



Universität Potsdam

Norbert Franz | Rüdiger Kunow (Hrsg.)

Kulturelle Mobilitätsforschung: Themen – Theorien – Tendenzen



MOBILISIERTE
KULTUREN | 1

Norbert Franz | Rüdiger Kunow (Hrsg.)
Kulturelle Mobilitätsforschung

Norbert Franz | Rüdiger Kunow (Hrsg.)

**Kulturelle Mobilitätsforschung:
Themen – Theorien – Tendenzen**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://www.dnb.de/> abrufbar.

Universitätsverlag Potsdam 2011

<http://info.ub.uni-potsdam.de/verlag.htm>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam

Tel.: +49 (0)331 977 2533/Fax: 2292

E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Die Schriftenreihe **Mobilisierte Kulturen** wird herausgegeben von Norbert Franz, Rüdiger Kunow und Thomas Stehl.

ISSN (print) 2192-3019

ISSN (online) 2192-3027

Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt.

Druck: SDL Digitaler Buchdruck, Berlin

ISBN 978-3-86956-090-8

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam:

URL <http://pub.ub.uni-potsdam.de/volltexte/2011/5259/>

URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus-52593](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-52593)

<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-52593>

Inhalt

Mobilität und Reflexion

- Zur Entkoppelung von territorialer und kultureller Identität
Eine Einführung 7

Grundsätzliches

Rüdiger Kunow

- “Unavoidably Side by Side”**
Mobility Studies – Concepts and Issues 17

Thomas Stehl

- Mobilität, Sprachkontakte und Integration:
Aspekte der Migrationslinguistik** 33

Norbert Franz

- Mobile Menschen und bewegte Bilder** 53

John Carlos Rowe

- Disease, Culture, and Transnationalism in the Americas** 71

Orte und Ortlosigkeit

Katrin Röder

- Mobiles Glück in den englischen Romanen des 18. Jahrhunderts** 91

Marc Prieue

- The Commuting Island**
Cultural (Im)mobility in *The Flying Bus* 135

Ulrike Goldschweer

- Von der Unbehaustheit des Exils**
Prekäre Wohnsituationen im Werk Vladimir Nabokovs
am Beispiel des Romans *Mašen'ka*, 1926 149

<i>Tobias Kraft</i>		
Verortungsbedarf und Ortlosigkeit als Dauerzustand innerer und äußerer Migrationen		
Bewegungsanalytische Überlegungen und narratologische Exkursionen am Beispiel von Terézia Moras Transitroman <i>Alle Tage</i> (2004)		169
Poetik der Migration		
<i>Peter Drexler</i>		
Von Schüssen und Schmetterlingsflügeln		
Allegorien globaler Mobilität im zeitgenössischen Film		213
<i>Magdalena Marszałek</i>		
Der russische Norden in der polnischen Literatur		
Von Adam Mickiewicz zu Mariusz Wilk		239
Kulturelle Nomaden		
<i>Ljuba Kirjuchina</i>		
„Die Stimme Europas, die Stimme der Welt!“		
Internationale Panegyrik auf Katharina II.		265
<i>Susanne Talabardon</i>		
Expeditionen in die Fremde		
Zu Theorie und Praxis der räumlichen Expansion des Heiligen in der jüdischen Religionsgeschichte		285
<i>Norbert Franz</i>		
Hollywood – Moskau – Hollywood		
Cirk, Ninotchka und andere. Oder: Ein kleines Kapitel Kinogeschichte als Beziehungsgeschichte		311
<i>Dirk Wiemann</i>		
The Boomerang Effect of Colonial Practice		
Free-Born Englishmen and Cavalier Slaves		353
<i>Dirk Uffelman</i>		
Die Mobilisierung subalternen Sprechens		
Repräsentationsparadoxe polnisch-britischer Migrantenliteratur		377

Mobilität und Reflexion

Zur Entkoppelung von territorialer
und kultureller Identität

Eine Einführung

Der vorliegende Sammelband enthält Arbeiten der interdisziplinären Projektgruppe „Mobilisierte Kulturen“, die seit dem Jahr 2007 an der Universität Potsdam tätig ist. Erkenntnisleitend für die Gruppe ist die Hypothese, dass moderne Vergesellschaftungsformen, basierend auf der umfassenden, vielleicht sogar globalen Mobilität von Kapital, Gütern und Menschen grundlegende Veränderungen im Bereich kultureller Überlieferungen und Praktiken mit sich bringen, die mit herkömmlichen literatur- und kulturwissenschaftlichen Modellen (wie z. B. Motiv- und Toposforschung oder Kulturwanderung) nicht mehr angemessen beschrieben werden können.

Vielmehr ist von einer beträchtlichen Erweiterung der Raumbügel kulturellen Handelns auszugehen, die den Menschen eine ungeahnte Fülle an Begegnungen mit ihnen bislang fremden Kulturen beschert. Die aus ihren traditionellen nationalen, ethnischen oder religiösen Verankerungen gelösten Kulturen werden so mobil wie Personen oder Dinge, sodass Fragen kultureller Authentizität oder eines kulturellen Copyrights sich überlebt haben. Beispielsweise ist die ursprünglich afro-amerikanische Musiktradition des *rap* inzwischen zur Ausdrucksform minoritärer Jugendkulturen überall auf dem Globus geworden. Gleichzeitig ist russisch-orthodoxe Chormusik, ihres spirituellen Charakters entkleidet, Bestandteil „westlicher“ Popmusik geworden. Traditionelle indische Kleidungsstücke, und unlängst

sogar die *Burqua*, sind unter dem Signum des „Indo-Chic“ beliebtes modisches Accessoir in den Metropolen Europas und Nordamerikas. Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Sie zeigen, dass Kulturen immer häufiger „fremdgehen“ (Därmann 1989, 461), sich einer scheinbar grenzenlosen Kombinierbarkeit öffnen bzw. in einen interkulturellen Synkretismus eingebracht und eingebaut werden. Gleichzeitig hat sich in den letzten Jahrzehnten gezeigt, dass (freiwillig oder unfreiwillig) mobile Menschen nicht nur ihre Kulturen mit sich nehmen, sondern diese auch zur Bewältigung der emotionalen und kognitiven Dissonanzen ihrer eigenen Mobilitätserfahrung nutzen und in damit in einem polemischen Sinne „mobilisieren“. Für den Zweck kultureller Selbstbehauptung und Abgrenzung sind die jeweiligen kulturellen Traditionen und Praktiken aber nur dann zu gebrauchen, wenn sie in möglichst „reiner“, unverstellter Form erscheinen. Aus dieser doppelten Mobilisierung von Kulturen erwächst eine Gleichzeitigkeit von Kreolisierung und Fundamentalisierung von Kulturen, gerade von Kulturen aus den Herkunftsländern der Migrantinnen und Migranten. Diese Ambiguität von Kulturen in der Mobilität soll in dem Titel „Mobilisierte Kulturen“ ihren Ausdruck finden.

Wenngleich die Mobilisierung von Kulturen heute, im Kontext einer „sich über entgrenzte Märkte durchsetz[enden] Globalisierung“ (Habermas 2001, 11) zum Alltagsphänomen geworden ist, so wäre eine rein auf die Gegenwart beschränkte Sichtweise unzureichend. Der Zusammenhang von Mobilität und Kultur war virulent seit Menschen mobil wurden und seit dieser Zeit bildete sich um Erfahrungen mit Mobilität sowie den damit verbundenen Sehnsüchten und Ängsten, eine spezifische Repräsentationspraxis heraus. Die Beiträge dieses Bandes geben einen Überblick darüber, wie, von frühen Reise- oder Explorationsberichten, Schilderungen von Missionaren oder Militärs, bis hin zu theoretischen Reflexionen über die reale wie transzendente Obdachlosigkeit des Menschen Mobilität immer wieder Menschen dazu veranlasst hat, für ihre kulturellen Lebensformen und Traditionen neue Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Dieser Zusammenhang von *Bewegung und Sinn*, von *Position und Reflexion* bildet den Kern des Potsdamer Projekts. Ihm gehen die in diesem Band versammelten Arbeiten in interdisziplinär arbeitsteiliger Weise nach.

Trotz zahlreicher Publikationen zu den Themen Globalisierung, Migration und Kultur in verschiedenen Kontexten stellt das hier vor-

gestellte Projekt insofern eine Besonderheit dar, als es linguistische und literaturwissenschaftliche, historische und systematische, empirische und theoretische Zugriffsweisen auf innovative Weise verbindet. Das Besondere des hier leitenden Ansatzes besteht darin, dass hier nicht einfach Kulturen als geschlossene Systeme vergleichend gegenübergestellt werden, sondern Formen und Szenarien der interkulturellen Begegnung im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Diese Szenarien sind von ihrem Wesen bzw. ihrer Verfasstheit solcherart, dass sie mit Bezug auf eine nationale Kultur nicht mehr angemessen zu beschreiben wären. Sie stellen vielmehr Momente des Aushandelns nicht konvertierbarer kultureller Andersartigkeit dar, die zur Reflexion und Vermittlung mit der Eigenkultur zwingen.

Die Diskurstraditionen zum Begriff der Mobilität selbst sind vielfältig. Traditionell benennt der Begriff „Mobilität“ die Performanz einer Ortsveränderung. Hierzu haben sich im Wesentlichen drei Redeweisen herausgebildet: räumliche Mobilität, soziale Mobilität und virtuelle Mobilität – jede mit eigenen kulturellen Praktiken. Damit ist freilich der hermeneutische Status des Begriffs „Mobilität“ in der Forschungspraxis des Projekts noch nicht hinreichend bestimmt. Die Bindung des Verständnisses auch von kultureller Mobilität an Handlungsvollzüge ist zwar lebenspraktisch plausibel, privilegiert jedoch ein „Muss-i-denn-zum-Städtele-hinaus“-Verständnis von Ortsveränderung, das Mobilität als prinzipiell einmaligen Akt versteht, der intentional zurechenbar ist. Dieses Mobilitätsverständnis vereinfacht schon die Migrationsbewegungen des 19. Jahrhunderts erheblich – angesichts der Mehrfach-, Rück- oder iterativen Migration im aktuellen Kontext der Globalisierung ist es hoffnungslos inadäquat. Wesentliche Impulse für einen revidierten Mobilitätsbegriff lassen sich aus der, auf den ersten Blick paradoxalen, Einsicht gewinnen, dass gerade im Kontext umfassender, scheinbar grenzenloser Mobilität ihr scheinbares Gegenteil – die Positionalität – wichtig wird, und zwar in einem Sinne, den Rob Shields im Hinblick auf die virtuelle Mobilität im Cyberspace so ausgedrückt hat: „the status of individual elements is determined by their connections. These make some elements into nodal points through which the network itself may be argued to flow onward.“ (Shields 2000, 24) Es geht also um ein Verständnis von Mobilität als eine Konstellation von Standort und Standortunabhängigkeit, die sich in Knotenpunkten realisiert. Diese Knotenpunkte stehen im Mittel-

punkt der Arbeit der Forschergruppe, sie sind „performative Wendepunkte“ (Bachmann-Medick 26), an denen sich das reflexive Potential kultureller Mobilität beobachten und beschreiben lässt.

Die Mobilisierung von Kulturen stellt gerade die geisteswissenschaftliche Forschung vor erhebliche Herausforderungen. Dies gilt besonders dann, wenn den Geisteswissenschaften die Aufgabe zufallen soll, „die Grundlagen der Verständigung und Übersetzung zwischen Kulturen ...“ (www.bmbf.de/foerderungen/7284.php; 25.01.07) zu erarbeiten und zu gewährleisten. Allerdings bedingt dies eine grundsätzliche Reflexion auch auf die Grundlagen der Geisteswissenschaften. Deren bisherige nationalstaatliche Orientierung war gewissermaßen ihre Gründungsurkunde im 19. Jahrhundert und ist bis heute Basis ihrer arbeitsteiligen Gliederung (Germanistik, Anglistik, Slavistik, Deutsche Geschichte, Französische Geschichte, etc.) geblieben. Von daher erklärt sich auch, dass Phänomene wie Praktiken kultureller Mobilität in den Geisteswissenschaften zumeist an den Rändern der Disziplinen geblieben sind. Allerdings hat sich in den letzten Jahrzehnten die Situation insofern verändert, als Phänomene der Interkulturalität und des Kulturtransfers zunehmend in den Blick geraten sind. Dies geschah vor allem im Gefolge der Multikulturalismus-Debatte der 1980er und 90er Jahre sowie im Zusammenhang mit der Postkolonialismus-Kritik. Der Multikulturalismus-Diskurs war im Wesentlichen ein Äquivalenz-Diskurs. Auf dieser Basis eines freilich nunmehr polyethnisch verstandenen Nationalstaats ging er von einer prinzipiellen Gleichartigkeit und vor allem Gleichwertigkeit der Kulturen aus und suchte diesen verschiedenen Kulturen gleiche (Zugangs-)Rechte zum öffentlichen Raum zu sichern. Fremdkulturelle Elemente wurden als prinzipiell kompatibel zur Nationalkultur, oft auch als deren Ergänzung oder Bereicherung empfunden. Die Möglichkeit, dass in interkulturellen Kontakten Elemente des Unverstandenen bzw. auch Unverträglichen enthalten sein könnten, blieb demgegenüber eher unterbelichtet. Die Postkolonialismus-Kritik, organisiert um das binäre Schema von Hegemonial- und Minoritätskultur suchte letztere vor Anpassung an erstere zu bewahren und den bislang vernachlässigten Stimmen der früher von Europa und Amerika kolonialisierten Völker den Status einer rettenden Kritik der euroamerikanischen Hegemonialkultur zu verleihen.

Die Vielfalt erleb- und erfahrbarer Kulturen und das darin begründete Konfliktpotential legen es nahe, den Zusammenhang von Kultur

und Mobilität nicht mehr als akzidentiell oder kausativ (Mobilität bringt Kultur „mit sich“) zu verstehen, sondern grundsätzlicher den Zusammenhang von Kultur und Mobilität als *Grenzbereich von Norm und Normalität* in den Blick zu nehmen. In diesem Grenzbereich vollzieht sich ein Aushandeln, Annehmen oder Verwerfen von kulturellen Traditionen und Praktiken als nie abgeschlossener Prozess. Dieser ergebnisoffene Prozess kann in der lebensweltlichen Realität langwierig sein und über mehrere Generationen ablaufen, weswegen ihm eine historische Dimension zukommt; gewissermaßen zeitlich gerafft ist er in der kulturellen Kombinatorik einzelner Kunstwerke wie z. B. Picasos *Demoiselles d'Avignon* zu beobachten.

Wie dieses Beispiel besonders deutlich zeigt, werden Kulturen durch eigene Mobilität oder die Mobilität anderer gewissermaßen „auf Distanz“ gebracht und aus ihren kulturellen Selbstverständlichkeiten entbunden. Ergebnis eines solchen „auf Distanz“-Bringens kann die Aufgabe kultureller Selbstverständlichkeiten sein, ebenso aber auch eine (neue) Selbstverständlichkeit, wofür das Erstarken religiöser, ethnisch oder national begründeter Fundamentalismen in Gesellschaften des globalen Nordens wie des Südens viele Belege bietet. Somit ist der Zusammenhang von Kultur und Mobilität nicht im Sinne einer schrankenlosen Offenheit oder prinzipiellen Austauschbarkeit aller kulturellen Traditionen und Praktiken zu verstehen. Es ist keineswegs so, als verlören diese Selbstverständlichkeiten ihre Verbindlichkeit. Vielmehr entsteht durch Erweiterung der Bezüge kulturellen Handelns ein *Möglichkeitsspielraum* innerhalb dessen die überkommenen kulturellen Gewissheiten erschüttert und in eine vielfach gestaffelte *Deutungskonkurrenz* mit anderen Kulturen entlassen werden.

Damit ist zweierlei gemeint: 1) Die Begegnung mit der Fremdkultur bewirkt auf beiden Seiten die unvollständige, scheiternde Beschwörung eines Ursprungs. Eine solche *Wiederholung* der eigenen Kultur (in mehr als einem Sinne) ist aber, wie insbesondere der Dekonstruktivismus gezeigt hat, unvollständig. 2) Die eigentümliche kognitive Dissonanz und Prägnanz, die durch das Versagungsgefühl eines Zuspät-Kommens der kulturellen Deutungsmuster gegenüber den Aktualitäten der Mobilität gestiftet wird, wirkt nun selbst mobilisierend, sie treibt diese Muster immer über sich hinaus.

Mobilität bedeutet also keinesfalls, dass Entfernungen verschwinden und Distanzen eingeebnet werden. Vielmehr gerät Mobilität zu ei-

ner *kritischen Praxis*, an der sich nicht nur die „Geister“, sondern auch die Kulturen selbst scheiden.

Dass aus den kleinen Symposien der Gruppe „Mobilisierte Kulturen“ an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam ein Sammelband werden konnte, hat Ursachen, von denen sich einige klar Personen zuordnen lassen: Frau Katharina Isaak hat sich mit viel Engagement der redaktionellen Vereinheitlichung der Beiträge angenommen, und ein Sponsor, der seinen Namen nicht genannt sehen möchte, hat mit einem nicht unerheblichen Betrag die Drucklegung ermöglicht. Beiden gilt unser herzlicher Dank.

Literatur

- Bachmann-Medick (2006), Doris: Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek: Rowohlt, 2006; Neuauflage 2010.
- Därmann (1998), Iris: Fremdgehen: Phänomenologische ‚Schritte‘ zum Anderen, in: Die Herausforderung durch das Fremde, herausgegeben von Herfried Münkler unter Mitarbeit von K. Meßlinger und B. Ladwig, Berlin 1998, S. 461–544.
- Habermas (2001), Jürgen: Glauben und Wissen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001.
- Shields (2000), Rob: Hypertext Links: The Ethic of the Index and Its Space-Time Effects. The World-Wide Web and Contemporary Cultural Theory. Ed. Andrew Herman and Thomas Swiss. New York: Routledge, pp. 145–60.
- www.bmbf.de/foerderungen/7284.php; 25.01.07

Grundsätzliches

“Unavoidably Side by Side”

Mobility Studies – Concepts and Issues¹

I.

Mobility is one of the crucial experiences, perhaps even *the* hallmark experience of our time. In the context of what Jürgen Habermas has called an “economically fashioned global society” (Habermas 1998, 95; my. trans.), mobility has become an aggregate of complex individual and collective, real and imagined processes. Such processes involve the deregulated mobility of goods and capital (mobility “from above”), the regulated mobility of people (mobility “from below”) as well as the simultaneously regulated and anarchic mobility of ideas, images, and information (“horizontal mobility”).

These various forms of mobility have fashioned and refashioned also the research protocols and the analytical vocabularies of the Humanities, especially those of Cultural Studies. Cultural kinetics has become the order of the day, a fact that is reflected also in the vocabulary that guides and channels our critical practice. A whole panoply of multi-locale terms and concepts have emerged. Especially the prefix “trans” proven to be particularly generative; there is a veritable fam-

1 The title phrase is an echo of Kant’s notion of people having to countenance the fact of their inescapable connectedness, “in wechselseitigem Einflusse gegen einander stehend”, developed in his *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* (1785).

ily of trans-terms: transnationality², transculturality³, transit, transgression, transdifference, etc.

This predilection for mobility-sensitive terms has set the stage also for the return of some old favorites from the 1950s and earlier: Diaspora, cosmopolitanism, exile have each been resuscitated and redesigned for contemporary use, at times with a slightly different inflection. While, for example, diaspora once designated the specific historical experiences of Jews or Chinese, today the term has become a general descriptor for “the ‘global flows’ of transnational cultural traffic” (Benita Parry qtd. in Robbins 1998, 1). I could go on at some more length with this overview but, I think, the point has been made: the Humanities have over the last years privileged a particular research imagination⁴, one that has *dwelled in and on motion*, has highlighted exchange, culture’s internal and “external networking” (Welsch 1999, 19), its “worlding” (Dirlik 2004, 288), the “web of connections” (Greenblatt 2010, 5) and interrelations in which it is involved.

What these various conceptualizations have in common is the assumption that the signatory social and cultural practices of our own time (and in some instances of the past) can only be satisfactorily analyzed, if they are seen as “mobilized” (Urry 2007, 7), i. e., as moving and performing across a variety of different social and semantic spaces.

-
- 2 “Transnationalism, in other words, raises basic questions about the meaning of national belonging and identification, or cultural identity, when a population is dispersed broadly spatially, following different historical trajectories in different locations. It also assigns a formative power to encounters between people of different national and cultural backgrounds, who are transformed by the encounters in different ways. It is an irony of transnationalism that it inevitably calls attention to the local and the place-based ...” (Dirlik 2004, 296).
 - 3 “First, transculturality is a consequence of the inner differentiation and complexity of modern cultures. ... Secondly, the old homogenizing and separatist idea of cultures has ... been surpassed through cultures’ external networking. Cultures today are extremely interconnected and entangled with each other. ... The new forms of entanglement are a consequence of migratory processes, as well as of worldwide material and immaterial communication systems and economic interdependencies and dependencies.” (Welsch, *ibid.*).
 - 4 Such a mobility-sensitive research orientation has characteristically been defined as “multi-locational imagination generated by a system with many centres but no longer any specific national cultural belonging: deterritorialised cultures.” (Bromley 2000, 14).

II.

Mobility is most commonly theorized as a quality or property inherent in people, objects, images, or ideas, viz. their ability of transcending their respective local addresses and attachments. This quality or property is distributed unevenly – some people or objects are more mobile than others – and it is inflected by the structural inequalities of race, class, gender, or geographical position. What is mobile can be plausibly described as having disembedded – mobilized – from their former locations and attachments by processes of dislocation/relocation, exile, or migrancy; it is therefore both grounded and loose.

Hence, I will open my argument in this essay with a figure that has since the early moments of Western civilization served as representative figure of mobility: the stranger. The unfamiliar person from elsewhere is also one of the emblematic figures of our own time. Whether regarded as impending threat or as long-awaited guest, the foreigner, the alien, the outsider, is keeping us engaged – emotionally, morally, intellectually and academically.

The stranger renders concrete, he or she embodies, so to speak, the global flows of our time, the complex network of contact, exchange, interrelation in which more and more people are implicated. At the same time, the stranger – while him- or herself has already been mobilized – mobilizes others as well: his/her arrival and subsequent presence poses questions of appropriate conduct, of duties and obligations and hence reminds people that mobility innervates important issues of individual and communal ethics.

My understanding of the stranger and his/her pivotal position in regard to mobility practices has been resourced above all by the work of Georg Simmel. Almost a hundred years ago, Simmel turned his attention to a figure he variously described as “wanderer”, “outsider”, or simply stranger. For him a defining characteristic of this figure, this “fundamentally mobile person,” is that, as a result of this mobility, he/she gets in touch with a society and culture to which he or she is “not organically connected, through established ties of kinship, locality, and occupation ...” confronting it instead from the outside. This confrontation upon arrival then produces “a particular structure composed of distance and nearness, indifference and involvement” (Simmel 1950, 402–408).

I find Simmel's account useful, even intriguing, because his model of countervailing and unresolved tendencies – “distance and nearness, indifference and involvement” – offers an account of the impact of mobile persons which goes beyond conceptualizations of him or her in merely negative or differential terms, as, for example, in Kristeva's *Strangers to Ourselves* (1990) where such strangers are scripted as our unacknowledged alter ego. Simmel, on his side, does not ask who or what a stranger is. Instead, he highlights the event or encounter character of his or her presence, an element he calls the “reciprocal tension” produced by the stranger upon arrival. This reciprocity is conceptualized by Simmel around a chiasmic figure; he speaks of “a proximity that is distant ... and a distance that is proximate.” (*ibid.*)

Simmel's account of the stranger – “the person who comes today and stays tomorrow” – does have, in my view, certain advantages over such recent mobility scripts which routinely accord a *prima facie* interventionist agency to the stranger, as the harbinger of social and cultural difference. This is a position taken in an exemplary fashion by Homi Bhabha who organizes his conceptualization of difference around “the people of the pagus – colonials, postcolonials, migrants, minorities – wandering peoples who will not be contained within the *Heim* of the national culture” and whose arrival at the borders of the modern nation announces what he calls “the death-in-life of the idea of the ‘imagined community’ of the nation...” (Bhabha 1994, 164). Over against such triumphalist accounts, Simmel's focus on the stranger has the advantage of highlighting the ambiguities surrounding the presence of the stranger and calling for a site-specific approach to choreographing his or her mobility. In other words, rather than privileging the dynamic and transversal aspects of mobility, the proposed focus on the strangers favors an encounter perspective, the meeting over against the mixing of people and cultures.

In this paper I will attempt to trace the mobility of the stranger and the encounters with him/her in some exemplary sites or constellations. I will read these as providing the *structure* of which the mobility of the stranger would then be the *concept*. What amounts to the same thing, the constellations under description here can be viewed as representations of the tracking continuing, complex and often movements, between various parts of the globe in which strangers are always implicated, often against their will. In what follows I will present in alphabetical order a few of such constellations with the intention of developing a critical vocabulary for mobility studies.

III.

ARRIVAL

Many cultures past and present have set aside special spaces for strangers making first contact with the host culture. In the United States, Ellis Island in New York City harbor has become a cultural cipher for the “getting there” and “being there” of strangers. In our own time, the transit lounges of airports, bus or railroad stations have similarly become markers of mobility. This process can be traced in various cultural practices. John Rechy’s novel *The Miraculous Day of Amalia Gomez* (1991), for example, scripts the arrival of a twice-divorced single parent Mexican American mother in her mid-40s in such a special place the bus terminal of Los Angeles:

She arrived at the Greyhound Station near skid row in Los Angeles. It was a day of fearful heated winds. In the distant horizon a fierce fire raged and coated the sun with a veil of smoke. The red, yellow, and green of traffic lights glowed strangely out of the film of ashes. Hot shrieking wind whipped into the city as Amalia stood outside the Los Angeles bus depot with her two children and wondered where Torrance [a section of L.A.] was. (Rechy 1991, 38)

Amalia has never before been to L.A.; her arrival is just that of yet another person among the steadily growing ranks of the “third world service proletariat” (Davis 1990, 156) in what is perhaps the most “global city” in the United States. That Rechy should describe her coming to L.A. in an almost apocalyptic tone which is reminiscent of earlier L.A. fictions, most notably, Nathanael West’s *Day of the Locust* (1939), is no accident. Arrival, as the novel shows, does not mean “being there.” Amalia’s presence is here and in the further course of the narrative represented as ultimately inconsequential vis-à-vis the larger forces at play in this arrival scene, forces whose violent character foreshadow a series of catastrophic events in the protagonist’s personal life as well as in that of the city.

The story line focuses on one day in the life of this Mexican-American woman, the day following her arrival, and in doing so highlights the precarious nature of the subject positions of a stranger in the “in-

ternal Third World” (Jameson 1990, 51) of the global city. All places at which she finds herself during that one day are more or less provisional; her current home in a “stucco bungalow unit in one of the many decaying neighborhoods that sprout off the shabbiest part of Hollywood Boulevard ...” (3). “She lived,” so the text says on another occasion, “within the boundaries of her existence, and that did not include hope, real hope. She felt that any choice she might have made would have led her to the exact place, the same situation – finally to the decaying neighborhood on the fringes of Hollywood” (13). In this way, the novel conceives of Amalia’s life as an ultimately inconclusive performance “of having arrived but being nowhere in particular ...” (Joseph 1999, 151).

Such an understanding of arrival as leading the stranger to a “nowhere” has become a staple element in representations of contemporary mobility. A particularly poignant representation of this kind can be found, for example, in the blockbuster movie *The Terminal* (2004; Steven Spielberg dir.). Its protagonist Victor Navorski (played by Tom Hanks), on his way to the United States from his Eastern Europe, has just arrived at New York City’s John-F.-Kennedy Airport when in the wake of a military conflict his home country ceases to exist. Without his citizenship, Navorski embodies what Simmel called the state of being “not organically connected” to anybody or anything. As citizen of a nation-state that no longer exists, he is denied entry and at the same time he cannot go back home. He becomes homeless, or perhaps rather, transnationally homeless. Stuck at his point of arrival, Navorski is forced to make the airport his home, setting up residence in the corridors and making friends with the airport personnel.

As was said above, the symbolic importance of arrival for the make-up of the national in political, social, and cultural terms is reflected by the fact that in all cultural special spaces of arrival are set aside for the stranger. Following Foucault’s reflections on heterotopic spaces where “the real sites [of a given socio-cultural order] ... are simultaneously represented, contested, and inverted” (Foucault 1986, 24), this heteronomic quality of mobility-related sites has recently captured the attention of cultural critics such as Meagan Morris, Marc Augé or Barbara Bender. Their work is particularly useful for mobility studies not least because it has made it possible for us to direct our attention not just to mobility in space, but to the way stations and the end points of human mobil-

ity. In much of traditional cultural theory these have remained more or less implicit, or been taken for granted. Points of arrival, as my examples have shown, are “non-places” (Bender 2001, 78) in the sense that they are not part of the local spatial economy, or, rather, are heterotopic by transcending it: by pointing to an elsewhere, they sustain negotiate, mediate connections with the world outside and beyond a given dispensation.

HOSPITALITY

To the degree that visions of empty spaces and virgin land have become increasingly ideological, discussions of arrival must include an awareness of the conditions obtaining at the time and place of arrival, the local constraints which also guide possible interactions between residents and arrivals.

Encounters with strangers, with those whose “origin is in another culture” (Sassen 1996, 195), can be regarded as one of the windfalls of mobility. At the same time, such encounters involve questions of the consequences, and the costs, of this arrival, both for the stranger and the culture receiving him or her. In the words of Amy Gutmann, the overarching question emerging in the aftermath of arriving strangers is how “people who differ in their moral perspectives can nonetheless reason together in ways that are productive of greater ethical understanding.” (Gutmann 1992, ix) What we are talking about here concerns about normative foundations of societies, the distinctive political, social, legal, cultural self-understandings by which a community defines the “we, the people” and which are affected by the encounter with people whose origin is elsewhere. I will discuss the practices and problems of incorporating strangers into existing communities under the umbrella term of hospitality, and by doing so, I hope to cast some light on the relations between *mobility and morality*.

The word “morality” is important here, because my claim is that the focus on arriving strangers makes it possible to discuss the transnational not only in terms of moveable material or syncretistic symbolic content but also in terms of what Lawrence Buell has called “oughtness ... [or] the ethical life-world of obligations.” (Buell 2000, 10) One name for this “oughtness” (Lawrence Buell’s term), is “hospitality.”

In common parlance, hospitality describes an ideal situation in which the arriving person is welcomed and received with respect and

a willingness to share. This concept of hospitality, as we all know, has its roots in classical antiquity. It has resurfaced in recent years in the context of a growing awareness of the impact of strangers and the necessity to reflect on the moral obligations accruing to him/her in the wake of their arrival. A particular prominent voice in this debate was the late Jacques Derrida. His deconstructionist approach to the issue of hospitality starts with a reversal of the subject positions of stranger and host. Questioning the possibility for any self to be ever at home with him/herself [“l’être soi chez soi”], Derrida undermines the conventional binaries of home and abroad, self and other.

In this way, Derrida’s take on hospitality reiterates much of his critique of the centered subject and of representation: Hence, his fundamental premise is that the subject position intended by the term ‘hospitality’ can be figured as analogous to the arbitrary position of the signifier in a system of differences a signifier which, following Lacan, will never connect with a signified, and thus remain mobile. His belief in the impossibility of ever fulfilling the subject position of “host” and “stranger” explains Derrida insistence on something that he calls “pure hospitality”: “Pure hospitality consists in welcoming the *arrivant* ... before knowing or asking anything of him” (Derrida qtd. in Naas 2005, 9). Hospitality thus understood is an unconditional and essentially unlimited form of opening granted to a stranger, an absolute Other about whom nothing is known: “I am talking about the absolute *arrivant* ... He surprises the host ... enough to call into question ... all the distinctive signs of prior identity ...” (Derrida 2000, 34) Absolute *arrivant* and absolute hospitality are thus radical instances of something that comes, or comes to pass.

In this way, Derridean thought on hospitality involves a (re)construction of arrival as *radical opening*, “the possible happening of something impossible”, as Derrida phrases it (*ibid.*). Such an opening to arrival, is, however coming at a price, the price of abstracting from all concrete, material conditions of arrival. The *arrivant* is thus depersonalized and reduced to “the neutrality of that which arrives, ... also to the singularity of who arrives” (Derrida’s words) while hospitality is at the same conceived as only a form hospitality, in Derrida’s words, “hospitality toward the event.” (33) In such a phrasing hospitality becomes detached from most practices of material or symbolic encounter that I have been concerned with in the argument I have presented so far.

In all fairness, however, it has to be mentioned that aside from such philosophical tropings, Derrida has toward the end of his life repeatedly insisted on a practical and political – and moral – dimension of hospitality. In a 1996 piece on “Cosmopolitanism” he discusses hospitality in the more mundane terms of refugee rights, and it is here that the link between hospitality and morality or ethics becomes most pronounced: “*ethics is hospitality*; ethics is so thoroughly coextensive with the experience of hospitality”. But, he goes on, the praxis of hospitality also shows its limits: “because being at home with oneself ... supposes a reception or inclusion of the other which one seeks to appropriate, control, and master ... there is a history of hospitality, an always possible perversion ...” (Derrida 2001, 17) Against such perversions, Derrida has sought to shore up the idea or ideal of pure, unconditional hospitality.

Derrida’s discussion of hospitality engages two prior conceptualizations of the concept, one Kant’s *Zum Ewigen Frieden* (1795) which offers the examples of a limited form of hospitality⁵ against which Derrida’s reasoning militates, and Emmanuel Lévinas’s philosophy of the Other. Lévinas’ understanding of hospitality in many ways resembles Derrida’s. As a matter of fact, Derrida’s notion of hospitality is indebted to Lévinas, especially the latter’s conceptualization as the Other as the primary agent through which self, individual subjectivity, constitutes itself. In this perspective, it is the stranger which through his/her arrival allows us to be self.

Lévinas shares much of the poststructuralist critique of centered subjectivity. The “finite subject”, as he argues in *The Trace of the Other*, “is one that does not fully possess itself” (10), is not quite at home with itself. It is only in a relationship to an Other that the self can overcome its isolation. This Other calls the self to itself: “The Other is in me and in the midst of my identifications” (Levinas 1978, 125) prior to any awareness of this, waiting to be received by that self.

In contrast to the Kantian system which relies on formal rules of ethical conduct, Lévinas posits personal responsibility toward an Other as the basis both of the self and of society. In fact, the acceptance of this particular responsibility is also the necessary precondition of all

5 For Kant, hospitality is restricted to the demand that a stranger entering the host’s territory be treated by without hostility. He calls this “Besuchsrecht”.

forms of moral or ethical conduct. “Levinas identif[ies] ethnicity with acknowledgement of the other.” (Buell 2000, 7) The primary mode of fulfilling the ethical responsibilities occurs in the act of hospitality. Hospitality – in Lévinas’ words “giving to the other the bread from one’s mouth” is here no longer an option which a self might exercise or not. It is the very condition for there being such a self. For the purposes of my argument, the Lévinasian concept of hospitality marks an extreme, perhaps an end point in which arrival as entry becomes an opening, to other, to self, even to the transcendental. In this inscription of hospitality, is and ought are reconciled or – in Frankfurt School parlance – *versöhnt*.

Hospitality, however, consists not just in given sustenance to the stranger, it involves openness also toward his/her thoughts. I am talking here about the problem of indigenous epistemologies and the recognition of the limits of one’s own thought systems. It is not enough to give shelter to the stranger, hospitality is also a call for reweaving the fabric of our thought in the face of other thoughts. This involves the mobility of people, objects and ideas, in a constellation that Paul Rabinow has called “an ethos of macro-interdependencies” (Rabinow 1986, 256) Such an ethos requires, Rabinow explains, our being “attentive to (and respectful of) differences ... [with] an acute consciousness ... of the inescapabilities and particularities of places, characters, historical trajectories and fates” (*ibid.*)

RECOGNITION

Recognition is a term that usefully adds to the perspective offered by hospitality in that it references the various processes through which the *effects* of large-scale mobilities of people and ideas discussed above are making themselves felt in the public sphere of democratic societies in the Global North. Recognition is a key arena in which these societies are brought “to acknowledge *socially* and *politically* [and also *culturally*] the authentic identities of others” (Appiah 1996, 92).

Questions of recognition have loomed large in debates about multiculturalism, identity politics or cultural citizenship. These debates are well-known and need not be rehearsed here. They have mostly centered around the question of whether the recognition of differential identities is indispensable for the creation of a “difference-friendly society” (Fraser

2000, 95) or whether it merely leads to stifling and essentializing forms of cultural identity. The present argument is still invested in the “undiminished topicality of recognition” (Hansen 2000, 128) but follows a slightly different route. Its point of entry into the critical conversation on recognition is marked by the work of Axel Honneth.

Honneth has written extensively on issues of recognition from a Frankfurt School perspective. In his view, recognition is a key arena for theorizing cultural interactions today because what is at stake in the act of recognition is nothing less than “the intersubjective conditions for undistorted identity formation” (Honneth 2003, 3; all quotes from this text are my translations) in modern pluralist societies. And only when such conditions are being met by requisite social and political arrangements can human beings from different cultural backgrounds live and function in the public domain of such societies as self-determined, autonomous actors. What is at issue therefore is not so much the local acceptance of certain differential cultural material but the formation of broader contexts of intersubjective communication that make recognition possible.

In order to limn out these conditions, Honneth develops what might be called a *performative* theory of recognition which he grounds in the distinction between cognition (*Erkennen*) and recognition (*Anerkennung*). While cognition designates an act by which a person, in our case, a stranger, is identified as an individual, we understand by recognition “that expressive act by which the cognitive act is invested with the positive force of an affirmative assertion. Recognition differs from mere cognition ... in that it is dependent on media which provide an expression of the status that a person is now being endowed with” (15).

What is important for the present purposes, is the fact that in dealing with cultural Others recognition marks the transition from cognition to communication, from rational understanding to practical behavior. Among such forms of behavior are, in Honneth’s view, care, affection, even love. In order to illustrate how his theory of recognition works in the public sphere, Honneth cites a literary example, Ralph Ellison’s *Invisible Man* (1951). Social (and I might add, cultural) invisibility as represented in this text, is, for Honneth, a performative act, an expression of social (and again, cultural) non-existence (10) – an argument that echoes many of the points made by Frantz Fanon (in his

“The Negro and Recognition,” 1967) among others about the enforced “invisibility” of African Americans.

In the present context, recognition opens up a field of communication in which the person performing the act of recognizing a stranger not only affirms the presence of this strangers but at the same time also expresses a commitment to a “difference-friendly” behavior toward that stranger, based on standards of hospitality (Honneth speaks of reciprocity). In this way, recognition changes not only the conditions under which a strangers appears to the host but also changes this very host. It “decentralizes” (22) him or her and in this way also mobilizes host and his/her community: “The act of recognition is [...] the expressive articulation of an individual decentralization which we perform in the face of the value of another person.” (Honneth 2003, 27)

Recognition as understood by Honneth is an important addition to a vocabulary of cultural mobility. It names a specific way of intercultural communication which is decidedly non-monological, and in so doing invites a reflection, not just on the material and intellectual circumstances of mobility (as with hospitality) but, and perhaps more importantly, on the cognitive consequences entailed by mobility, on the willingness to acknowledge cognitively and in one’s practical behavior the presence of people whom we do not fully understand.

IV.

As I hope to have shown, the conceptual space marked by the term “mobility” is large and varied. Broadly speaking, we can say that mobility describes a subject position in which an individual leaves one, often his/her material or semantic field (Lotman) and enters another one which is substantially different from the one in which that individual was previously located. At the same time, mobility also describes a performance, namely as actively overcoming given assignments of position or address. Hence, it cannot be theorized adequately as property or ability, *mobility needs to be conceptualized around the relations* that it generates.

These relations are inflected by structures of power privilege, and they need not be friendly: Someone’s arrival is often the moment of someone else’s displacement (witness the processes of ethnic cleans-

ing on the Balkans and elsewhere). No wonder then, that many of the anxieties generated by the current world system are organizing themselves around mass mobility.

Mobility furthermore involves questions about direction and purpose of human movement in space: which positions do people arrive at, which others do they leave behind?

Rather than addressing these questions separately, I want to close my argument on behalf of a sustained and systematic analysis of mobility in the Humanities, possibly in the field of “Mobility Studies,” by returning one more time to Simmel’s argument about the essential duplicitousness of the stranger as the archetypal figure of mobility. Simmel speaks of “distance and nearness, indifference and involvement” (402–408). I hope to do justice to this doubleness by reading mobility as both (1) an *entry* and (2) as an *opening*. The first perspective highlights the experiential, performative, interventionist aspects of mobility. It is essentially an individualist reading. The second perspective looks upon processes of entry from the receiving end. It is interested in the conditions meeting the stranger, possible linkages between that stranger and the existing social and cultural structures.

(1) *Mobility as entry*. One of the most plausible ways of discussing mobility in this fashion consists in discussing mobility as a coming-to, of a person, object or idea, to a particular location. This perspective focuses on what Gregory Bateson has described as an “uncommitted potentiality for change” (Bateson 1973, 473) in human existence.

Understanding mobility as entry furthermore opens up the wider field of the *temporalities* at work during the performance of mobility. In this performance, two temporalities overlap, what was and what is yet to come. Thus the question frequently asked upon arrival, where that person is coming from, is “never an innocent one. ... To pose a question of origin is subtly to pose a question of return, to challenge not only temporarily, but geographically, one’s place in the present” (Visweswaren 301).

Understanding mobility as entry reminds of the fact all forms of movement contain a moment of doubt, of epistemological uncertainty: “The advent of the stranger,” Martin Dillon argues, “is fundamentally deconstructive. It always brings to presence the strangeness, heterogeneity, and supplementarity of the human way of being as such,

and thereby, also, the political challenge human being faces to address that strangeness in survivable and hospitable ways.” (Dillan 1999, 95)

2) *Mobility as opening*. The mixture of “indifference and involvement” which Simmel saw as defining characteristic of strangers poses questions of access, of acceptance, in short, the whole panoply of possible reactions by the host society to the presence of the stranger. My own discussion above of hospitality and recognition has gone some way toward anchoring an understanding of mobility as opening. It also ties in with the critical work in the Humanities concerning possible interpellations of strangers, their “othering,” in societies past and present.⁶

Seen from the status quo side of things, the mobility is always an *event*, the entering of a new factor into the given dispensation. As Joel Kovel has said, “[t]he triumph of history is never complete ... [there is] an unbound preserve ... within which archaic modes of being are preserved in negativity, i. e., repressed.” (Kovel 1981, 71) The stranger, his/her arrival, and the claims resulting from that arrival remind us of that “unbound preserve” which is this view always present in the status quo. If one pursues this idea further, mobility can be seen as having something of the quality of *kairos* about it, an unexpected and beneficial change, and the unforeseen presence of the stranger⁷ becomes a moment of excess, an almost utopian presence which is capable, at least potentially, of subverting the stable and predictable structures of everyday life and bringing about fresh and ground-breaking ones in an increasingly connected, yet also sharply divided world, in human beings finds themselves unavoidably side by side.

6 The work referred to here is too complex to be referenced here. Cf., for example, the discussion in Start Hall, *Cultural Identity and Diaspora*. In: *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990. 226–287.

7 Such a view likens mobility in a perhaps surprising way to thinking. Nietzsche understood thinking as a process in which ideas and concepts come when they want and not when we do. This parallel owes much to the double intendre of the German word “Einfall” which can mean both inroad and inspiration.

Works cited

- Appiah (1996), Anthony Kwame: Race, Culture, Identity: Misunderstood Connections. In: *Color Conscious: The Political Morality of Race*, ed. Anthony K. Appiah/Amy Gutmann. Princeton, 92–110.
- Bateson (1973), Gregory: *Steps to an Ecology of Mind*. London.
- Bhabha (1994), Homi K.: *The Location of Culture*. London.
- Bromley (2000), Roger: *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh.
- Buell (2000), Lawrence: What We Talk About When We Talk About Ethics. In: *The Turn to Ethics*, ed. Marjorie Garber/Beatrice Hansen/Rebecca Walkowitz. New York, 2000, 1–13.
- Clifford (1998), Joseph: Notes on Travel and Theory. <http://humwww.ucsc.edu/DivWeb/CultStudies/PUBS/Inscriptions/vol.html>. last retrieved 07 January 2009.
- Cresswell (2006), Tim: *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. New York.
- Davis (1992), Mike: The Militarization of Urban Space. In: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. 1990, New York, 154–181.
- Derrida (2000), Jacques: Of Hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond. Trans. Rachel Bowlby. Stanford.
- Derrida (2001), Jacques: *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Trans. Mark Dooley and Michael Hughes. Preface by Simon Critchley and Richard Kearney. London.
- Dillon (1999), Martin: The Scandal of the Refugee: Some Reflections on the “Inter” of International Relations and Continental Thought. In: *Moral Spaces: Rethinking Ethics and World Politics*. Ed. D. Campbell and J.M. Shapiro. Minneapolis. 92–124.
- Dirlik (2004), Arif: American Studies in the time of Empire. In: *Comparative American Studies*, 2 (2004), 287–302.
- Fisher Fishkin (2005), Shelley: Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies – Presidential Address to the American Studies Association, November 12, 2004. In: *American Quarterly* 57 (2005), 17–57.
- Foucault (1986), Michel: Of Other Spaces. In: *Diacritics* 16 (1986), 22–27.
- Fraser (2000), Nancy: Recognition without Ethics? In: *The Turn to Ethics*. New York, 95–126.

- Greenblatt (2010), Stephen, with Ines Županov, Reinhard Meyer-Kalkus, Heike Paul, Pál Nyíri, Friederike Pannewick: *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge.
- Gutmann (1992), Amy: *Multiculturalism and 'The Politics of Recognition.'* Ed. Gutmann. Princeton.
- Habermas (1998), Jürgen: *Die postnationale Konstellation und die Zukunft der Demokratie*. In: *Die postnationale Konstellation: Politische Essays*. Frankfurt (Main), 91–169.
- Hanssen (2000), Beatrice: *Ethics of the Other*. In: *The Turn to Ethics*. New York, 127–179.
- Honneth (2003), Axel: *Unsichtbarkeit: Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*. Frankfurt (Main).
- Jameson (1990), Fredric: *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis.
- Joseph (2000), May: *Nomadic Identities: The Performance of Citizenship*. *Public Worlds*, 5. Minneapolis.
- Kovel (1981), Joel: *The Age of Desire: Case Histories of a Radical Psychoanalyst*. New York.
- Lévinas (1978), Emmanuel: *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Trans. Alphonso Lingis. Boston.
- Naas (2005), Michael: "Alors, qui êtes-vous?" Jacques Derrida and the Question of Hospitality, In: *SubStance* 34 (2005), 6–17.
- Rabinow (1986), Paul: *Representations Are Social Facts*. In: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. James Clifford/George E. Marcus. Berkeley, 234–261.
- Rechy (1991), John: *The Miraculous Day of Amalia Gómez*. New York.
- Robbins (1998), Bruce: *Introduction Part I: Actually Existing Cosmopolitanism*. In: *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*, ed. Pheng Cheah/Bruce Robbins. *Cultural Politics*, 14. Minneapolis, 1–19.
- Sassen (2003), Saskia: *Globalization or Denationalization?*. In: *Review of International Political Economy*, 10 (2003), 1–22.
- Simmel (1950), Georg: *The Stranger*. In: *The Sociology of Georg Simmel*. Trans. Kurt Wolff. New York, 402–408.
- Urry (2007), John: *Mobilities*. Cambridge.
- Welsch (1999), Wolfgang: *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*. In: *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. Mike Featherstone and Scott Lash. London, 194–213.

Mobilität, Sprachkontakte und Integration: Aspekte der Migrationslinguistik

1. Zum Arbeitsgebiet der Migrationslinguistik

Das Arbeitsgebiet der Migrationslinguistik erschließt ein innovatives Arbeitsfeld der Sprachwissenschaft an der Schnittstelle mehrerer fremdsprachlicher Philologien. Hauptaufgabe der Migrationslinguistik ist die Erforschung und die Darstellung der sprachlichen und sozio-linguistischen Aspekte von Migrationsprozessen und den daraus resultierenden Situationen von Sprachkontakt und Kulturtransfer. Hierzu werden die Sprachdynamiken bei den in Kontakt tretenden Sprecher-gemeinschaften sowie der damit einhergehende Austausch von Sprachstrukturen, Diskurstraditionen und von Kulturen im Migrationsprozess analysiert.

Die zunehmende Bedeutung dieses Forschungsgebietes ist vor dem Hintergrund der fortschreitenden Globalisierung und den damit einhergehenden nationalen und internationalen Bewegungen von Immigration (z. B. von Afrika nach Europa, von Osteuropa nach Westeuropa), Emigration (z. B. von Westeuropa nach Nordeuropa, von Westeuropa nach Übersee), nationaler Binnenmigration (z. B. von Ostdeutschland nach Westdeutschland, von Süditalien nach Norditalien), aber auch von Binnenmigration in größeren räumlichen und staatlichen Zusammenhängen (z. B. innerhalb der EU) zu sehen, in denen sich – im Verlauf der Migrationsprozesse – weniger kulturelle Brüche als vielmehr zunehmend graduelle Übergänge zwischen Kulturen und Sprachgemeinschaften ergeben, etwa innerhalb der Europäischen Union, den USA oder in Mittel- und Lateinamerika.

1.1 Aktuelle Bedeutung der Migrationslinguistik

Aktualität gewinnt dieses Arbeitsgebiet angesichts divergierender Konzepte der Integrationspolitik und der Sprachpolitik von Einzelstaaten und deren Auswirkung auf die Neukonstituierung, die Abgrenzung und die Kontinuität von Sprach- und Kulturgemeinschaften. Damit ist ganz wesentlich auch die Frage der sozialen und sprachlichen Isolation oder der Integration von Migrantengemeinschaften in die jeweilige Empfänger-gesellschaft verbunden. Beschreibungsgegenstand der Migrationslinguistik ist daher (weitestgehend auf der Grundlage empirischer Daten) das mehrsprachige Individuum sowie darauf aufbauend in der sozialen Dimension die Interaktion (bzw. die Barriere), der Kontakt, die kommunikative Variation und die materielle Interferenz zwischen den Sprachen im Verlauf der Kontaktdynamik.

Im Fall einer angemessenen Berücksichtigung der entsprechenden Forschungen können die Ergebnisse der Migrationslinguistik von Seiten der Empfänger-gesellschaft zu den sozialpolitischen und bildungspolitischen Aspekten der Migrationsprozesse in Beziehung gesetzt werden und bieten daher die Möglichkeit, nahezu unmittelbar auch in politisches Handeln umgesetzt werden zu können.

1.2 Migrationsbewegungen als Gegenstände der Migrationslinguistik

Empirische Untersuchungsgegenstände der Migrationslinguistik sind sowohl klassische Migrationsbewegungen – wie die europäische Massenauswanderung nach Nord- und Südamerika im 19. und im 20. Jahrhundert – als auch das zeitlich spätere Phänomen der Rückwanderung nachfolgender Generationen in die jeweiligen Ursprungsländer. Darüber hinaus werden auch die Konsequenzen der internationalen Wirtschafts- und Handelskontakte erforscht, die heute zu einer immer weiter fortschreitenden Arbeitsmobilität und damit zu neuen Formen von Migration und Kulturkontakt führen.

Im Einzelnen zählen die folgenden Migrationsbewegungen zu den wichtigsten Gegenständen der Migrationslinguistik:

1.2.1 Koloniale Eroberungen

Die kolonialen Eroberungen europäischer Staaten zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert und die damit einhergehenden bzw. die daraus folgenden Migrationsprozesse stellen einen ersten wesentlichen Gegenstand einer historisch orientierten Migrationslinguistik dar. Der Sklavenhandel von Afrika nach Nord- und Mittelamerika und in die Karibik ebenso wie in das nördliche Lateinamerika und auf die Inseln des Indischen Ozeans hatte (vor allem in isolierten Plantagen-kulturen) die Genese von englisch-, französisch-, spanisch- und portugiesisch-basierten Kreolsprachen zur Folge, so dass man die europäisch-basierten Kreolsprachen als einen der wichtigsten Gegenstände einer auf die neuere Zeit zentrierten Migrationslinguistik betrachten kann. Die in den Häfen und Handelsmetropolen Asiens und beider Amerikas entstandenen Pidgins und „Linguae Francae“ sind ein weiteres für die Migrationslinguistik wichtiges Phänomen dieser Kolonialzeit.

1.2.2 Massenemigration im 19. und 20. Jahrhundert

Während die europäischen Migranten der kolonialen Eroberungszeit gegenüber den z. B. aus Westafrika verschleppten Sklaven eine zahlenmäßige Minderheit darstellten, ist die Emigration europäischer Migranten im 19. und 20. Jahrhundert nach Nordamerika, Südamerika und Australien ein erstes Massenphänomen, dessen sprachliche Aspekte folgerichtig einen wesentlichen Gegenstand der Migrationslinguistik darstellen. Als Folgeerscheinung dieser Migrationsbewegungen sind so erstmals progressiv gestufte Integrationsprozesse und Kontaktvarietäten z. B. zwischen europäischen und amerindischen Sprachen ebenso zu beschreiben wie Erscheinungen der sprachlichen und damit auch der sozialen Isolation von Migrantengemeinschaften z. B. in Nord- und Südamerika. Die gesamte Bandbreite dieser bis heute größten Migrationsbewegungen ist bisher noch nicht erfasst und noch weniger konsequent migrationslinguistisch beschrieben worden. Dazu gehören auch die sprachlichen Aspekte der weniger quantitativ als linguistisch interessanten Prozesse von Rückemigration und Reintegration von Angehörigen späterer Sprechergenerationen in die europäischen bzw. asiatischen Ursprungsländer (Italoamerikaner in Italien, japanisch-stämmige Peruaner in Japan usw.).

1.2.3 Moderne Migrationsbewegungen

Herausgehobene Bedeutung in der soziopolitischen Dimension gewinnt die Migrationslinguistik vor allem angesichts der modernen Migrationsbewegungen im 20. und 21. Jahrhundert, die erneut größere Gemeinschaften von Migranten mit Situationen des Zweitspracherwerbs konfrontieren, und damit der sprachlichen und sozialen Integration oder (als deren Zerrbild) der sprachlichen und sozialen Isolation. Diese Bewegungen führen derzeit größere Gruppen von Migranten von Afrika nach Europa, von Osteuropa nach Westeuropa und nach Übersee. Daneben finden im Gefolge der europäischen Integration in geringerem Umfang auch Migrationsbewegungen zwischen europäischen Ländern statt und im Gefolge tiefgreifender Veränderungen der Arbeitswelt auch solche der Binnenmigration innerhalb der Länder Europas. So ergibt sich zwischen europäischen Ländern im verstärkten Umfang eine Arbeitsmigration, deren dauerhafter oder temporärer Charakter noch nicht abschließend bewertet werden kann (z. B. Migration von Spezialisten von Westeuropa nach Nordeuropa). Im migrationslinguistischen Fokus der Binnenmigration bleiben die sprachlichen Aspekte der Landflucht und die Sprachkontakte in urbanen Ballungsräumen ebenso zu untersuchen wie sprachliche Ghettoisierungen einzelner Gemeinschaften und die Genese von sprachlichen Sonderformen (z. B. Jugendsprache und Technolekte).

1.3 Zum Stand der Forschung in der Migrationslinguistik

Bisherige Arbeiten zur Migrationslinguistik umfassen hauptsächlich regional begrenzte Untersuchungen, die aber als detaillierte und zum Teil aufwendige Analysen zu verstehen sind. Erste, allgemeine Überblickswerke zum methodenorientierten Arbeiten im Bereich der Migrationslinguistik sind vor allem in den letzten Jahren publiziert worden, jedoch lässt der wissenschaftliche Gehalt der neueren Arbeiten eine konkrete Konzeption vermissen und ist eher als methodisch disparat zu bezeichnen, so dass hieraus auch keine anwendbaren Beschreibungskonzepte für die Analysen der Migrationslinguistik gewonnen werden können. Allgemein lassen sich zwei Phasen erkennen, in denen das Arbeitsgebiet der Migrationslinguistik bisher thematisiert wurde:

Seit den 1980er Jahren galt es, Mehrsprachigkeit in migratorischen Kontexten systematisch zu erforschen. Es verwundert nicht, dass in dieser ersten Phase wichtige Arbeiten zur mehrsprachigen Schweiz publiziert wurden, und dass diese von kompetenten Romanisten wie Georges Lüdi vorgelegt wurden. Bereits 1984 ist der viel beachtete Band *Zweitsprachigkeit durch Migration: Einführung in die Erforschung der Mehrsprachigkeit am Beispiel zweier Zuwanderergruppen in Neuenburg (Schweiz)* von Georges Lüdi erschienen. Dieser Band ist insofern als Referenzwerk zu betrachten, als dort die linguistische Problematik der Integration der Migranten in die Empfänger-gesellschaft methodisch adäquat und ausführlich behandelt wird.

Die zweite Phase der Migrationslinguistik – etwa in den letzten 10 Jahren – hinterlässt den Leser in einer gewissen Ratlosigkeit, weil weder gegenstandsspezifische und nachvollziehbare Methodenansätze noch für andere Anwendungen verwertbare Fallanalysen vorgestellt wurden, die dem eingangs beschriebenen Gegenstandsbereich der Migrationslinguistik gerecht werden. So stellt sich etwa die Frage, warum Thomas Krefeld in seinem Werk *Einführung in die Migrationslinguistik. Von der Germania italiana in die Romania multipla* (Krefeld 2004) erst nach einem breiten und thematisch disparaten Anwendungskapitel die Migrationslinguistik als „eine eigene Subdisziplin“ (Krefeld 2004, 110) vorstellt, ohne allerdings ihre spezifisch migrationslinguistischen Aspekte methodisch und thematisch zu entwickeln und kohärent zu beschreiben. Darüber hinaus wird in seiner Einführung in die Migrationslinguistik auch nicht deutlich, welche ihre autonomen Gegenstände sind, da die bloße Beschreibung historischer Entwicklungsprozesse (wie etwa die Ausbreitung des Kastilischen in der Iberoromania während der Reconquista) nicht im engeren Sinne als migrationslinguistische Analyse zu verstehen ist.

Abgesehen von spezielleren Fragestellungen, denen die Beiträge in den Sammelbänden von Mattheier (2000) und von Erfurt/Budach/Hofmann (2003) nachgehen, sind aus der Summe dieser Beiträge keine anwendbaren Methodenansätze zu gewinnen.

1.4 Sprachliche Prozesse und Kontexte von Migration

Migrationsbewegungen und ihre sprachlichen Resultate sind stets in zeitlichen und ggf. auch großräumigen Zusammenhängen der sozialen Identität in der Ausgangskultur, der Ankunft und den ersten Schritten in der Empfängerkultur und den von diesem Zeitpunkt an graduell fortschreitenden Prozessen des Sprachkontaktes, der sprachlichen Anpassung und der späteren kulturellen Integration zu sehen. Von entscheidender Bedeutung für die Migranten als Individuen sind die Ankunft und der erste Kontakt mit der in der Regel fremden Empfängerkultur, weil es hierbei auf beiden Seiten sowohl zur Annahme als auch zur Ablehnung sowohl der fremden als auch der eigenen Kultur kommen kann. Allerdings betrifft das Bedürfnis nach Assimilation an die und nach Integration in die Empfängerkultur nicht nur das einzelne Individuum, sondern erstreckt sich in den meisten Migrantenfamilien in aller Regel über mehrere Generationen. Somit sind vor allem Assimilation und sprachliche Integration als graduell fortschreitende Prozesse zu verstehen, deren Verläufe nachhaltig von Integrationswünschen einerseits und von entgegenstehenden Isolationstendenzen andererseits gekennzeichnet sein können. Isolationstendenzen sind vor allem dann zu erwarten, wenn einzelne „Regelschritte“ der progressiven Integration misslingen.

Kommt es zu einer Akzeptanz der Empfängerkultur durch die Migranten, so lässt sich dies *de facto* innerhalb der sprachlichen Entwicklung der Sprecher nachzeichnen. Da die Assimilation bzw. die Integration in die Empfängerkultur nicht auf das einzelne Individuum beschränkt ist, sondern sich über mehrere Generationen seiner eigenen Sprecherfamilie erstreckt, müssen neben Prozessen, die das einzelne Individuum betreffen, auch die aufgrund des migrationsbedingten Kulturkontaktes angestoßenen Veränderungsprozesse der wechselseitigen Akkulturation in der Empfängergesellschaft analysiert werden.

Gehäuftes Auftreten von ‘gesellschaftsfremden’ Sprachen in einem bestimmten Sprachgebiet führt zu einer Veränderung der jeweiligen lokalen Sprachlandschaft. Die Erweiterung lokaler Sprachen durch neue sprachliche Elemente, die neue Sachverhalte widerspiegeln, führt zum Aufbrechen autochthoner Sprachstrukturen bzw. zur Herausbildung hybrider Sprachidentitäten, die gehäuft in urbanen Ballungsräumen auftreten. Diese ‘Erneuerung’ historisch gewachsener Sprachlandschaften kann wiederum als Produkt sprachlicher

Variation innerhalb der im Kontakt stehenden Sprachen und Identitäten nachgewiesen werden.

Im Arbeitsgebiet der Migrationslinguistik darf jedoch nicht nur die Staatsgrenzen überschreitende Migration Berücksichtigung finden. Es müssen ebenso sprachliche Auswirkungen von Phänomenen der Binnenmigration – wie Landflucht und Arbeitsmigration und die wiederum damit verbundenen Sprachablösungsprozesse im Bereich von Einzelsprachen als Dachsprachen – Forschungsgegenstand sein. So führen migratorische Bewegungen innerhalb einzelner Länder zu massiven Umgestaltungen nationaler Sprachlandschaften. Dies betrifft zum Beispiel auch die Herausbildung und Dynamik von „Ausländervarietäten“ der Standardsprachen, wie etwa von ‚Türken-Deutsch‘ (Selting/Kern 2006a,b), ‚Maghrebiner-Französisch‘ (Queffélec u. a., 1995 und Quitout 2007) oder ‚Indian English‘ (Sedlatschek 2009).

2. Neue Ansätze und Methoden der Migrationslinguistik

2.1 Kategorisierung der Gegenstände

Im Gegensatz zu klassischen Ansätzen der Erforschung von Kultur und Mobilität, die sich in der Linguistik auf die Untersuchung der sprachlichen Resultate von Migration konzentrieren, sollte eine moderne Forschung zur Migrationslinguistik demgegenüber das Ziel verfolgen, Mobilität als sprachdynamischen Prozess zu analysieren. Hierdurch wird nicht das ‚Abgeschlossene‘, sondern das ‚sich im Wandel Befindliche‘ ins Zentrum der Untersuchungen gerückt. Die Mobilität des mehrsprachigen Individuums sowie die daraus resultierende Interaktion, die Variation und die Interferenz zwischen den Sprachen sind hierbei – im Gegensatz zu den klassischen linguistischen Ansätzen, die sich wesentlich auf die Untersuchung soziolinguistischer Profile von Migranten und sprachlicher Resultate von Migration konzentrieren¹ – als Prozesse von Sprachkontakt und konvergentem Sprachwandel (Stehl 2005) zu verstehen. Alle Elemente der sprachlichen Differenzierung, der sprecherseitigen Variation und des Sprachkontaktes müssen

¹ Vgl. hierzu nochmals die vorliegenden Studien in Mattheier 2000, in Erfurt/Budach/Hofmann (Hrsg.) 2003 sowie den ersten Versuch einer Synopse von Krefeld 2004.

somit von einer auf Lokalität bezogenen Beschreibung zu einer auf Mobilität bezogenen Beschreibung fortentwickelt werden.

In Bezug auf die sprachliche Differenzierung in Historischen Sprachen, wie sie etwa Eugenio Coseriu mit der Unterscheidung von Historischer und Funktioneller Sprache (vgl. Coseriu 1992, XI, 266–292) eingeführt hat, hieße dies, dass die diatopische, diastratische und diaphasische Differenzierung innerhalb einer Historischen Sprache je nach ihren Rahmenbedingungen in Lokalität oder Mobilität gegebenenfalls völlig unterschiedlich zu bewerten und zu klassifizieren ist. Die bisher übliche Beschreibung dieser Differenzierung bezieht sich in aller Regel auf eine Historische Sprache, die üblicherweise in ihre historische Lokalität eingebunden ist: als „Historische Sprache in situ“.

Bei einer Verlagerung von Varietäten dieser Historischen Sprache in einem Prozess der Migration ergeben sich in Bezug auf das diatopisch motivierte Verhältnis z. B. von Sprache und Dialekt wie auch in Bezug auf das diastratische Verhältnis der verschiedenen Sprachniveaus ebenso wie deren Status in der Diaphasik der Kommunikation völlig andere Verhältnisse und Bewertungen durch die Sprecher sowohl der Migrantengemeinschaft als auch der aufnehmenden Gemeinschaft. Insofern ist die in Mobilität befindliche Historische Sprache anderen Dynamiken ausgesetzt. Sie stellt auch in Bezug auf die rationale Hierarchie der Differenzierung diatopisch → diastratisch → diaphasisch (Coseriu 2007, 146) andere und gänzlich neue Verhältnisse dar: Die „Historische Sprache in motu“ ist dementsprechend anders zu beschreiben als die „Historische Sprache in situ“.

Daneben sind Mobilität und Migration ergebnisoffene Prozesse, die in aller Regel generationenübergreifend stattfinden, und die es detailliert zu beschreiben gilt.² Gerade in der Migrationslinguistik lässt sich der Prozess des Aufeinandertreffens von ‘Eigenem’ und ‘Fremdem’ anhand des Sprachverhaltens von Individuen bzw. anhand sprachlicher Kontaktphänomene³ besonders deutlich herausarbeiten. Ziel ist es, vorrangig nicht die kulturellen und sprachlichen Brüche darzustellen, die sich im Gefolge von Mobilität und Migration ergeben, sondern die sich abzeichnenden graduellen Übergänge im sprachlichen Handeln

2 Vgl. Stehl (1989, 332): „Si tratta di considerare contrastivamente processi, non risultati“.

3 Vgl. die Phänomene *code switching*, *code mixing*, *language loyalty* vs. *language shift*, *language maintenance* vs. *language death*.

von Individuen und Migrantengemeinschaften bei ihrem Eintritt in eine neue Kultur. Der Schwerpunkt der Analyse liegt folglich auf der Partizipation von Individuen an der und deren Beitrag zu der Konstituierung von multiethnischen, mobilisierten Gemeinschaften.

Anhand der sprachlichen Biographie von Migranten (etwa vor dem Hintergrund von Zwangsmigration in der Kolonialgeschichte, von klassischen Migrationsbewegungen Ende des 19. oder Anfang des 20. Jahrhunderts, nationaler und transnationaler Arbeitsmigration in Vergangenheit und Gegenwart, etc.) kann das Zusammenspiel von Mobilität, Sprache und Kultur umfassend analysiert werden. Dabei müssen sowohl die variationslinguistische Bandbreite der sprachlichen Repertoires in den beteiligten Sprachen als auch das kommunikative Handeln im situativen Kontext Berücksichtigung finden. Eine wesentliche Rolle spielen hierbei jedoch auch der jeweilige kulturelle Hintergrund und die damit verbundenen nationalen und regionalen Identitäten. So zeigen sich beispielsweise tiefgreifende Prozesse wechselseitiger Übertragung von sprachlichen und kulturellen Elementen als Folge von Masseneinwanderungen in Ländern Lateinamerikas⁴, die sowohl die bereits angekommene als auch die neu hinzugekommene Gemeinschaft grundlegend verändert haben. In diesem Zusammenhang gilt es, die Beziehung von Migration, sprachlicher und kultureller Assimilation sowie von Identitätsverlust und neuer Identitätsfindung zu klären. (Stehl 1994, 144)

2.2 Migration, Sprachkontakt und Integration

2.2.1 Kontaktlinguistik, Migration und Integration

Resultate von Migrationsbewegungen sind unterschiedliche Typen des Sprachkontaktes, des Sprachwandels und des sprachlich vermittelten Kulturtransfers, deren Ausprägungen im Bereich der Migrationslinguistik näher zu untersuchen sind. Nur durch eine Entwicklung empirisch abgesicherter Beschreibungsmethoden von Migration, Sprachkontakt und Integration und damit auch eines begrifflichen Instrumentariums, das die Erkenntnisse und Ergebnisse der Kontaktlinguistik, der Sozio-

4 Zur Migration im Gebiet des Río de la Plata und den dort anzutreffenden Sprachkontaktphänomenen liegen zahlreiche Untersuchungen vor; vgl. u. a. Cancellier 1996, Veith 2008.

linguistik und der Variationslinguistik in einer ‘Funktionalen Migrationslinguistik’ wechselseitig integriert, können ‘Sprachen in Mobilität’ angemessen analysiert werden.

Die Übertragung von neueren, deskriptiven Ansätzen der funktionalen Kontakt- und Variationslinguistik⁵ auf den sozialen und pragmatisch situativen Kontext von Migration und Integration mobiler Sprachgemeinschaften in der Vergangenheit ebenso wie auf die pragmatisch situativen Kontexte der heute expandierenden Arbeitsmigration ist für eine Methodenentwicklung im Bereich der Migrationslinguistik von wesentlicher Bedeutung.

In diesem Kontext ist es unabdingbar, ein größeres Augenmerk auf die Bedeutung von kontaktgenerierten Interferenzvarietäten zwischen den beteiligten Sprachen und deren pragmatische Bedeutung für das Gelingen von Verständigung (sowohl für ganze Migrantengemeinschaften als auch in zeitlich beschränkten situativen Kontexten der Arbeitsmigration) zu legen.

Dies beinhaltet somit die Fortentwicklung linguistischer Konzepte der die Kommunikation steuernden Diskursnormen (im Sinne einer Produktion adäquater Diskurse – Coseriu 2007, 180) ebenso wie der Diskurstraditionen, in denen diese Normen tradiert und perpetuiert werden: Der Austausch und die Überkreuzung von Diskurstraditionen sowie die Entstehung neuer hybrider Diskursnormen und Diskurstraditionen (Stehl 1992 und Stehl 1994, 138–142) ist – als wesentliches Anliegen der Migrationslinguistik – aus der Perspektive *in situ* in die Perspektive *in motu* zu überführen.

2.2.2 Initialer Sprach- und Kulturkontakt: Der Prozess der „Ansteckung“

Aus sprachwissenschaftlicher Perspektive lässt sich also das unmittelbare Aufeinandertreffen von Sprachen und Kulturen als Prozess der ‘Ansteckung’ ebenso wie die graduelle Übertragung von sprachlich ‘Eigenem’ auf ‘Fremdes’ und von ‘Fremdem’ auf ‘Eigenes’ als ‘Ansteckungszeitraum’ bezeichnen und empirisch anhand des Sprachver-

5 Vgl. Arbeiten zur Variationslinguistik von Stehl 1994; 1995a; 1995b, Jablonka 1997, Nolcken 2002, Bröking 2002.

haltens von Individuen und Gemeinschaften und der dadurch entstandenen sprachlichen Kontaktphänomene nachweisen.

Am Beispiel der Migrationsbewegungen nach Nordamerika und Südamerika lässt sich nachweisen, wie sich durch Prozesse wechselseitiger Übertragung von sprachlichen und kulturellen Elementen sowohl die bereits angekommene wie die neu hinzugekommene Gemeinschaft sprachlich grundlegend verändert haben.

‘Ansteckung’ ist in einer ersten Phase zunächst als *first impact* von Sprechern und ihren Sprachen zu erfassen und zu beschreiben. Dabei ist der Sprecher jedoch nicht nur Träger seiner Sprache, sondern auch Träger und gegebenenfalls Vermittler der verschiedenen Diskurs- und Kulturtraditionen seiner eigenen Sprachgemeinschaft. In der Fremde trifft er auf eine andere Sprache und wiederum auf deren Diskurs- und Kulturtraditionen. Dies gilt in unterschiedlichen Ausprägungen nicht nur für den einzelnen Sprecher, sondern auch für die nacheinander folgenden Generationen seiner Migrantengemeinschaft. „Ansteckung“ ist daher *first impact* und zugleich dessen Folgeprozess.

Im Assimilationsprozess nach der ‘Ansteckung’ ergeben sich kaskadenartig stets neue kommunikative Entscheidungsprozesse für die Sprecher, sowohl in Bezug auf die Modalitäten der Sprachverwendung als auch in Bezug auf die Bewahrung, die Übertragung, die Übernahme und/oder die Aufgabe der einzelnen in Kontakt stehenden Diskurst- traditionen: Entweder übernehmen Sprecher und Sprechergemeinschaften die fremden Traditionen in die eigene Kultur, adaptieren ihre eigenen an die fremde Kultur, oder sie finden einen Kompromiss und damit eine neue, hybride Identität. In sprachlicher Hinsicht findet die ‘Ansteckung’ erst dann ihren Abschluss in der – gegebenenfalls wechselseitigen – Anpassung, wenn mit der irreversiblen Neuordnung der Diskurs- und Kulturtraditionen beide Schranken von sprachlicher Fremdheit überwunden sind.

2.3 Interdisziplinäre Ausrichtung der Migrationslinguistik

Im Zuge der Globalisierung einerseits und der fortschreitenden Integration Europas andererseits sind Migration, Sprachkontakt und Mehrsprachigkeit zentrale Themen, deren wissenschaftliche Untersuchung und Beschreibung ein dringendes Desiderat darstellen. Das Arbeitsgebiet der Migrationslinguistik erfüllt unter diesen Schwerpunk-

themen gleichermaßen Desiderate in der Sprachwissenschaft wie in der Kulturwissenschaft der fremdsprachlichen Philologien und deren Interdisziplinarität (Guggenberger 2003, 41 und Krefeld 2004, 110).

Die Erforschung und Analyse der Beziehungen von Sprache und Migration impliziert für die Sprachwissenschaft eine interdisziplinär weiter gestellte Perspektive als Mehrwert durch die Zusammenarbeit mit Literatur-, Geschichts- und Kulturwissenschaftlern in dem Sinne, dass eine rationale Reihenfolge der Betrachtung von Sprachgemeinschaften, Literaturgemeinschaften und Kulturgemeinschaften möglich wird, die sich in analoger Folge in Diskursen, in Texten und in der Kultur der Migrationsgemeinschaften manifestieren. Eine solchermaßen über Diskurstraditionen, Texttraditionen und Kulturtraditionen neu formierte plurikulturelle Gemeinschaft steht am Beginn der Konstituierung neuer, durch Mobilität generierter Kulturen.

Nicht zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang die diesen Prozessen inhärente Brisanz der sprach- und kulturpolitischen Entscheidungen und Entscheidungsprozesse, bei denen im Zuge der intendierten 'Integration' von Migrantengemeinschaften oftmals die Mängel an Sprach- und Sachkompetenzen der Migranten überbewertet und der Kontakt wie der Konflikt der je gemeinschaftsspezifischen Diskurs- und Kulturtraditionen allzu oft sträflich unterschätzt, wenn nicht gar vollständig ignoriert werden.

Auch der virtuelle Raum multimedial vernetzter Gesellschaften eröffnet neue Forschungsperspektiven. Die zunehmende Bedeutung dieses Aspektes ist mit Blick auf die mit der Globalisierung einhergehenden nationalen und internationalen Bewegungen von Immigration, Emigration und Binnenmigration zu sehen, in denen sich – im Verlauf der Migrationsprozesse – weniger kulturelle Brüche als graduelle Übergänge zwischen Kulturen und Sprachgemeinschaften ergeben, die sich zunehmend auch im Internet widerspiegeln.

3. Exemplarische Anwendungen der Migrationslinguistik: Fallstudien und Perspektiven

Eine kritische Sichtung der neueren Forschungsliteratur zur Migrationslinguistik führt zu der Feststellung, dass zwar einige, auch monographische Publikationen zur Thematik von Migration und Sprachkontakt vorliegen, diese jedoch die hier benannten Dimensionen einer Migrationslinguistik im engeren Sinne weder adäquat darstellen noch hinsichtlich ihrer methodologischen Problematik auch nur annähernd erfassen. Es überwiegen die Darstellungen von migrationslinguistischen Einzelphänomenen und Fallstudien zu einzelnen Migrationsgemeinschaften.

Eine im Sinne der hier postulierten, empirisch abgesicherten, aber mit dem Ziel der methodologischen Fortentwicklung intendierte Migrationslinguistik kann sich allerdings aus Fallstudien entwickeln, die gleichermaßen sprachlich und kulturell komplexe Migrationssituationen erfassen und analysieren und die sich daraus herleitenden methodologischen Konsequenzen für die Beschreibung historischer Sprachen *in motu* darzustellen vermögen.

Im Folgenden werden vier Fallstudien vorgestellt, die sich diese Zielorientierung zur Aufgabe gestellt haben, und nach deren Abschluss weitere und neue Erkenntnisse bezüglich der Differenzierung historischer Sprachen *in motu* zu erwarten sind.

3.1 Dynamiken des italienisch-englischen Sprachkontaktes in den Vereinigten Staaten von Amerika⁶

In diesem Forschungsprojekt werden die Dynamiken des italienisch-englischen Sprach- und Kulturkontaktes in den Vereinigten Staaten von Amerika analysiert. Gegenstand des Projektes sind italienische Migrationsbewegungen in die Vereinigten Staaten ab 1890 und der damit verbundene Spracherwerb des prestigeträchtigen amerikanischen Englisch durch italienische Immigranten über verschiedenen konfigurierte Etappen der Zweisprachigkeit.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht dabei eine detaillierte Beschreibung der komplexen Dynamiken des italienisch-englischen

6 Dissertationprojekt von Elton Prifti an der Universität Potsdam.

Sprachkontaktes mit variationslinguistischen Methoden. Der Schwerpunkt der Untersuchung wird hierbei zu gleichen Teilen auf die Untersuchung metasprachlicher Steuerungsmechanismen⁷ im Sprachkontakt und sprachlicher Interferenz⁸ zwischen dem Italienischen und/oder süditalienischen Dialekten und dem American English gelegt. Dabei wird auf der Grundlage einer breiten Datenerhebung in Philadelphia die sprachliche Variation und Konvergenz in den aufeinander folgenden Generationen ('Sprechersynchronien') mehrerer italo-amerikanischer Sprecherfamilien beschrieben. Dies betrifft die fortschreitenden sprachlichen Differenzierungsprozesse ('Mikro-Diachronie') im genannten Sprachkontakt und schließlich die Genese von intermediären (mesolektalen) Kontakt- bzw. Interferenzvarietäten, die entweder stärker vom Italienischen (wie 'Italese' < 'Italiano' + 'Inglese') oder mehr vom Englischen geprägt sind (wie 'Ingliano' < 'Inglese' + 'Italiano').

3.2 Migration und Mehrsprachigkeit. Variationslinguistik des Spanischen und Italienischen am Río de la Plata

Ein Forschungsprojekt „Migration und Mehrsprachigkeit. Variationslinguistik des Spanischen und Italienischen am Río de la Plata“ analysiert die italienischen Migrationsbewegungen in das Gebiet des Río de la Plata und die damit einhergehende, rasche sprachliche Assimilation der Immigranten über den Weg der Zweisprachigkeit. Der Erwerb des prestigeträchtigen lateinamerikanischen Spanisch (*español rioplatense*) führte zur Entstehung neuer Kontaktvarietäten, die in ihrer Summe als „Cocoliche“ bezeichnet werden, und deren Situierung bezüglich der Bewahrung italienischer Diskurstraditionen oder deren wechselseitiger Integration bei der Begründung spezifischer, rioplatensischer Diskurs- und Kulturtraditionen noch abschließend zu bewerten sein werden. Dies betrifft auch sprachlich und kulturell eigenständige Ausdrucksformen im Gebiet des Río de la Plata, wie etwa die sprachlichen Sonderformen des *Lunfardo* sowie die gesamten sprachlichen Äußerungsformen, die mit der Kultur des Tango verbunden sind.

7 D. h. des metasprachlichen und sprachlichen Wissens der Sprecher, im Arbeitsbereich 'Kompetenz der Variation' sowie der selektiven Sprachverwendung von Kontaktvarietäten in Abhängigkeit von pragmatischen Variablen, im Arbeitsbereich 'Pragmatik der Variation'; vgl. hierzu Stehl 1996.

8 Im Arbeitsbereich 'Linguistik der Variation'.

Während der Sprachkontakt Spanisch/Italienisch am Río de la Plata in der Vergangenheit Gegenstand zahlreicher Untersuchungen war, deren gemeinsamer Mangel die fehlende Orientierung an adäquaten variationslinguistischen und migrationslinguistischen Methoden war, ist der ebenfalls durch Immigration zahlreicher italienischer Sprecher entstandene Sprachkontakt Spanisch/Italienisch in Venezuela bisher aus migrations- und variationslinguistischer Perspektive faktisch nicht beschrieben worden. Ein mögliches Forschungsprojekt hierzu könnte „Migration, Sprachkontakt und Integration europäischer Sprachen in Venezuela“ lauten.

Gerade ein Vergleich der sprachlichen Interaktion und Integration zwischen dem Italienischen und dem Spanischen im Norden (Venezuela) und im Süden Lateinamerikas (Argentinien, Uruguay) verspricht eine Möglichkeit der Gewichtung und Hierarchisierung all jener Faktoren, die die graduellen Prozesse der wechselseitigen sprachlichen und kulturellen Übertragung steuern.

3.3 Japan im romanischen Sprachkontakt: Spanisch-japanische Sprachvariation in der peruanischen Einwanderergemeinschaft⁹

In dem Forschungsprojekt „Japan im romanischen Sprachkontakt: Spanisch-japanische Sprachvariation in der peruanischen Einwanderergemeinschaft“ soll die migrationsbedingte Sprachenkonstellation und die sprachliche Variation peruanischer (jedoch japanisch-stämmiger) Einwanderer nach Japan analysiert werden. Seit der Reform des japanischen Einwanderungsgesetzes von 1990 sind verschiedene Migrationsbewegungen von Peru nach Japan zu verzeichnen. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht daher der Spracherwerb des Japanischen, das in der Kontaktsituation ebenso prestigeträchtig wie auch für die dortige gesellschaftliche Integration notwendig ist. Dabei ist vorgesehen, auf der Grundlage einer breiten Datenerhebung die sprachliche Variation und die Konvergenz in den aufeinander folgenden Generationen mehrerer Migrantenfamilien zu beschreiben. Hierbei soll der synchrone Sprachkontakt aus der Perspektive der verschiedenen in Japan lebenden Einwanderergenerationen analysiert werden, um die

9 Dissertationprojekt von Mercè Ardiaca Jové an der Universität Potsdam.

daraus entstehende diachrone Sprachdynamik darstellen zu können. Ebenso sind die aus der Kontaktsituation resultierenden Sprachvarietäten Gegenstand der Analyse. Dabei sind die in der Situation der Mehrsprachigkeit neu entstehenden Kontaktvarietäten, der Konflikt und die wechselseitige Übertragung der je gemeinschaftsspezifischen Diskurs- und Kulturtraditionen zu untersuchen.

3.4 Sprachliche Integrationsprozesse chinesischer Immigranten in Peru¹⁰

In dem Forschungsprojekt „Die sprachliche Integration der chinesischen Sprachgemeinschaft in Peru“ soll die sprachliche Integration der chinesischen Sprachgemeinschaft in Peru beschrieben werden. Mit dem Jahr 2009 feierte das Land Peru und die große chinesisch-peruanische Gemeinde eine nunmehr 160-jährige Migrationsgeschichte. Mittels empirischer Daten werden der Spracherwerb des Spanischen und das Verhältnis der beiden in Kontakt stehenden Sprachen innerhalb der chinesischen Familien in Peru aufgezeigt. Aufgrund der Spezifik dieses Kontaktes ist festzustellen, dass oft innerhalb von drei Generationen eine Zweisprachigkeit zugunsten des Spanischen aufgegeben wird. Gründe hierfür sind die sprachliche Isolation der Immigranten, das Prestigegefälle zwischen dem Spanischem und dem Chinesischen sowie zwischen dem Mandarin (als Standardsprache) und dem Kantonesischen (als Gebrauchssprache der meisten Immigranten) und die Dynamik der sozialen Integration in die peruanische Sprachgemeinschaft.

In der Untersuchung sollen auch die in diesem Prozess entstehenden Kontaktvarietäten beschrieben werden, die jede für sich ein Abbild des jeweiligen synchronen Sprachzustands ist und die zusammengekommen die diachrone Dynamik des Integrationsprozesses widerspiegeln. Außerdem soll untersucht werden, inwieweit das Kantonesische Einfluss auf den peruanischen Wortschatz genommen hat. Trotz der vielen Chinesen, die in nahezu jedes lateinamerikanische Land immigriert sind, wurde bisher keiner der Integrationsprozesse der chinesischen Gemeinschaften aus migrations- und variationslinguistischer Perspektive beschrieben.

¹⁰ Dissertationsprojekt von Maria Wilke an der Universität Potsdam.

4. Fazit

Das wissenschaftliche Ziel der Forschungen zur Migrationslinguistik liegt in der umfassenden Analyse von Migrationsprozessen und den daraus resultierenden Situationen von Sprachkontakt und Kulturtransfer mit Hilfe der progressiv zu präzisierenden Methoden einer funktionalen und historischen Variationslinguistik im Übergang zu der oben genannten 'Funktionalen Migrationslinguistik'. Dies erweist sich als notwendig insofern, als – im Verlauf von Migrationsprozessen – die graduellen Übergänge zwischen Kulturen und Sprachgemeinschaften oft weniger deutlich wahrgenommen werden als die kulturellen Brüche und sprachlichen Konflikte, was insgesamt zu weit divergierenden Konzepten von Integrations- und Sprachpolitik und deren Auswirkung auf die Konstituierung, die Abgrenzung und die Kontinuität von Sprach- und Kulturgemeinschaften geführt hat. In dem sensiblen Zwischenbereich der 'graduellen Übergänge' können empirisch abgesicherte wissenschaftliche Beschreibungsmethoden eine wesentliche Hilfe für die Sprach- und Integrationspolitik darstellen.

Literatur

- Bröking (2002), Adrian: Sprachdynamik in Galicien. Untersuchungen zur sprachlichen Variation in Spaniens Nordwesten. Tübingen.
- Cancellier (1996), Antonella: Lenguas en contacto: italiano y español en el Río de la Plata. Padova.
- Coseriu (1992), Eugenio: Einführung in die allgemeine Sprachwissenschaft. Tübingen.
- Coseriu (2007), Eugenio: Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens. 2. durchgesehene Auflage, Tübingen.
- Erfurt (2003), Jürgen/Budach, Gabriele/Hofmann, Sabine: Sprachenlernen und Mehrsprachigkeit im Kontext von Migrationsprozessen. Problemaufriss und Empfehlungen. In: Mehrsprachigkeit und Migration. Ressourcen sozialer Identifikation, hrsg. v. Jürgen Erfurt/Gabriele Budach/Sabine Hofmann. Frankfurt (Main), Berlin, New York, 251–259.
- Guggenberger (2003), Eva: Einflussfaktoren auf Migrantensprachen. In: Mehrsprachigkeit und Migration. Ressourcen sozialer Identifikation, hrsg. v. Jürgen Erfurt/Gabriele Budach/Sabine Hofmann. Frankfurt (Main), Berlin, New York, 37–62.
- Jablonka (1997), Frank: Frankophonie als Mythos. Variationslinguistische Untersuchungen zum Französischen und Italienischen im Aosta-Tal. Wilhelmsfeld.
- Krefeld (2004), Thomas: Einführung in die Migrationslinguistik. Von der *Germania italiana* in die *Romania multipla*. Tübingen.
- Lüdi (1984), Georges: Zweisprachigkeit durch Migration. Einführung in die Erforschung der Mehrsprachigkeit am Beispiel zweier Zuwanderergruppen in Neuenburg (Schweiz). Tübingen.
- Mattheier (2000), Klaus (Hrsg.): *Dialect and Migration in a Changing Europe*. Frankfurt (Main), Berlin, New York.
- Nolcken (2002), Alexandra von: *Einsprachige Mehrsprachigkeit. Sprachwissen und Sprachvariation in der Normandie*. Wilhelmsfeld.
- Queffélec (1995), Ambroise/Benzakour, Fouzia/Cherrad-Bencheffa, Yasmina (Hrsg.): *Le français au Maghreb. Actes du Colloque d'Aix-en-Provence – Septembre 1994*. Aix-en-Provence.
- Quitout (2007), Michel: *Paysage Linguistique Et Enseignement Des Langues Au Maghreb. Des Origines A Nos Jours*. Paris.

- Sedlatschek (2009), Andreas: Contemporary Indian English: variation and change. Amsterdam u. a. .
- Selting (2006a), Margret/Kern, Friederike: Konstruktionen mit Nachstellungen im Türkendeutschen. In: Grammatik und Interaktion, hrsg. v. Arnulf Deppermann/Reinhard Fiehler/Thomas Spranz-Fogasy. Radolfzell, 319–347.
- Selting (2006b), Margret/Kern, Friederike: Einheitenkonstruktion im Türkendeutschen. Grammatische und prosodische Aspekte. In: Zeitschrift für Sprachwissenschaft, 25 (2006), 239–272.
- Stehl (1989), Thomas: Typologie des contacts linguistiques: langues romanes, créoles français et dialectes italiens. In: L'Italiano tra le lingue romanze. Atti del XX Congresso Internazionale di Studi (Bologna, 25–27 settembre 1986), hrsg. V. Fabio Foresti/Elena Rizzi/Paola Benedini. Roma, 115–124, 331–332 (= Pubblicazioni della Società di Linguistica Italiana 27).
- Stehl (1992), Thomas: Contacts linguistiques verticaux et traditions du discours comme objet d'une linguistique variationnelle historique. In: Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filología Romanicas (Universidade de Santiago de Compostela, 1989). Bd. III: Lingüística Pragmática e Sociolingüística, hrsg. v. Ramón Lorenzo. La Coruña, 249–268.
- Stehl (1994), Thomas: Français régional, italiano regionale, neue Dialekte des Standards. Minderheiten und ihre Identität im Zeitenwandel und im Sprachenwechsel. In: Mehrsprachigkeit in Europa – Hindernis oder Chance?, hrsg. v. Uta Helfrich/Claudia Maria Riehl. Wilhelmsfeld, 127–147, (= pro lingua 24).
- Stehl (1995a), Thomas: Sprachdynamik in Frankreich und Italien: Zur Funktion des Wortschatzes im Konvergenzprozeß. In: Panorama der lexikalischen Semantik. Thematische Festschrift aus Anlaß des 60. Geburtstags von Horst Geckeler, hrsg. v. Ulrich Hoinkes. Tübingen, 641–650.
- Stehl (1995b), Thomas: La dinamica diacronica fra dialetto e lingua: per un'analisi funzionale della convergenza linguistica. In: Dialecti e lingue nazionali. Atti del XXVII Congresso Internazionale di Studi (Lecce, 28–30 ottobre 1993), hrsg. v. Maria Teresa Romanello/Immacolata Tempesta. Roma, 55–73.

- Stehl (1996a), Thomas: *Urbanità linguistica. Die Stadt als Kommunikationsraum in der italienischen Sprachwissenschaft*. In: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, 35 (1996), 1, 56–71.
- Stehl (1996b), Thomas: *Competenza, pragmatica e linguistica della variazione: problemi d'inchiesta e d'interpretazione in geolinguistica*. In: *Neue Wege der romanischen Geolinguistik. Akten des Symposiums zur empirischen Dialektologie (Heidelberg/Mainz, 21.–24.10.1991)*, hrsg. v. Edgar Radtke/Harald Thun. Kiel, 620–640.
- Stehl (2005), Thomas: *Sprachkontakt und Konvergenzdynamik. Aktuelle Dimensionen der historischen romanischen Sprachwissenschaft*. In: *Unsichtbare Hand und Sprecherwahl. Typologie und Prozesse des Sprachwandels in der Romania*, hrsg. v. Thomas Stehl. Tübingen 1–24 (= TBL 471).
- Veith (2008), Daniel: *Italienisch am Río de la Plata. Ein Beitrag zur Sprachkontaktforschung*. Frankfurt (Main) u. a.

Mobile Menschen und bewegte Bilder

Das englische Wort *movies* macht sehr schön deutlich, dass der Film grundsätzlich mit Bewegung zu tun hat. Die Wortprägung zielte auf die Differenz zu den „stehenden“ Bildern etwa der Malerei, die es seit Jahrtausenden gibt. Angesichts dessen ist das „mit Licht gemalte“ Bild (*photo-graphie*) eine relativ neue Entwicklung – sie gibt es seit den 1820er Jahren –, aber auch die Photographie fixiert noch ein Bild, das „stehend“ ist, sozusagen die Zeit anhält. Erst seit den 1890er Jahren kennt man die Technik, Bewegung in einer Abfolge von „stehenden“ Bildern aufzuzeichnen, die bei einer entsprechend schellen Projektion als „bewegte“ Bilder erscheinen. Nur in diesem Sinn ist das „stehende“ Bild der Ausgangszustand, während die bewegten Bilder abgeleitet sind.

Verlässt man einmal die Perspektive der Technikgeschichte, werden die Bewegung und deren Wahrnehmung primär, weil sie „natürlich“ sind. Einem Maler stunden- und tagelang Modell zu sitzen oder beim Photographen (früher minutenlang) vor dem Objektiv einer Photokamera stillzuhalten, ist dagegen unnatürlich, ist nicht der – für die Erfahrung primäre – Normalzustand. Gleiches gilt für die alltägliche Wahrnehmung, die der Bewegung bedarf, um Zeit und Raum erfahren zu können. Wo sich nichts verändert, weder im Wahrgenommenen noch im Akt der Wahrnehmung, scheint die Zeit stillzustehen. Einen solchen Stillstand zu sehen ist der Ausnahmefall.

Im Film waren aber nicht nur die Objekte vor der Kamera und die diese Objekte aufzeichnenden Bilder in Bewegung (später auch die Kamera selbst), er waren v. a. die Menschen und die Waren von Anfang an unterwegs, und heute sind sie es mehr denn je. Darüber hinaus zeigt gerade der Film als Metier, dass (als starr und statisch gedachte) kollektive (v. a. nationale) Zugehörigkeiten und Zuschreibungen sich oft als wenig tauglich erweisen, sobald sie genauer betrachtet werden. Die üblichen Begrifflichkeit der Zuschreibungen relativieren sich, weil

weniger präzise Definitionen („Abgrenzungen“) dem Ist-Zustand gerecht werden, sondern vielmehr das Denken in Aspekten und Anteilen. Zuschreibungen müssen flexibel gedacht werden. An diesen beiden Aspekten, (1) der Mobilität von Menschen und Artefakten und (2) der Unzulänglichkeit der herkömmlichen Zuordnungskriterien soll im Folgenden gezeigt werden, dass der Film als kulturelle Praxis sinnvollerweise in Kategorien beschrieben und analysiert werden sollte, die jenseits fester kultureller Grenzen liegen.

Die Beispiele stammen überwiegend aus dem Bereich des Russischen, sie sind z. T. Ergebnisse eines Forschungsprojekts zu den „Russen in Hollywood“.¹

1. Mobilität als Normalfall

Die Rekonstruktionen der Paläontologen zeichnen den frühen Menschen als Nomaden, für den Mobilität eine Selbstverständlichkeit war. Sesshaftigkeit ist dagegen erst eine relativ junge Lebensweise, und die Etymologie legt uns nahe, die damit verbundene Landwirtschaft als Urform und Grundlage von Kultur zu begreifen (*cultus* < *colere*). Für den „geschichtlichen“ Zeitraum der Menschheitsentwicklung jedoch, der wegen des Vorliegens schriftlicher Quellen genauer beschreibbar ist, stellt – so scheint es – gerade diese Sesshaftigkeit den Normalfall, Mobilität aber eine Ausnahme dar. Forscher wie Helms (1988) gehen davon aus, dass Mobilität zeitweilig sogar ein Privileg war, nur wenigen Personen in besonderen Handlungszusammenhängen zugänglich war, sogenannten „long-distance specialists“ wie Seeleuten oder Geistlichen. Auch wenn in historischer Perspektive Kulturen oftmals als fest in Kultur „räumen“ fixiert schienen, das „fahrende Volk“ sozial abgewertet wurde, bedeutete dies keine ausschließliche Privilegierung von Immobilität. Auch die Mobilität behielt ihren Wert. In vielen Kulturen wurde z. B. das Leben als Weg und Wanderung begriffen und Formen der Persönlichkeitsreife wurden häufig durch Ortsveränderung markiert, sei es die *peregrinatio religiosa*, die eine Reise zu sich selbst sein sollte, sei es die Kavalliersreise, die „Wanderjahre“ der Romantik, die für die bürgerliche Kultur bis ins 20. Jahrhundert modellhaft blieben – sie alle waren hoch geschätzte Formen der Mobilität

1 ... das den Verf. im Spätjahr 2010 nach Los Angeles führte.

auf dem Territorium der eigenen oder einer nur partiell fremden Kultur. Die kulturell dominierende Sesshaftigkeit war damit zumindest temporär bzw. partiell suspendiert. Das koloniale Zeitalter brachte dann in größerem Umfang sehr unterschiedliche Kulturen miteinander in Kontakt, wenn dies zunächst nur für kleine Kreise der Bevölkerung galt, und auch hier bildete die viel besungene „Sehnsucht nach der Ferne“ die Komplementärscheinung zum Lob der sesshaften Heimatverbundenheit.

Das spätestens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert übliche Muster zur Konstruktion der kollektiven Identität ist das nationale, das auch heute im wesentlichen weitergepflegt wird, wobei aber die gesellschaftlichen, v. a. aber die ökonomischen Realitäten tiefgreifende Veränderungen am Konzept des Nationalstaates erzwungen haben. Auch das Nationale, v. a. die Nationalökonomie kam nicht ohne Internationales aus.

Da der Film anfangs vorrangig als eine vor allem ökonomischen Gewinn bringende Technik betrachtet wurde, hätten nationale Begrenzungen gleichzeitig den Verzicht auf fremde Märkte und damit auf mögliche Gewinne bedeutet, zumal man wusste, dass gerade der Reiz des Exotischen, d. h. das Überschreiten des eigenen Rahmens den Verkauf beförderte. Die das Filmgeschäft bis zum Beginn des ersten Weltkriegs dominierenden Franzosen setzten jedenfalls sehr früh auf eine Internationalisierung sowohl der Drehorte als auch der Absatzmärkte: Ab 1896, als der technische Standard des sog. Malteserkreuzes ein flimmerfreies Vorführen erlaubte, expandierten die marktführenden Brüder Lumière und schickten kleine Mannschaften mit Vorführ- und Aufnahmegeräten in und außerhalb Europas herum, wo diese die Technik bekannt machten und gleichzeitig Filme über Sehenswürdigkeiten drehten. Neben Brüssel, Madrid und Köln gehörten Sidney, Shanghai und Mexiko City zu den Stationen – und Russland. Hier wurden im Frühjahr 1896 zum ersten Mal Filme vorgeführt, und zwar in einem Café-Kabarett, das Charles Aumont (Margolit 1999, 1) auf der Handelsmesse von Nižnij Novgorod, die in jenem Jahr gleichzeitig die große Allrussische Ausstellung war, betrieb. Ein wenig später im selben Jahr wurde die Krönung des Zaren Nikolaus' II. von den ausländischen Fachleuten aufgezeichnet. Das Zarenhaus leistete sich diesen Dokumentarfilm aus Prestige Gründen, er war und blieb erst einmal für einige Jahre in Russland eine Ausnahme.

Die Brüder Lumière verkauften 1897 ihr Patent für den Kinetographen an den Pariser Unternehmer Charles Pathé, der ein weltweit – d. h. auch in Russland – agierendes Filmimperium aufbaute, das aber

schnell und an verschiedenen Orten Konkurrenz erhielt. Filme über Russland, Szenen aus dem russischen Leben wurden zunächst üblicherweise von Teams gedreht, die für ausländische Produzenten arbeiteten. So entstand z. B. 1907 der fünfminütige Film *Донские козаки* (Donskie kozaki; „Donkosaken“) für den Marktführer Pathé. Der Film zeigte die Ausbildung der Soldaten des Ersten Donkosaken-Regiments. Er wurde in Russland ein ausgesprochener Renner, die 219 Kopien waren binnen zwei Wochen vergriffen. „Dieser sensationelle Erfolg veranlasste die Firma Pathé in Russland eine eigene Spielfilmproduktion aufzuziehen“ (Margolit 1999, 2), wobei die Russen durch französische Regisseure und Kameraleute angeleitet wurden.

Die in nationalen Kategorien operierende Geschichtsschreibung hält fest, dass der erste Russe, der als Produzent ins Filmgeschäft einstieg, der Petersburger Photograph Aleksandr Drankov war. Er gründete eine Firma und produzierte den ersten russischen Spielfilm *Стенька Разин* („Sten’ka Razin“; Regie: Vladimir Romaškov) im Jahr 1908. Er drehte z. B. auch Dokumentaraufnahmen von Lev Tolstoj.

Die Deutung dieses Films als „Geburtsstunde des russischen Film“ suggeriert, es sei die Nationalität des Produzenten, die diesen Film zu einem „russischen“ machte. Wenn aber eine Geschichte in nationalen Kategorien einen Erkenntniswert haben soll, dann bietet sich letztlich nur die Kategorie „Zielpublikum“ an. Denn was sagt letztlich die Nationalität eines Produzenten oder Regisseurs oder der Produktionsort über einen Film aus? Von einem „amerikanischen Film“ zu sprechen erscheint nur sinnvoll, wenn dieser dem Wertekanon und dem Erwartungshorizont eines amerikanischen Publikums verpflichtet ist – was auch immer im Einzelnen darunter verstanden werden mag. Analog dazu wird ein Film zu einem russischen, wenn er sich in Themen, Motiven, Bildsprache usw. in die russischen kulturellen Traditionen stellt. Anders gesagt: Die Produktion eines Films speziell für ein russisches Publikum macht diesen (nachvollziehbar) zu einem russischen.

Davon waren die die Produktionsteams der 1910er Jahre weit entfernt, zumal sie meistens international zusammengestellt waren. So gründete auch der ehemalige Kosaken-Offizier Aleksandr Chanžonkov, der zunächst als Verleiher ausländischer Filme tätig war, eine Firma und holte Vasilij Gončarov, den Drehbuchautor von *Sten’ka Razin*, in sein Team. Er warb Petr Čardynin und Ivan Mozžuchin von den Kul-

turhäusern ab, in denen sie bis dahin aufgetreten waren. Kameramann in seiner Mannschaft war der Franzose Louis Forestier (gest. 1945).

Pavel Timan [geboren 1881 in der baltendeutschen Familie Thiemann] hatte 1909 bei einer Frankreichreise das Kino kennen gelernt und sich vertraglich an die französische Firma Gaumont gebunden, für die er das Russlandgeschäft organisierte, bevor er sich selbständig machte. Er tat früh den Schritt aus dem Milieu der populären Unterhaltung heraus, und näherte sich dem Theater an. Er entdeckte Jakov Protazanov, der zum berühmtesten Regisseur der Epoche aufstieg, und engagierte Vladimir Gardin, einen Schauspieler des renommierten Theaters der Vera Komissarževskaja. Sein Kameramann war Giovanni Vittroti, einer der führenden Kameralente des italienischen Films jener Jahre, den er nach Russland holte. Eine weitere Produktionsfirma war die von Iosif Ermol'ev, der zuvor bei Pathé gewesen war.

Es war letztlich der Erste Weltkrieg, der einen Schub in Richtung eines „nationalen“ Kinos bewirkte, eng verbunden mit dem Aufbau einer eigenständigen Filmindustrie. Nach dem Kriegsausbruch war der Import von Filmen zunehmend schwieriger geworden, weshalb sich die Russen nun um eigene Produktion sowohl von Rohmaterial als auch von gedrehten Filmen bemühen mussten. Die Zahl der im Land produzierten Filme stieg innerhalb kürzester Zeit stark an, denn auch die Regierung zeigte ihr Interesse an dem Medium. Sie richtete im Kriegsministerium eine Stelle ein, die eine doppelte Aufgabe hatte: Mit Filmen die Motivation der Soldaten erhöhen und gleichzeitig im Hinterland über das Kriegsgeschehen berichten. Dazu unterstützte sie die heimische Filmindustrie.

Dieser kurze Abriss der Geschichte des Films in Russland zeigt, dass die Anfänge mit großer Selbstverständlichkeit international waren und ein wirtschaftlich eigenständiges „russisches Kino“ erst durch politische Einflussnahme entstand, bzw. eine Folge des Krieges war – wozu es beim deutschen Kino eine klare Analogie gibt. Bei allem Bemühen um kulturelle Selbständigkeit konnten sich die nationalen Kinos in technischer und ästhetischer Hinsicht jedoch nicht völlig von einander abschotten, was sich allein schon an der Tatsache zeigt, dass selbst in Hochzeiten nationaler Eigenständigkeitsbestrebungen eine Erfindung wie der Tonfilm (samt den durch ihn ermöglichten Genres) sich in kürzester Zeit international durchsetzte. Gleiches gilt der den Farbfilm, Breitwandformate, das Fernsehen u.ä.

Zwar standen und stehen die Art, wie die Lichtspielhäuser (und später Fernsehanstalten) in den verschiedenen Ländern organisiert sind, und nicht selten Zensur-Praktiken einer wirklich globalen Zirkulation von Film-Ideen im Weg – generell aber gilt, dass Filme, v. a. Spielfilme auf ein Publikum auch jenseits der Grenzen des Produktionslandes zielen. Filmfestivals sind deshalb in der Regel international organisiert², oder haben zumindest – wie der Oscar – eine Rubrik „best foreign film“.

Die meisten technischen Neuerungen fanden in den USA statt, wo seit den 1920er Jahren die meisten Filme produziert wurden, wobei sich Hollywood – aus den unterschiedlichsten Gründen – als Magnet für viele nicht aus den USA stammende Künstler entwickelte. Die Bestrebungen europäischer Regierungen, die Bevölkerung unter Gesichtspunkten der Klasse oder v. a. der „Rasse“ zu homogenisieren, verstärkte den Trend, so dass – mit einem kräftigen Schuss Zynismus – Hitler auch schon einmal als größter Wohltäter für Hollywood bezeichnet wurde.

2. Inter-/Transnationalität als Normalfall

Da die Anfänge des Filmgeschäfts mit den nicht besonders prestigereichen Vergnügungshallen verbunden waren, engagierten sich die wirtschaftlich bereits erfolgreichen und gesellschaftlich etablierten Schichten dort in der Regel nicht, so dass der Film zu einem Betätigungsfeld für Aufsteiger wurde. Die Lumiere-Brüder z. B. stammten aus einem kleinen Photographenhaushalt und wurden später mit der Produktion photographischer Platten zu Fabrikbesitzern. Ihre Teams waren – wie oben angedeutet – oft international zusammengesetzt und rund um den Globus tätig. Lassen sich solche Teams einfach dem französischen Kino zuschlagen, nur weil die Auftraggeber Franzosen waren und die Firma in Frankreich ihre Steuern zahlte?

Für die Sowjetunion war der Aufbau einer sowohl wirtschaftlich wie ästhetisch (und v. a. ideologisch) eigenständigen Filmproduktion in den 1920er Jahren ein wichtiges Ziel. Im Rahmen des Rates für gegenseitige Wirtschaftshilfe (gegr. 1949) fanden nach dem Zweiten Weltkrieg ver-

2 Auch unter diesem Gesichtspunkt ist es auf die die „nationalen Jahre“ immer nur der zweitbeste Weg, eine Geschichte von Film und Kino in nationalen Kategorien zu erzählen.

schiedene Filmproduktionen als Kooperationen sozialistischer Länder statt, und diese Kooperationen wurden in den 1970er Jahren auch auf weitere Länder wie z. B. Italien ausgeweitet. Im Jahr 2005 erinnerte die Zeitung *Kommersant Vlast* an die Premiere von *Подсолнухи* (I girasoli – „Sonnenblumen“) vor 35 Jahren, die eine politisch nicht immer einfache aber letztlich doch produktive Zusammenarbeit mit Studios aus sog. kapitalistischen Ländern einleitete (Žirnov 2005).

2.1 Internationalität der Produktion

Auch in den USA wurde die die Frage nach dem nationalen Proprium von Anfang an nicht locker gesehen, aber aus ganz anderen Gründen. Dort waren – v. a. seit Hollywood zum Zentrum der Produktion wurde – die Aufsteiger im Filmgeschäft meist Zuwanderer. Neal Gabler (1989) hat gezeigt, dass die Orientierung der großen Studios an als konservativ geltenden amerikanischen Werten und die Pflege der Pflege des Mythos vom „großen Aufstieg für jedermann“ damit im Zusammenhang stehen, dass die Besitzer der Studios, in der Regel aus Mitteleuropa stammende Juden, sich dieser Werte gar nicht so sicher waren und geradezu überangepasst auf ihre neue Heimat reagierten. Die Sensibilität für die nicht direkt offenliegenden Strömungen und kollektiven Wünsche sei eine Funktion des Außenseitertums gewesen. In der Tat stammte Adolph Zuckor (*1873), der Gründer von *Famous Players Film Company*, aus der 1927 *Paramount* hervorging, aus Ungarn und wanderte 16jährig in die USA aus. Ebenfalls aus Ungarn stammte William Fox (*1879), der ursprünglich wohl Wilhelm Fuchs hieß und schon als kleines Kind nach New York kam. Er gründete die *Fox Film Corporation*, aus der später *20th Century Fox* hervorging. Louis B. Mayer (*1885), einer der Gründer von *Metro-Goldwyn-Mayer*, stammte aus Minsk und kam über Kanada in die USA. Sein Partner Samuel Goldwyn (*1882) hieß ursprünglich Szmuel Gelbfisz und stammte aus Warschau, von wo er über England in die USA auswanderte. Sie alle waren Juden, die deshalb in ihren Ursprungsländern nicht zur Titularnation gehört hatten. Sie und andere gaben als Studiobosse in Hollywood ein Kino in Auftrag, das insofern „amerikanisch“ war, als es primär für den amerikanischen Markt produzierte. Ob das beteiligte Personal aus Amerikanern bestand, spielte nur selten eine Rolle.

Viele der anderen Migranten, die in Hollywood lebten, assimilierten sich nicht so intensiv wie die Studiogründer und schlossen sich in der Regel nach Herkunft zusammen. John Baxter bezeichnet solche national communities³ geradezu als „a feature of Hollywood from the earliest days“ (Baxter 1976, 129). Die in Hollywood eingesessenen Filmschaffenden reagieren bis heute mit Ambivalenz auf Zuwanderung. Einerseits zeigen sie Stolz darüber, das Land gewesen zu sein, das z. B. so viele Menschen, die vor oder aus Hitlerdeutschland geflüchtet waren, aufgenommen und integriert hat. Und man gibt auch zu, dass Hollywood enorm davon profitiert hat.

Da während der Sowjetperiode legale Ausreisen eine absolute Ausnahme waren, wurde in der Regel mit großem Medieninteresse registriert, wenn prominente sowjetische Künstler um Asyl baten. Die Presse berichtete z. B. 1976 ausführlich über die „Flucht“ Michail Baryšnikovs (Powers, 1976), der für einige Zeit das Ballett in den USA popularisieren konnte und auch in Hollywood Karriere machte. Sein Bruch mit der Sowjetunion wurde als ein kleiner Sieg der USA im Kalten Krieg gesehen. Noch offensichtlicher war dies im Fall des Schauspielers Oleg Vidov, des „russischen Robert Redford“, der nach seinem Überlaufen im Sommer 1985 sogleich in die antisowjetische Polemik der Reagan-Regierung eingespant wurde (Morrison 1985), was umso effektvoller war, als Vidov's frühere Frau zum engen Freundeskreis der Tochter des Präsidenten Leonid Brežnev gezählt hatte.

Andererseits war man nicht immer nur stolz auf solche Abwerbungen, immer wieder werden auch Befürchtungen vor Lohndumping und

3 Die Russen zeichneten sich von den übrigen Kolonien (etwa der Engländer und Franzosen) dadurch aus, dass besonders viele aus der Oberschicht stammten und bei Komparanrollen besonders dann gerne eingesetzt wurden, wenn stilsicheres Auftreten und der selbstverständliche Umgang mit Gütern des gehobenen Lebensstils gefragt waren. Einige der Stars des vorrevolutionären Kinos wie etwa der Schauspieler Ivan Mozzuchin hatten sich nach Hollywood durchgeschlagen versuchten dort, ihre Karrieren fortzusetzen. Auch Schauspieler aus der Theaterbranche, die bis dahin noch keine Filmerfahrungen hatten, und v. a. auch Tänzerinnen und Tänzer nutzten Gastspielreisen ihrer Ensembles, um sich nach Hollywood abzusetzen. Dass mehreren von ihnen dort respektable Karrieren machten, führt Harlow Robinson (2007), der einige der Biographien rekonstruiert hat, darauf zurück, dass sie in der Regel besser ausgebildet waren als ihre Kollegen. Als Schüler Stanislavskijs und Nemirovič-Dančenkos eröffneten sie bisweilen Schauspielschulen und popularisierten so die Methode ihrer Lehrer in der neuen Umgebung. Dieses Weiterwirken von Russen in den Studios von Hollywood ist u. a. von Nusinova (1999 und 2003) und Matich (2002, bzw. 2005) untersucht worden. Matich stützt sich v. a. auf Erinnerungen der „Russian community in Hollywood“ (Matich 2005, 178).

lästiger Konkurrenz laut. Die Studios als Arbeitgeber rufen zwar regelmäßig nach Einreise- und Arbeiterleichterungen für ausländische Filmschaffende (z. B. Fraade, 1971), die entsprechenden Gewerkschaften aber protestieren dagegen (vgl. N.N. 1980) – und sie sind, im Gegensatz zu anderen Branchen, hier tatsächlich auch mächtig. Werden ausländische Künstler gleich zu mehreren erfolgreich, reagiert die Presse schon einmal mit Invasionswarnungen, wie *The New York Times* mit der Schlagzeile „The British Colonization of the Hollywood Film Industry“ (Lewin 1980) oder *Variety* mit: „Alien Invasion! Foreign, indie helmers storm H³wood“ (Brodie 1996)⁴. Sind es Deutsche⁵, taucht auch schon einmal das Bild vom „Blitzkriegs“ auf, wie in *Hollywood Reporter*: „German launch blitz on L.A.“ (Hansen 1997).

Abgelöst werden solche Stimmen in den 2000er Jahren immer häufiger durch Hinweise auf die Globalisierung. Nicht von allen wahrgenommen ist aus einer Filmproduktion für die USA eine für die Welt geworden, und das heißt, dass auch andere Kulturen ihre Stars in Hollywood-Produktionen sehen wollen (Galloway 2000). Und wenn der amerikanische Markt allein Hollywood nicht mehr ernährt, „Hollywood renews its longstanding affection for foreign filmmakers in an era when international box office is crucial“ (Abramowitz 2006). Studios, die diesen Trend nicht früh genug berücksichtigt haben, sind in finanziellen Schwierigkeiten oder bereits von anderen multinational agierenden Konzernen (vorzugsweise mit Sitz etwa in Japan) aufgekauft worden. Dementsprechend war es eine Nachricht im Wirtschaftsteil der FAZ, dass MGM den Drehbeginn eines neuen Films aus der 007-Serie – ein geradezu klassisches Produkt mit internationaler Reichweite – aufschiebt. Die Orientierung an einem globalen Markt ist einer der jüngeren Aspekte, die das Kino als ein Phänomen ausweisen, das nicht in nationalen Kategorien aufgeht.

Mindestens ebenso wichtig ist die Fragilität bzw. Künstlichkeit der Kategorie „Nation“.

4 [...] at least initially, they cost less than the veterans, some of whom can command \$10 million per film. [...] It helps that many of today's studio execs and talent agents are themselves part of a younger breed and are more willing to take chances on directors with whom they feel an affinity. [...]

5 [...] About 300 German natives – actors, writers, directors, producers, editors, musicians and composers – are currently living and working in Los Angeles, said Frances Schoenberger, Los Angeles-based German journalist, publicist and godmother to the German film community. [...] Another reason, especially regarding actors, may be the growing pressure to make culturally diverse films [...].

2.2 Brüchige kollektive Identitäten auf der Basis „Nation“

Wenn Amerikaner von *Russians* sprechen, meinen sie in der Regel die Bewohner Russlands bzw. der Sowjetunion und der Vorgängerstaaten, denn der Nationenbegriff ist eng an das Land gebunden (die Staatsbürgerschaft richtet sich nach dem *ius solis*). Die Bewohner Russlands differenzieren dagegen klar zwischen „eigentlichen“ Russen und Angehörigen anderer Nationalitäten, die als Ukrainer, Weißrussen, Balten, usw. lediglich Untertanen des russischen Zaren bzw. Bürger der Sowjetunion waren und sich selbst nicht als „Russen“ fühlten.

Die Vernachlässigung der Unterschiede kann nicht nur der Ferne bzw. dem Blick von Außen geschuldet sein, es kann auch der Wunsch dahinter stehen, möglichst viele im Filmgeschäft erfolgreiche Stars der eigenen Gruppe zuzuordnen. So rechnet etwa Polina Pchor Yul Brynner (Юл Бриннер) und Harrison Ford (Харрисон Форд) den in Hollywood erfolgreichen Russen (Наши звезды – „unsere Sterne“) zu, weil sie „aus Familien russischer Emigranten“ stammten (Pchor 2007). Wie hilfreich aber ist es, Yul Brynner einen „Russen“ zu nennen, zumal dieser die Exotik seiner Herkunft geradezu zum Markenzeichen gemacht hatte? Im Jahr 1890 als Enkel eines Schweizers und Sohn einer Russin in Petersburg geboren und in Harbin aufgewachsen, lebte er in den 1930er Jahren in Paris und schließlich in den USA. Manchmal machte er aus seiner Großmutter eine Urenkelin Chingiz-Chans, manchmal baute er Zigeuner in den Stammbaum ein, zumal er seine Künstlerkarriere als Musiker begonnen, dann aber bei Michail Čechov Schauspielunterricht genommen hatte und schließlich in Hollywood angekommen war (Robinson 2007, 152 ff.). Brynner steht für ein – fast schon postmodern zu nennendes – patchwork in Sachen „Nationalität“. Harrison Fords Großeltern mütterlicherseits waren vor ihrer Heirat jeweils aus Weißrussland nach New York eingewandert: Anna Lifšic und Garri Nidel'man'. Ihre Tochter Dora heiratete einen Christopher Ford, der Sohn wurde nach dem Großvater Harrison („Sohn des Garri“) genannt. Angesichts dessen, dass die jüdische Emigration der 1880er bis 1910er Jahre in der Zählung der Auswanderungswellen aus Russland üblicherweise nicht mitgezählt wird – als erste Welle gilt die von 1917–1920 –, eine bemerkenswerte Zuordnung zu den „Russen“! Nach dieser Logik könnte auch Kirk Douglas (eig. Issur Daniělovič) zu den „Russen“ gezählt werden, waren doch aus seine Eltern aus Gomel

(heute Weißrussland) in die USA ausgewandert und hatten dort den Familiennamen „Densky“ angenommen.

Diese Fälle, die sich fast beliebig vermehren ließen, zeigen, dass die Kategorie der Zugehörigkeit zu einer „Nation“ fast ohne Aussagekraft ist bzw. auf den Informationswert einer Staatsangehörigkeit (sogar nur des Ortes, an dem der Reisepass ausgestellt wird) reduziert wird, wenn damit nicht gleichzeitig die enge Vertrautheit mit einer Sprache und mit dem entsprechenden Alltagswissen, ev. auch einer Religion verbunden ist. Diese Differenzierung gilt für Russland besonders im 19. Jahrhundert, als die Schulpflicht noch nicht durchgesetzt war und die damit verbundene Bindung der nichtrussischsprachigen Ethnien – die z. T. auch nicht der russischen Orthodoxie anhängen – an die national-russischen kulturellen Standards noch nicht stattgefunden hatte. Die in den 1970er Jahren aus der Sowjetunion ausgewanderten Juden, deren Muttersprache in der Regel Russisch war und die wie alle anderen auch die sowjetische Schule durchlaufen hatten, (auch) als „Russen“ zu bezeichnen, erscheint dagegen sinnvoll – entsprechend spricht man von ihrer massenhaften Auswanderung in den 1970er und 1980er Jahren auch als der Dritten Welle der Emigration. Zu ihr gehören Schauspieler wie Savelij Kramarov oder Elya Baskin. Sie mussten in den USA – Ironie des Schicksals – häufig sowjetische Politiker, Militärs oder Beamte spielen, so wie emigrierte deutsche Juden Nazi-Rollen besetzten.

Daneben gibt es in der Filmbranche weiterhin relativ häufig den Patchwork-Typus: Andrew Divoff (Jg. 1955), als Sohn eines russischen Vaters und einer venezuelanischen Mutter in Südamerika aufgewachsen, High School in San Francisco, Studium u. a. der Slavistik in Spanien (Barcelona) und den USA (Georgetown), spricht acht Sprachen und hat in mehr als 90 Filmen mitgewirkt. In der US-amerikanischen Fernsehserie *CSI: Miami* spielte er 2008/2009 in vier Folgen zwar den russischen Gangster „Ivan Sarnov“, welche Rolle spielen angesichts einer solchen Biographie aber Hinweise auf die „Nationalität“?

Oder Milla (Milica) Jovovich (Jovović): als Tochter eines serbischen Arztes und einer russischen Schauspielerin 1975 in Kiev geboren, kam sie mit fünf Jahren nach London, kurz darauf nach Kalifornien, wohin die Eltern umgezogen waren. Milla arbeitet seit dem 11. Lebensjahr als Model, seit dem 13. beim Film. Welchen Informationswert hat der Hinweis auf die russische Mutter?

Die Internetseite „RussianLA“ operiert vorsichtigerweise mit dem Merkmal „russisch-sprachig“, spricht von „Russian Los Angeles multi-ethnic communities“ und setzt *Russen* in Anführungszeichen:

„The Russian-speaking community of the Greater Los Angeles is one of the most diverse such communities in the USA and is also one of the largest, by some counts numbering at 600 thousand just in the LA metro area. [...] Among the thousands of starving want-to-bes originally from the countries of the Former Soviet Union – living in LA, there now are at least seven who have appeared in major Hollywood productions. ‘Russians’ have gotten into other artsy occupations, as well.“ (RussianLA)

Im Stadtbild von West-Hollywood ist das „Russische“ besonders im Bereich „Videotheken“, „Ärzte und Apotheker“ präsent – und natürlich in der Gastronomie, wo die seit den 1930er Jahren entstandene „sowjetische Küche“ (Franz 2012, Kaminer 2006) ihre Traditionen geschaffen hat, die unter Migranten in der neuen Heimat bekanntlich besonders lange gepflegt werden⁶.



Impressionen aus dem russischen Hollywood 2009

2.3 Arbeitsnomaden und Weltbürger

Waren im Zeitalter der Dampfschiffe und Eisenbahnen Bewegungen von Kontinent zu Kontinent aufwendige Unternehmungen, die in der Regel lange Planungen erforderten, sind im Zeitalter der Düsenjets und Internetbuchungen Reisen alltäglich geworden. Entsprechend einfacher

6 "Of course, no ethnic community can thrive without a healthy overabundance of its food. The Russian Los Angeles multi-ethnic communities have this angle fully covered, with a variety of Russian grocery stores in West Hollywood (Los Angeles's own version of New York's Brighton Beach), Jewish Delis and many more Russian Restaurants along Fairfax." (RussianLA).

lassen sich Arbeitsaufenthalte in anderen Ländern unter dem Gesichtspunkt der Reise organisieren, Ein- und AusreiseprozEDUREN und Arbeitsbewilligungen sind z. T. noch kompliziert. Trotzdem gilt in vielen Branchen, das Kino eingeschlossen, ein Leben mit wechselnden Arbeits- und Wohnorten als normal. Man spricht von „Arbeitsnomaden“.

Im Jahr 1980 war Andrej Končalovskij noch die große Ausnahme, als er sich als Sowjetbürger in der Nähe von Los Angeles niederließ, um ein Hollywood den Auftrag zu einem Film zu erhalten. Dies gelang ihm erst mit *Maria's Lovers* (1983), und dieser Film wurde 1984 zum amerikanischen Beitrag für die Biennale von Venedig: „the only American film in competition for the Golden Lion.“ (N.N. 1984). Während der ganzen zehn „amerikanischen“ Jahre hat Končalovskij keinen Film für ein sowjetisches Studio gedreht. Die Finanz- und Strukturkrise des russischen Kinos der 1990er Jahre beförderte viele Koproduktionen, die ihrerseits oft ausgesprochen international zusammengesetzte Crews und Schauspieler nach sich zogen.

Schon um 1990 war es für Sergej Bodrov (sen.) viel leichter als für Končalovskij, seinen Lebensmittelpunkt in die USA zu verlegen, zumal er in dritter Ehe mit der Amerikanerin Carolyn Cavallero verheiratet ist. Trotzdem drehte er weiterhin auch „russische“, d. h. an ein russisches Publikum adressierte Filme wie *Я хотела увидеть ангелов* („Ich wollte Engel sehen“; 1992) oder *Кавказский пленник* („Gefangen im Kaukasus“; 1996). Letztgenannter Film ist auch in dem Sinne „russisch“, als er eine wichtige Rolle bei der politischen Entscheidung, den sog. Ersten Tschetschenienkrieg zu beenden, gespielt haben soll. Parallel dazu schrieb Bodrov Drehbücher für amerikanische Produktionen (z. B. *Somebody to Love* – „Liebe bis zum Tod“; 1994. Regie: Alexandre Rockwell).

Im Jahr 2005 wurde der Regisseur von Kazachfil'm und True Story Productions angeworben, die Produktion von *Nomad/Кочевник* („Nomad – Fürst der Steppe“) auf der Basis eines Drehbuchs des Azerbaidžaners Rustam Ibragimbekov zu Ende zu führen. Wie international die Teams zusammengesetzt sind, zeigt sich u. a. daran, dass der Russe Bodrov den Tschechen Ivan Passer ablöste, der mit dem Schweizer Kameramann Ueli Steiger die Dreharbeiten 2004 schon zu einem ersten Abschluss gebracht hatte, der aber den Auftraggebern nicht gefiel. Bodrov stellte den Dänen Dan Laustsen für die Kameraarbeit ein und vollendete die 40 Mio.\$-Produktion. Er wurde sogleich für die Nachfolgearbeit *Mongol* („Der Mongole“; 2007) verpflichtet, eine

kasachisch-mongolisch-russisch-deutsche Koproduktion, in der sehr viele Chinesen mitspielten – nicht zuletzt eine Frage der Gagen –, der Japaner Tadanobu Asano aber die Rolle des jugendlichen Mongolenführern Dschingis Khan. Dass v. a. Kazachstan gleich wieder sehr viel Geld in einen Film investierte, erklärte Bodrov a.u. mit dem Erfolg von Sascha Cohens *Borat* (2006)⁷. Die Empörung der Kazachen über *Borat* konnte er verstehen: „I like jokes. But I understand the feelings of my Kazakh friends, who took it very personally. I think the West is ignorant about the cultures of Central Asia.“ (Dawson 2008). Die Verstimmung der Kazachen ging so weit, dass Bodrov es nicht wagte, Sascha Cohen zur Premiere einzuladen (Taylor 2008).

Nun gehören nachgestellte Schauplätze und Kulissen von Anfang an zum Kino, auch das Casting unabhängig von nationalen Zugehörigkeiten – neu ist Normalität, mit der große und teure Filmproduktionen als internationale Projekte geplant und durchgeführt werden. Hier tritt das Kino endgültig aus dem Schatten des Nationalen, selbst wenn ein Projekt einmal dazu beitragen soll, den internationalen Ruf eines Landes wiederherzustellen.

Vielleicht sind es gerade die Sowjeterfahrungen, v. a. die mangelnde Reise- und Informationsfreiheit, die Bodrov zu einem „exemplar of the wave of film’s future – the filmmaker without borders“ (Taylor 1997) gemacht haben. Michael Brashinsky jedenfalls sieht die damals neue Generation von Filmern in dieser Perspektive: „They realize themselves as world filmmakers, not Russian filmmakers. This means more than just living in Los Angeles. It means they put telling a universal story before the idiosyncratic self-expression of many Soviet filmmakers, and telling that story in a jumble of languages that is utterly cosmopolitan.“ (zit bei Taylor 1997) Lebt hier – unter ganz neuen Umständen – Dostoevskijs in der sog. Puškin-Rede formulierte Idee wieder auf, dass die Russen besonders geeignet seien, die Grenzen ihrer Kultur zu überschreiten und zu einer „Weltkultur“ beizutragen?

7 In *Borat* spielt der mittlerweile in den USA lebende Engländer Cohen den Kazachen Borat, der in den USA unterwegs ist, wobei die Kazachstan betreffenden Partien in Rumänien gedreht wurden.

3. Bewegungen in die Zukunft?

Liegt die Zukunft des Kinos in dem von Brashinsky genannten „telling universal stories“, d. h. in Geschichten, die zumindest tendenziell überall auf der Welt verständlich sind? Auch sie kämen wohl ohne Diversität nicht aus. Eine Vorform dazu kennt man bereits aus amerikanischen Fernsehserien, die in der Zusammensetzung der handelnden Figuren die kulturelle Vielfalt der Zuwanderergruppen abzubilden versuchen. Alle relevanten Gruppen sollen sich etwa im Ermittlerteam eines Krimis wiederfinden können. Da die Russen (noch?) nicht dazugehören, müssen sie oft den ungeliebten Part des „bad guy“ übernehmen.

Wird es in Zukunft mehr Filme geben, in diese symbolische Einbindung von Publica (*audiences*) auf globaler Ebene vorgenommen wird, in denen etwa ein Star aus Indien mitspielt, weil sich ohne ihn der Film nur schwer in Indien vermarkten lässt? Oder wird das Pendel wieder in Richtung „nationales Kino“ ausschlagen, das ein Gegengewicht zu der dann doch nicht mehr die eigene Lebenssituation betreffende globale (Unterhaltungs-)Kultur bildet?

Offensichtlich ist, dass die Auswirkungen der Digitalisierung auf den Film noch nicht abschätzbar sind, es zeichnet sich aber ab, dass die technischen Möglichkeiten die Zukunft nachhaltiger bestimmen werden, als die (inter-)kulturellen Perspektiven. Das komplexe Geflecht von Kino klassischen Zuschnitts, Fernsehen, Internet, Video on demand, DVD, usw. ist so sehr in Bewegung, dass die Gegenwart – für den Forscher: herausfordernd – unübersichtlich und die Zukunft in jedem Fall spannend ist.

Literatur

- Abramowitz (2006), Rachel: "Directors without orders." In: Los Angeles Times, 21. Mai 2006.
- Baxter (1976), John: *The Hollywood Exiles*. New York: Taplinger 1976 [London, 1975].
- Birchough (2006), Tom: "Kazakhstan bans 'Borat', likes 'Nomad'." In: *Variety*, 16. Okt: 2006.
- Brodie (1996), John: "Alien Invasion! Foreign, indie helmers storm H'wood", in: *Variety (Weekly)*, 12. Febr. und (*Daily*), 15. Febr. 1996.
- Dawson (2008), Jeff: "Sergei Bodrov talks about Mongol, the first of his Genghis Khan trilogy", in: *The Sunday Times*, May 25, 2008.
- Day (1934), George Martin: *The Russians in Hollywood: A Study in Culture Conflict*. Los Angeles, 1934.
- Fraade (1971), Richard D.: "Tackling the U.S. immigration laws", in: *Screen International*, 21. Juli 1971.
- Franz (2012), Norbert (Hrsg.): *Russische Küche und kulturelle Identität*. Potsdam: Universitätsverlag, 2012 (in Vorb.).
- Gabler (1989), Neal: *An Empire of Their Own. How the Jews invented Hollywood*. New York: Random House, 1989.
- Galloway (2000), Stephen: "Hollywood's Foreign Legion" in: *Hollywood Reporter*, 20. Nov. 2000.
- Helms (1988), Mary W.: *Ulysses' sail. An ethnographic odyssey of power, knowledge and geographical distance*. Princeton: University Press, 1988.
- Hansen (1997), Eric: "German launch blitz on L.A.", in: *Hollywood Reporter*, 20. Mai 1997.
- Kaminer (2006), Wladimir und Olga: *Küche totalitär. Das Kochbuch des Sozialismus*. München: Goldmann, 2006.
- Lewin (1980), David: "The British Colonization of the Hollywood Film Industry", in: *The New York Times*, 31. Aug. 1980.
- Margolit (1999), Evgenij: "Der russische Film im Zarenreich und in der Zeit des Umbruchs", in: *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, hrsg. v. Christine Engel, Stuttgart: Metzler, 1999, S. 1–16.
- Matich (2002), O.: "Russkie v Gollivude/Gollivud o Rossii", in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, Vol. 54 (2002), Heft 2, S. 403–48.
- Matich (2005), Olga: "The White Emigration goes Hollywood", in: *Russian Review*, Vol. 64 (2005), Issue 2, S. 187–210.

- Morrison (1985), Patt: "Prominent Soviet Actor Defects, Arrives in L.A.", in: Los Angeles Times, 1. Sept. 1985.
- N.N. (1980), "[Ohne Titel]" in: Variety (Daily), 6. Jan. 1980.
- N.N. (1984): "Cannon Film for Venice", in: Hollywood Reporter 21 Aug. 1984.
- Nusinova (1999), Natal'ja: "Russkie v Amerike (Kinoëmigracija pervoi volny)", in: Kinovedčeskie zapiski, Bd. 43 (1999), S. 174–189.
- Nusinova (2003), Natal'ja: Kogda my v Rossiju vernemsja... Russkoe kinematografičeskoe zarubež'e 1918–1939. – Moskva, 2003.
- Pchor (2007), Polina: "Roman c Gollivudom", in: vaš dosug, 17. Aug. 2007. (<http://www.vashdosug.ru/article/22322>).
- Powers (1976), Charles: "Russian Defector: Ballet Star Caught Up in Whirl of Work, Fame", in: Los Angeles Times, 25. Aug. 1976.
- RussianLA: <http://www.russian-la.com/> (10. Dez. 2009).
- Robinson (2007), Harlow: Russians in Hollywood, Hollywood's Russians. Biography of an image. Boston: Northeastern University Press, 2007.
- Taylor (1997), Ella: "Man without Borders. Russian director Sergei Bodrov comes in from the cold", in: LA Weekly, 1997 (7.–13. Febr.), S. 22, 25, 26.
- Taylor (2008), Ella: "Warrior King", in: LA Weekly, 2008 (13. Juni), S. 64/65.
- Žirnov (2005), Evgenij: "Sotrudničestvo s ital'janskimi kinematografistami...", in: Kommersant Vlast' 2005, Nr. 10 (14.03.) und Nr. 11 (21.03).

Abbildungen

Photographien des Verfassers.

John Carlos Rowe

Disease, Culture, and Transnationalism in the Americas

Charles Mann in *1491* and Jared Diamond in *Guns, Germs, and Steel* have argued that the pre-Columbian population of the Americas was much larger than previously believed. Relying on new information provided by biological archaeologists, Mann and Diamond conclude that diseases like smallpox and influenza destroyed nearly ninety percent of pre-Columbian indigenous populations, spreading contagion even *before* the systematic contact initiated by such conquerors as Columbus, Cortès, and Pizarro.¹ Although scholars in the humanities and social sciences have long recognized the fact of European disease as a consequence of imperialism in the Americas and Canada, few of us have assessed the cultural and environmental effects of disease.

The question of intention is one of the major issues, which needs to be both theorized and historicized before we can proceed with much-needed research into the cultural and environmental impacts of communicable diseases. During the French and Indian War (1754–1763), British General Sir Jeffrey Amherst infamously urged Colonel Henry Bouquet “to figure some way of infecting France’s Indian allies with smallpox,” and on “July 13, the colonel wrote that he would attempt seeding some blankets with *Variola*, then send them to the warring tribes” (Robertson 2001, 124). R. G. Robertson notes, however, that the “intentional infection of Indians was the exception, not the norm,” in part because Europeans knew too little about such contagious diseases as smallpox to use

1 Charles Mann contends that European fishermen had establishing fishing camps and traded with indigenous peoples along the northeast coast of North America for at least fifty years prior to the arrival of Columbus in 1492. Small-pox and influenza, among other contagious diseases, caused native populations to die and their survivors to move away from the coastal regions (Mann 2005, 33–68).

them as part of biological warfare (Robertson 2001, 24). Colonel Bouquet himself agreed to Lord Amherst's suggestion, but "expressed the hope that he would not catch the sickness himself" (Robertson 2001, 124).

The fact that few Europeans consciously chose to wage biological warfare does not lead inevitably to the conclusion that communicable diseases were *unintended* consequences of imperialism. Robertson claims that the "mind-set of colonial America was to quarantine smallpox, not pass it to the Indians, who could spread it to their white neighbors" (Robertson 2001, 124), but his study of the smallpox epidemic of 1837–1838 at trading posts and among native peoples living along the Upper Missouri and Yellowstone rivers traces the first outbreak to an African-American crew member on the *St. Peter's*, a steamboat owned by the commercial house of Pratte and Chouteau (Robertson 2001, 17). Commanded by Captain Bernard Pratte Jr., the *St. Peter's* was transporting trade goods to posts along the river at a time when the company was in dire competition with other commercial enterprises trading in the area. As a part owner of Pratte and Chouteau, Captain Pratte was very motivated to deliver the company's trade goods to Forts Clark, Union, and McKenzie and probably for this reason disregarded others' appeals that he put his sick deckhand ashore, where he could be properly cared for in full quarantine (Robertson 2001, 62). William Fulker-son, the Indian agent traveling on the *St. Peter's*, made several appeals to Captain Pratte to recognize the danger of a smallpox epidemic, but Pratte insisted that the high fever suffered by the deckhand could just as easily be ague, chickenpox, or scarlet fever as smallpox (Robertson 2001, 62–63). Given the scarcity of medical doctors on the frontier, such illnesses were often diagnosed incorrectly by people without medical knowledge. As Robertson points out in the rest of his study, the consequences were disastrous for the Hidatsas, Arikaras, and Mandans living in close proximity to Forts Clark, Union, and McKenzie, as well as for several Euroamerican passengers on the steamboat and residents of nearby trading posts. The subsequent smallpox epidemic of 1837–1838 on the upper Missouri and Yellowstone rivers was one of the most deadly epidemics of the nineteenth century, reducing the Mandans in the region from as many as 2,000 to less than 150.

What were Captain Pratte's motives in refusing to recognize his crew member's illness as smallpox until it was too late? I have already suggested that the Captain's economic motives were uppermost. Needing

able-bodied crew members to make the long and dangerous trip in a timely manner, he hoped that his sick deck hand might recover quickly and rejoin the rest of the crew. In fact, this is precisely what Captain Pratte ordered as soon as the African-American crew member had recovered sufficiently to work, but this decision helped infect many others on board. Just how “intentional,” then, were Captain Pratte’s several decisions with regard to his deckhand that resulted in the spread of smallpox on board the steamboat and then beyond its confines? Today, we might speculate reasonably that Captain Pratte’s relative disregard for the African-American deckhand had at least something to do with antebellum racism and the popular perception among white Euroamericans that African Americans were more dispensable, physically more resilient, and less deserving of costly medical supplies and care. Euroamericans behaved in a similarly racist manner toward native peoples, whose exposure to communicable diseases had as much to do with Euroamericans’ *carelessness* and disregard of other cultural, biological, and environmental factors as with their ignorance of the diseases they carried. Reframing the question of “intention” in terms of “responsibility,” rather than intentional agency, might help us understand better the extent to which Europeans should (or should not) be held accountable for the spread of infectious diseases and the subsequent genocide they caused in the Americas and Canada.

Consider the more tenuous case for the intentional spread of communicable diseases posed by Hernando De Soto’s passage through the Southeast of North America between 1539 and 1543. Traveling with a “private army” of 600 men, transported by 200 horses, and supplied in part by 300 pigs, De Soto “wandered through what are now Florida, Georgia, North and South Carolina, Tennessee, Alabama, Mississippi, Arkansas, Texas, and Louisiana, looking for gold and wrecking most everything [he] touched” (Mann 2005, 107). Although he died of fever at the end of his expedition, which had realized little beyond the destruction it left in its path, De Soto was fearless in his encounters with native peoples, brazenly marching into the numerous cities he encountered, demanding food, and marching out again (Mann 2005, 108). Between what is now Florida and Arkansas, De Soto’s expedition encountered densely populated regions, fierce native resistance, and country “thickly set with great towns...” (as quoted in Mann 2005, 108). Europeans did not visit the Mississippi Valley again until early 1682, when La

Salle “passed through the area where De Soto had found cities cheek by jowl,” only to discover the region “deserted,” without encountering an Indian village “for two hundred miles” (Mann 2005, 108).

The conclusion drawn by the anthropologist Charles Hudson is that De Soto’s pigs had spread measles, influenza, and smallpox that attacked native peoples with such virulence that the densely populated Mississippi Valley was emptied before La Salle’s arrival a century and a half later (Mann 2005, 107–108). Mann analyzes the spread of infectious diseases by the domesticated animals accompanying the *Conquistadores* to explain how native cultures vanished so quickly and native resistance so often evaporated as indigenous armies were stricken with epidemics. One powerful explanation for why Hérnan Cortès’s return to Tenochtitlan was successful, despite the Aztecs’ resounding defeat and expulsion of his small army in their first engagement, was that the capital had been swept by a smallpox epidemic just after Cortès’s first retreat (Mann 2005, 41–143).

Were these conquerors (and others, like Pizarro) just lucky, enlisting unwittingly the different immune systems and DNA of native peoples? Smallpox, or *Variola major* had swept through medieval Europe every “five or ten years,” killing many but also immunizing those who survived and providing their children with “an increased resistance – but not immunity – to the illness” (Robertson 2001, 43). Although “acquired immunity,” generally simulated by exposure to smallpox scabs or pus, had been “used in India for over 1,000 years and in China since the Sung Dynasty (AD 960–1279),” European inoculations with smallpox were not attempted until 1700 and well into the late eighteenth century such practices were considered experimental (Robertson 2001, 6–47). It is also worth noting that most people choosing inoculation tended to belong to the upper classes and thus had the benefits of medical advice, up-to-date scientific information, and the economic means to afford inoculation. The “complete inoculation process required between one and two months to complete. Inoculees spent the first half of the time resting and improving their diet if they had a competent inoculator; or bleeding, vomiting, and starving if they did not. During the second half of the procedures, the inoculees were bedridden with small pox” (Robertson 2001, 50).

In the epidemic of 1837–1838, partial efforts were made to vaccinate Euroamericans and some native peoples against smallpox, but reliable

medical supplies were not provided in sufficient quantities to prevent an epidemic. Just five earlier, the twenty-second Congress on May 5, 1832 “approved \$ 12,000” to vaccinate “all the nation’s Indians,” directing the Secretary of War to carry out the operation (Robertson 2001, 224). But these “good intentions fell prey to bureaucratic indifference and, perhaps, wanton prejudice” (Robertson 2001, 224–225). Successful vaccination on the frontier was a difficult task, given the susceptibility of the vaccines to damage by heat, water, and other contaminants and that they be administered by qualified physicians, few of whom were willing to travel to remote regions to work with potentially hostile patients. Tangled up with these frontier contingencies are the open prejudices of Euroamericans, many of whom considered withholding vaccination would serve the larger purpose of “solving” the “Indian problem.” Robertson notes that on May 9, 1832, Secretary of War Lewis Cass “wrote John Dougherty, the senior Indian agent for the upper Missouri, that he should not vaccinate any tribes above the [territory occupied by] the Arikaras” (Robertson 2001, 225). One conclusion might be that Cass did not believe his limited financial resources could pay for vaccines and doctors to serve that remote territory; another conclusion is that Cass was punishing hostile Blackfeet, who “regularly harassed American trapping brigades” in the region (Robertson 2001, 225). Indeed, the Blackfeet were devastated by repeated smallpox epidemics between the 1830s and 1880s (Welch 1994, 30–37). In short, the boundaries separating conscious intentions, hidden agendas, mere carelessness, ignorance, and unavoidable accident are difficult to draw.

Walter Mignolo has argued that Spanish imperialism depended crucially on the affirmation of European civilization by rendering native cultures in the Western Hemisphere as primitive and uncivilized. In *The Darker Side of the Renaissance*, he argues that European scholars largely supported the religious efforts of missionaries to convert “pagan Indians” by asserting not only the authority of the Bible but also the long traditions of print-based culture on which European civilization was built. The Spanish burnt an enormous amount of the indigenous archive they encountered in the Western Hemisphere. Sometimes this destruction was a consequence of military strategy, as when Cortès set fire to Tenochtitlan to cover his retreat, but more often it was a deliberate effort to destroy “pagan” and “diabolical” texts. Mignolo devotes considerable attention to the “colonial semio-

sis” that included not only massive encyclopedic efforts in sixteenth and seventeenth-century Europe, such as Bernardino Sahagún’s *Florentine Codex* (1578) and Francis Bacon’s *Novum Organum* (1620) (Mignolo 1995, 200–202), and systematic efforts to deny the cultural legitimacy of such semiotic systems as the Incan Quipu and Mexica Amoxtli, Huehuetlatolli, and Toltecáyotl, to mention only the most prominent genres of hieroglyphic and oral-formulaic representation used by indigenous peoples in the Western Hemisphere (Mignolo 1995, 125–216).

For Mignolo, modern imperialism works in large part by dismantling the civilization of the conquered and rendering them subaltern as a consequence of their growing dependence on the imperial power’s epistemology. In nineteenth-century North America, U.S. relations with native peoples are generally characterized by a disparity between Euroamerican “civilization” and native “primitivism” that has long been considered fundamental to the Myth of the Vanishing American. When De Soto and his private army forced their way into native cities in the Southeast to demand food, they represented graphically the various ways Euroamericans ignored cultural differences and assumed their own superiority. Lewis Cass’s decision to withhold vaccine from the Blackfeet may be subtler, but it also displays his indifference, if not hostility, to the social integrity of the Blackfeet Nation.

What Mignolo terms Spanish imperialism’s “denial of coevalness,” which means the systematic refusal to acknowledge a foreign culture’s potential equality with your own, is reinforced by communicable diseases that affected native peoples in greater numbers and more fatalities than Europeans. Like Todorov’s much disputed argument in *The Conquest of America* that the sophistication of European semiotics assisted the Spanish and Portuguese in conquering native peoples, so the history of communicable disease appears to favor the survival of Europeans over “Indians” and thus lead to the conclusion that European culture and peoples are somehow “superior.” Jared Diamond’s thesis is that the domestication of animals in Europe, a practice acquired originally from the Middle East, exposed Europeans to communicable diseases, such as smallpox, measles, and influenza, early enough historically to enable surviving Europeans to develop immunities in sufficient numbers for their populations to grow, even though they faced repeated epidemics from the Middle Ages through the nineteenth century.

Evolutionary biologists have argued that the relative success of Europeans in surviving epidemics and pandemics has much to do with their genetic diversity. Because the original newcomers to the Western Hemisphere were probably small in number, “their gene pool was correspondingly restricted, which meant that Indian biochemistry was and is unusually homogeneous” (Mann 2005, 114). Neither genetic diversity nor homogeneity is preferable (or “superior”) in strictly evolutionary terms. Although genetic diversity protected Europeans from total or *de facto* extinction by communicable diseases, genetic homogeneity in the Western Hemisphere protected native peoples from diseases caused by “deleterious genes” more likely to be found in genetically diverse circumstances. Thus before European contact, American Indians were “free or almost free of cystic fibrosis, Huntington’s chorea, newborn anemia, asthma, and (possibly) juvenile diabetes” (Mann 2005, 114).

The problems begin when genetically diverse peoples come into contact with genetically homogeneous peoples. Genetic homogeneity means that such communities are affected much more broadly by communicable diseases like smallpox, influenza, measles, and chicken pox. In the Western Hemisphere, contact with Europeans carrying these diseases and pathogens resulted in widespread death in genetically homogeneous Amerindian communities, in many cases extinguishing them. What, in fact, do we mean by “extinction”? Of course, we understand the meaning of the extinction of a specific species, such as the Dodo bird or Passenger Pigeon. But extinction of human groups involves the loss of their abilities to maintain the basic economic, social, and cultural practices that give such groups distinctive identities. Native American survivors of the smallpox epidemic of 1837–1838, for example, moved in with different tribes, gradually adapting to their host tribe’s practices, if they did not carry the disease to their hosts. Throughout the Western Hemisphere, large and small communities reduced by disease, warfare with each other and with Europeans, and ecological factors often directly related to these new socio-economic conditions reached points of disfunctionality and were either subject to conquest or diaspora.

Thus both the imperialist claim to a “superior civilization” as the justification for the colonization of nominally more “primitive” peoples and the complementary claim to biological superiority must be challenged, if we acknowledge that in colonial encounters of Amerindians and Europeans there were simply semiotic and biological differences without

inherently “positive” or “negative” terms. Traditional disciplinary distinctions between cultural studies and biological sciences suggest that diseases and cultural destruction operated in separate social registers, complementing each other to be sure in the work of imperial Conquest but hardly intersecting as “techniques” of imperialist control. Yet there are several ways in which we might dispute this notion of a “separate spheres,” in which biological and cultural destruction collaborate and thus must be studied together. To be sure, archaeological biology is an emergent field in which such work is already being done, but I want to extend its insights to the more familiar humanistic areas in which I have been trained.

In the nineteenth century, Euroamerican sympathies for the plight of the Native American were integral to the perceived superiority of Europeans over indigenous peoples and their presumed “primitivism.” We know, of course, that Euroamerican visual, plastic, theatrical, and verbal arts played major parts in legitimating the myth of the Noble Savage, but artistic production often contributed directly to the spread of communicable diseases and thus the genocidal work of imperialism. When George Catlin visited the Upper Missouri in 1832, he “bragged about the healthfulness of the country and declared it immune to disease,” confirming verbally the physical strength, health, and beauty of the Native American subjects of his portraits (Dippie 1982, 329). Only five years later, the epidemic of 1837–1838 would reduce the Mandans he visited in the region from “preepidemic population estimates ... from 1,500 to 2,000” to the “postepidemic” 150 or less (Dippie 1982, 329). When Catlin addressed a Boston audience in 1838, “he left his listeners with the firm impression that the tribe was ‘now extinct’” (Dippie 1982, 329). Catlin was one of the few Euroamerican travelers in the West to express indignation regarding the spread of communicable diseases to native peoples, complaining in *Letters and Notes* that the presumed “inevitability” of the Indian’s extinction “was not inevitable,” laying the blame squarely on “‘the system of trade, and the small-pox’ that ‘have been the great and wholesale destroyers of these poor people’” (Trachtenberg 2004, 16). Despite his sympathy with native Americans’ suffering, Catlin was not above capitalizing on their “disappearance,” which would mean “that his pictorial record could never be duplicated, an incredible stroke of good fortune from the standpoint of self-interest, which alone might account for [his father] Putnam Catlin’s callous comment that the ‘shock-

ing calamity' that had befallen the Mandans would 'greatly increase the value' of his son's gallery" (Dippie 1982, 329–330).²

When Catlin toured Europe in the early 1840s with a party of Canadian Ojibwas, illustrated in his *Notes of Eight Years' Travel and Residence in Europe [...]* (1848), the party of eleven "was increased by one birth and reduced by" a total of seven deaths from smallpox by the end of their tour (Dippie 1982, 109). Just as the more famous Pocahontas (c. 1595–1617) had died probably of smallpox at Gravesend while preparing to return from England to Virginia, so these exhibited Indians had suffered the costs of travel to the metropolitan centers of imperial power. Admitting that the exhibition of these Ojibwas had done nothing to advance their political causes, tacitly understanding he had exploited their exoticism to boost his own aesthetic reputation and the value of his paintings of Native American life, Catlin recognized the ideological contradictions of his conduct and art (Dippie 1982, 109). Like some perverse version of Edgar Allan Poe's famous story "The Oval Portrait" (1845), Pocahontas and Catlin's Ojibwas are "memorialized" in literary and pictorial forms of Western art in direct proportion to the mortal risks they took as unwilling travelers.

I have said little thus far about the consequences of epidemic diseases for the environment, but the spread of foreign diseases can in itself be considered a form of "pollution" with comparable environmental impacts. North American Indians, despite their tribal differences, shared the common belief in the wholeness of the natural world and how their minds and bodies figured into such an ecology. In practical terms, of course, hunting-gathering societies often starve when a significant percentage of their hunters and gatherers are sick, as is the case with epidemic diseases like smallpox. Charles Mann writes about the crucial roles indigenous peoples played in maintaining their natural resources from selective hunting of game to strategic firing of grass and forest lands to maintain healthy prairies and woodlands. Imperial encroachments on native peoples' territories certainly contributed to changes in the natural environment in the Americas, but these conventional political actions should be considered in conjunction with the effects of

2 Catlin's aim was to sell his gallery of Native American portraits to the Smithsonian, an institution founded in part to "preserve" the cultural artifacts of what its curators considered the rapidly vanishing Native American way of life.

disease. As tribal people were forced onto reservations in the post-Civil War period, they also became increasingly dependent on government food supplies and Euroamerican farming practices. The U.S. government either at the federal level or as represented by the reservation's Indian agent commonly distributed fewer supplies and materials to Indians than had actually been allocated. Indeed, the unevenness of governmental support for Native Americans matched the eccentric distribution of medicine and medical care. Native people "starved" on the reservations, and famine is another form of communicable "illness," which certainly did reach epidemic proportions on many reservations.

Myths of the superiority of Western Civilization have certainly been reinforced by the apparently superstitious responses of indigenous peoples to communicable diseases. To be sure, many of the treatments performed by indigenous medicine men and shamans demonstrated ignorance of the etiology and spread of diseases like smallpox and influenza, but Europeans knew nothing about the treatment of smallpox or influenza during seventeenth-century contact and the medical developments of the late eighteenth and nineteenth century in treating such diseases were new to Western medicine and only partially effective. Indigenous peoples in regular contact with Euroamericans did learn the benefits of inoculation against smallpox and appealed for it in many cases, but it is equally striking how many native accounts represent disease as part of the broader environmental damage committed by the European conquerors. As late as Sarah Winnemucca's *Life among the Paiutes* (1883), she recalls how the spread of smallpox among the Northern Paiutes was understood by members of her tribe as "poison" spread by the whites in the Truckee River. Many other indigenous cultural responses to communicable diseases link these biological hazards with the Euroamerican destruction of the buffalo herds and other foods sources, the outright murder of indigenous peoples occupying lands desired by westward moving settlers, and other violations of the nature-culture bond so important for indigenous peoples.

In the epidemic of 1837-1838 in the upper Missouri and Yellowstone rivers, Mah-to-toh-pa (Four Bears), a Mandan War Chief, was reputed to have said the following on July 30, 1837, the day he died of smallpox:

"My Friends one and all, Listen to what I have to say - Ever since I can remember, I have loved the Whites, ... I have never wronged a White Man, ... I was always ready to die for them, ... and how have they repaid

it! With ingratitude! ... I have been in Many Battles, and often Wounded, but the Wounds of My enemies I exhalt [sic] in, but to day I am Wounded, and by Whom, by those same White Dogs that I have always Considered, and treated as Brothers. I do not fear Death my friends. You Know it, but to die with my face rotten, that even the Wolves will shrink with horror at seeing Me, ... Think of your Wives, Children, Brothers, Sisters, Friends, and in fact all that you hold dear, are all Dead, or Dying, with their faces all rotten, caused by those dogs the whites, think of all that My friends, and rise all together and Not leave one of them alive.” [Quoted in Robertson 2001, xvii]

Four Bears’ call for revolt against the Europeans who had brought the smallpox to the Fort Clark area was not an isolated event. Mandan warriors mourning family members threatened the *bourgeois* of Fort Clark on numerous occasions during the epidemic, believing with other area tribes that “the whites had employed some sorcery to attack” native peoples (Robertson, 2001, 170). The Assiniboines “vowed to set fire to Fort Union and kill every trader,” and Chief Le Vieux Gauche (Old Left Hand) burnt “his American flag” in protest of the smallpox epidemic brought by Euroamericans and organized his dwindling warriors for an assault on the fort (Robertson 2001, 206).

The general accusation of “white sorcery” made by different tribes decimated in the 1837–1838 epidemic was consistent with the medical treatment most tribes followed. Generally, tribal shamans brought family members into close proximity with the afflicted, chanting to drive out the evil spirits, and of course thereby spread the disease to those family members, themselves, and the next patient treated. Quarantine of smallpox patients was generally not practiced in Native American communities. The Native American interpretation of smallpox and other communicable diseases as Euroamerican sorcery certainly contributed to their outright hostility, although in many cases such epidemics made military resistance impractical or ineffective. The Plains Wars of the post-Civil War era are usually attributed to Native American anger regarding broken treaties, displacement of the Bison by frontier immigrants, and routine massacres of native peoples (especially women, children, and the elderly) by the U.S. Army and local militias intent on “controlling” so-called “renegades.” Such explanations seem motivated primarily by Euroamerican values regarding disputes over property, resources, and

deliberate violence. But the long history of epidemics was also a motivation for Native American armed resistance.

In his classic study *The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890* (1991), James Mooney considered the Ghost-Dance Religion to be an unwitting enactment of Native American apocalypse. Wovoka tells Mooney that he received his “vision” when he “was stricken down by a severe fever” and that “while he was still sick there occurred an eclipse of the sun,” which Mooney notes “always excites a great alarm among primitive peoples,” then quoting Wovoka that ““when the sun died,’... he went to sleep in the daytime and was taken up to heaven” (Mooney 1991, 773). Michael Elliott concludes that Mooney’s account of Wovoka’s vision attributes the prophet’s spiritual experience to the coincidence of his personal illness and a solar eclipse (Elliott 1998, 112). Just as Western ethnographers interpret Lakota “vision quests” as dependent on the fasting, lack of sleep, and other physical hardships of the young warriors, so Mooney wants Wovoka’s epiphany to be the result of material circumstances. Generalizing his personal experience to that of all native peoples, Wovoka creates an appealing illusion that testifies to the inability of native people to overcome their premodern conditions and thus their inability to adapt to the modern, secular world.

Another interpretation of the Ghost-Dance Religion is that Wovoka’s “severe fever” is symbolic of the communicable diseases that have ravaged native peoples since the arrival of the Europeans. Such illnesses did in fact cause many to experience the death of the sun, whether this means literal death or the diminution of the sun’s natural divinity and power.³ As symbolic actions, Wovoka’s and nature’s “illnesses” may also suggest sacrificial transumption, analogous to Christ’s crucifixion, which is ritualized in the performance of the “Ghost Dance.”⁴ Performance of the Ghost Dance empowers those who do the dance properly and those

3 In Lakota cultures, for example, Wakan-tanka is the unifying force of nature and often represented by the sun.

4 Mooney contends that Wovoka denied any claim “to be Christ, the Son of God, as so often has been asserted in print” (Mooney 1991, 773), but the Ghost-Dance Religion obviously adapts many elements of Christianity, including the general idea of sacrifice, transumption, and resurrection. Wovoka’s denial that he emulated Christ is not surprising, both in the context of Mooney’s “scientific” account and Wovoka’s awareness that Euroamericans would consider any Indian “imitatio Christi” to be blasphemous. Elliott notes that Mooney concluded that Wovoka was “something of an assimilationist,” supporting the usual idea that the Ghost-Dance Religion hybridizes Christian and Paiute figurae (Elliott 1998, 110).

who identify with the dancers (either as audience or as followers of the religion) as some sort of “immunization” against white “sorcery.” In this speculative and undeveloped reading, the aesthetic and communal functions of the Ghost Dance “restore” the health of the people, which means either the literal or symbolic return of the bison – the means of sustaining life – and the literal or symbolic return of the ancestors – the cultural heritage of the tribes following the religion. Insofar as the Ghost-Dance Religion was received by Native Americans as a pan-Indian, trans-tribal, movement, extending from the Great Basin of the Northern Paiutes to Blackfeet, Piegan, and Shoshone in the Rocky Mountains to Cheyenne, and Lakota Sioux of the Great Plains, then the “revival” and restored “health” it represents can be understood as symbolic of such cooperation and consolidation of forces.

Even the controversial “ghost shirt,” which was “a garment some Sioux wore in the belief that it would stop bullets,” but which Wovoka told Mooney he “disclaimed all responsibility for,” could be interpreted as following the internal logic of the Ghost-Dance Religion’s *healing* powers (Mooney 1991, 772–773). In 1889, when the Oglala Sioux Nick Black Elk returned to the Pine Ridge Reservation after touring with Buffalo Bill Cody’s Wild West Show, he was quickly attracted to Wovoka and the Ghost-Dance Religion and its pan-Indian promise: “Word came to us that the Indians were beginning to dance everywhere” (Black Elk 1988, 249). He recounts how he made several Ghost Shirts prior to performing in his first Ghost Dance, experiencing his own spiritual vision, and subsequently riding into battle at Wounded Knee wearing one that by his account *does* protect him from harm (Black Elk 1988, 243). Black Elk was both a medicine man and a holy man in his career, the latter position usually requiring apprenticeship as a healer in Lakota society. Was the “ghost shirt” simply a superstition adopted by Lakota (and some other Plains’ Indians) desperate for protection against what Black Elk elsewhere describes as the “flood” of “wasichus” (white people), including the epidemics, murders, and theft that inevitably trailed along with them? Or is the “ghost shirt” suggestive of comprehensive, even coordinated, cultural means native peoples used to resist the “white sorcery” they encountered in such acts of imperial violence?

The answer to this rhetorical question is by no means simple or easy, because it will involve much more detailed investigations into the cultural practices and spiritual activities of different native peoples in the

many different historical stages of European contact. My examples are tribally and historically scattered, even incoherent, but they are intended to point us toward interpretations of indigenous cultural and religious media that will acknowledge first the *reality* of disease for native peoples and second their identification of many such diseases with the threats posed to their survival by Euroamericans. We now know that many pre-Columbian medical procedures in the Western Hemisphere, including surgeries and the use of herbal medicines, were very successful in the treatment of illnesses known to native peoples. The problems confronting Native Americans with diseases like smallpox, measles, and influenza included their novelty, the unevenness (in many cases deliberately so) of medical treatment and the distribution of medicines by Euroamericans to native peoples, and the integration of disease with other imperial practices of genocide, whether intentionally (as in Lord Amherst's notorious case) or by the sort of perverse serendipity that must have reinforced native Americans' perceptions of imperial conquest as "white sorcery," whether it was conducted by military assault or biological warfare.

In *Killing Custer* (1994), James Welch recounts the Marias River Massacre (Baker Massacre) of January 22, 1870, when Colonel E. M. Baker launched an attack on a peaceful Blackfoot village, its members bundled up against winter cold of twenty degrees below zero and most villagers suffering from an outbreak of the "white scabs" (smallpox). Killing 173 men, women, and children, then setting the village of about forty tepees ablaze, Baker was aware that he was attacking the wrong village (Welch 1994, 30–31). Welch concludes his novel, *Fools Crow* (1986), with a fictional account of the historical massacre, using the event to mark the end of resistance by the Blackfoot Nation. As he writes in *Killing Custer*, the Blackfeet "never raised arms against the United States again" (Welch 1994, 37). Why, Welch wonders, has such an injustice against native peoples been forgotten while George Armstrong Custer's defeat at the Little Big Horn only six years later has been so relentlessly monumentalized (Welch 1994, 46)?⁵

5 The Marias River Massacre was only one among many such massacres by the U.S. Army and local militias during the Plains Wars and other conflicts during westward expansion, but historians generally ignore the murder of native people when calculating the "worst" massacres in U.S. history. The Mountain Meadows Massacre of September 11, 1857, in which Mormons disguised as Paiute and Ute Indians, attacked the Fancher wagon train, killing 120 Arkansas emigrants to California, is generally treated as the "worst massacre in U.S. history" prior to 9/11. See Sally Denton, *American Massacre* (2003).

Welch's entire career as a Blackfeet writer is itself a Native American cultural response to the migratory power of communicable diseases brought by Europeans to the Western Hemisphere. "Throughout the contact period with the whites, smallpox epidemics raged periodically, almost systematically," Welch writes, adding an interesting cultural complement: "In 1837, three years after Prince Maximilian, the German naturalist and explorer, and the Swiss artist Karl Bodmer visited a Mandan village on the upper Missouri and remarked on the Indians' fine appearance, the tribe had been reduced from sixteen hundred to only one hundred" (Welch 1994, 34). Maximilian and Bodmer visited in 1834 one of those Mandan villages that would be devastated in the 1837–1838 epidemic on the Upper Missouri and Yellowstone rivers discussed earlier in this paper. Like Du Bois rhetorical question in *Darkwater* (1920) whether or not the glories of European culture were worth the human costs of the slave trade on which that culture depended, Welch suggests that the Prince's enlightened natural science and the Swiss artist's exquisite paintings of the West must be weighed against the human cost of those migrations that first brought Europeans to the Western Hemisphere (Rowe 2000, 208). In his effort to represent Blackfeet people at various stages of their historical contact with Euroamericans, Welch contributes his own versions of indigenous representation as means of countering the political and aesthetic "cover-ups" of Western representations of Native Americans.

What cultural and human production, what *lives*, might have resulted from those sixteen hundred souls inhabiting what is now northern Montana had that single Mandan village not been reduced to "only one hundred"? What difference would it have made had 100 million inhabitants of the Western Hemisphere maintained that demographic or, more likely, have grown to even more than one-third of the world's population between 1492 and 1650? Would the social, economic, political, ethnic, and biomedical diversity of such a critical mass of Amerindians have responded differently to European imperialism than what is so often represented in the Myth of the Vanishing American and its complements, the Ghost-Dance Religion and the Peruvian Myth of the Inca Rey?⁶ Whether communicable diseases brought by the Europeans

6 The myth of the Inca Rey dates from early eighteenth-century Peru, when legends circulated that a disembodied head of an Incan King would rise above the Andes to

affect Amerindian cultures as a consequence of reducing the numbers of people needed for a society to produce, transmit, and preserve “culture” or the effects of such diseases are registered in far more complex ways within cultural works that cross specific tribal, territorial, and generic boundaries, epidemic and pandemic diseases are integral aspects of migrations and diasporas. The spread of such diseases and their medical treatment have enduring biomedical, social, economic, political, cultural, psychological, environmental, and ethical consequences we must study and understand as integral to postcolonial and cultural studies of the Western Hemisphere.

announce the return of Incan royal authority, expulsion of the Spanish imperial powers, and the resurrection of those murdered by European imperialists. I have often thought that the severed head of the revolutionary Babo, displayed in the central square of Lima, at the end of Herman Melville's *Benito Cereno* (1855) draws on this Amerindian legend, even though Babo himself is, of course, from Senegal.

Works cited

- Black Elk (1988), Nicholas: *Black Elk Speaks* [1932]. Lincoln.
- Denton (2003), Sally: *American Massacre: a Tragedy at Mountain Meadows, September 1857*. New York.
- Diamond (1997), Jared: *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Society*. New York [u. a.].
- Dippie (1982), Brain W.: *The Vanishing American: White Attitudes and U.S. Indian Policy*. Middletown, Conn.
- Elliott (1998), Michael A.: *Ethnography, Reform and the Problem of the Real: James Mooney's Ghost-Dance Religion*. In: *American Quaterly* 50 (1998),2, 201–233.
- Mann (2005), Charles C.: *1491: New Revelations of the Americas before Columbus*. New York.
- Mooney (1991), James: *The Ghost-Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890*. Lincoln.
- Mignolo (1995), Walter: *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor.
- Poe (1994), Edgar Allan: *The Oval Portrait* [1845]. In: *The Heath Anthology of American Literature*, ed. by Paul Lauter/Richard Yarborough et al. Lexington [u. a.], 1400–1402.
- Robertson (2001), Roland G.: *Rotting Face: Smallpox and the American Indian*. Caldwell, Idaho.
- Rowe (2000), John Carlos: *Literary Culture and U.S. Imperialism: From the Revolution to World War II*. Oxford.
- Todorov (1984), Tzvetan: *The Conquest of America: the Question of the Other*. New York [u. a.].
- Trachtenberg (2004), Alan: *Shades of Hiawatha: Staging Indians, Making Americans: 1880–1930*. New York.
- Welch (1994), James: *Killing Custer: the Battle of the Little Bighorn and the Fate of the Plains Indians*. New York [u. a.].

Orte und Ortlosigkeit

Mobiles Glück in den englischen Romanen des 18. Jahrhunderts

1. Philosophische Glückskonzeptionen

Gegenstand dieses Beitrages sind die Sujets der Mobilität im Sinne des Glücksstrebens (des *pursuit of happiness*) und des Reisens als neue Quelle und Ausdrucksform des individuellen Glücks in der englischen Erzählliteratur und der englischen Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts.¹ Im Unterschied zur klassischen statischen und finalen Glückskonzeption (vor allem der aristotelischen²) fokussiert die neue dynamische Glückskonzeption des 18. Jahrhunderts vergängliche, nicht-permanente, materielle oder immaterielle Ziele, aber auch den Prozess des Glücksstrebens selbst. Diese neue Glückskonzeption von Thomas Hobbes, David Hume, Samuel Johnson (Potkay 2000) und Jeremy Bentham (Bentham 1970, I, No. 2, 3, 6, 8, 10, p. 11–13; IV, No. 2, 3, 4, 5) definiert individuelles Glück als diesseitige, dynamische und vergängliche Erfahrung, die sich im Prozess des Strebens sogar als eine sich entziehende und unverfügbare erweisen kann. Sie steht den traditionelleren Konzeptionen des Glücks, d. h. den Konzeptionen eines anhaltenden, absoluten, stabilen, universellen Zustandes bzw. rationalen, philosophischen Lebensstils (vgl. Seneca 1988 und Epikur 1988) und der Konzeption der anhaltenden Glückseligkeit im ewigen

1 In seinem *Life of Johnson* erinnert Boswell einen Dialog mit Johnson bezüglich der dynamischen Glückskonzeption, in der er diese in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Reisen bringt: "Sir, you observed one day at General Oglethorpe's, that a man is never happy for the present, but when he is drunk. Will you not add, – or, when driving rapidly in a post-chaise? JOHNSON. 'No, Sir, you are driving rapidly from something, or to something.'" (Boswell 1934–64, 3:5).

2 Aristoteles beschreibt den Zustand des Glücks als Glückseligkeit und somit als einen absoluten: Aristoteles 1991, I.1097b14–21.

Leben nach dem Tode (vgl. Augustinus 1989 u. 1996 und Thomas von Aquin 2006) gegenüber.

Im Jahre 1818 beschrieb Schopenhauer das Glück der Idylle. Ein Glückszustand entzieht sich als statisches Phänomen nach seiner Meinung der dramatischen und narrativen Darstellung:

[...] alles Glück [ist] nur negativer, nicht positiver Natur, [...] es [kann] deshalb nicht dauernde Befriedigung und Beglückung seyn, sondern [wird] immer nur von einem Schmerz oder Mangel erlöst [...] Jede epische, oder dramatische Dichtung nämlich kann immer nur ein Ringen, Streben, und Kämpfen um Glück, nie aber das bleibende und vollendete Glück selbst darstellen. Sie führt ihren Helden durch tausend Schwierigkeiten und Gefahren bis zum Ziel: sobald es erreicht ist, lässt sie den Vorhang fallen. Denn es bliebe ihr nichts übrig, als zu zeigen, daß das glänzende Ziel, in welchem der Held das Glück zu finden wähnte, auch ihn nur geneckt hatte, und er nach dessen Erreichung nicht besser dran war, als zuvor. Weil ein ächtes, bleibendes Glück nicht möglich ist, kann es kein Gegenstand der Kunst seyn. (Schopenhauer 1859, Bd. I, 377 f.)

Im England des 17. und 18. Jahrhunderts entstand jedoch eine neue mobile, dynamische, individuelle und „typisch englische“ Glückskonzeption, die als *pursuit of happiness* Eingang in die Unabhängigkeitserklärung der USA fand. Friedrich Nietzsche schreibt in seiner *Götzen-dämmerung*: „Ein Mensch strebt *nicht* nach Glück, nur der Engländer tut das.“ (Nietzsche 1964, 82) Adam Potkays Monographie *The Passion for Happiness. Samuel Johnson and David Hume* von 2000 definiert den dynamischen Glücksbegriff des 17. und 18. Jahrhunderts in pointierter Weise (Potkay 2000, 65 f.). Potkay betont in seiner Studie, dass die dynamische Glückskonzeption des 17. und 18. Jahrhunderts im Unterschied zu derjenigen der klassischen Antike keinen Lebensstil des „guten Lebens“ beschreibt, sondern eine subjektive, individuelle, wertende und emotionale Reaktion auf einen Lebensstil (Potkay 2000, 72). Diese Entwicklung impliziert einen allmählichen Paradigmenwechsel bei der Definition der Glücksquellen: Waren diese im klassischen Paradigma vor allem die Mäßigung von Exzessen, die Kontrolle der Leidenschaften und Laster durch die Vernunft, ein Leben in Stabilität, Regelmäßigkeit und Sicherheit, so sind diese im neuzeitlichen Paradigma der Aufklä-

rung, Romantik und Moderne die intensivierte, exzessive Empfindsamkeit und Erregung, die irrationale Ekstase, der überwältigende Augenblick, Abwechslung und Grenzüberschreitung. Die Romane des 18. Jahrhunderts repräsentieren eine spannungsreiche Interaktion dieser beiden Paradigmen. Laut Potkay ist die Glückserfahrung seit der Antike im Unterschied zu Erfahrungen der Freude, Zufriedenheit und des Vergnügens teleologisch, d. h. sie folgt einer zielgerichteten Aktivität. Sie impliziert Selbstverwirklichung (*self-actualisation*) bzw. die Verwirklichung von Lebenszielen. Freude und Vergnüßen begleiten viele Glückszustände, doch diese Emotionen sind nicht mit dem Glückszustand identisch. John Lockes Glücksbegriff ist bereits deutlich materialistisch geprägt, er beinhaltet andere Glücksquellen, aber auch andere emotionale und mentale Zustände als der aristotelische Glücksbegriff, z. B. Vergnüßen, Leichtigkeit, Erregung oder materielle Güter. Hobbes', Lockes, Humes und Johnsons Glücksbegriffe sind somit im Unterschied zum antiken und mittelalterlichen Glücksbegriff relative, individuelle, dynamische und utilitaristische. Sie weisen Analogien zur kapitalistischen Struktur der Produktion bzw. der nach oben offenen Spirale von Bedürfnisproduktion und -befriedigung, von Angebot und Nachfrage auf. Der dynamische Glücksbegriff des 17. und 18. Jahrhunderts beinhaltet somit das Konsumentenglück, aber auch das kalvinistische Konzept des Befriedigungsaufschubs (vgl. Weber 1988, 17–206). Das dynamische Glücksstreben des 17. und 18. Jahrhunderts verfolgt im Unterschied zur statischen und finalen Glückskonzeption der Antike und des christlichen Mittelalters keinen absoluten Zustand, sondern eine subjektive emotionale Erfahrung, die zeitlich begrenzt und somit vergänglich, akkumulierbar und steigerbar ist. Neben der dynamischen Glückskonzeption existieren im 17. und 18. Jahrhundert die traditionelleren religiösen und klassischen Glücksbegriffe weiter, ein Repräsentant der klassischen statischen und universalen Glückskonzeption ist z. B. Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury (Shaftesbury 1998).

David Hume und Samuel Johnson entwickelten einen im 18. Jahrhundert revolutionären Glücksbegriff, doch Thomas Hobbes definierte bereits im 17. Jahrhundert weltliches Glück als Begehrensfortschritt von einem Ziel zum nächsten. Die Ziele dieses Glücksstrebens waren für Hume und Johnson neben der klassischen Tugend der *prudentia* z. B. gesellschaftliche Anerkennung, Ruhm, Reichtum, materi-

eller Besitz, doch diese Ziele boten keinen dauerhaften Zustand der Befriedigung wie es die Seelenruhe als Ziel des Glücksstrebenden der Antike bei Aristoteles, Epikur und Seneca tat (vgl. Potkay 2000, 65). Dieses episodische Glück mit Schopenhauer kein „ächttes“ Glück zu nennen, widerspricht der modernen Lebenserfahrung. Thomas Hobbes beschreibt Glück in erster Linie als selbstbestimmtes Streben (vgl. Potkay 2000, 65 f.) Für Hobbes ist Glück im Unterschied zu Johnson identisch mit dem Prozess des Glücksstrebens:

Felicity is a continual progress of the desire from one object to another; the attaining of the former being still but the way to the latter. The cause whereof is that the object of man's desire is to enjoy once only and for one instant of time, but to assure forever the way of his future desire. (Hobbes 1958, 1.11)

David Hume sieht weltliches Glücksstreben in Form einer kausalen, teleologischen Ideenassoziation im menschlichen Verstand verwirklicht. Diese, so Hume, findet ihren Ausdruck vor allem in der kausalen Struktur narrativer Texte und ihren Plots:

As man is a reasonable being, and is continually in pursuit of happiness, which he hopes to find in the gratification of some passion or affection, he seldom acts or speaks or thinks without a purpose and intention. He has still some object in view, and howsoever improper the Means may sometimes be, which he chooses for the attainment of his end, he never loses View of an End, nor will he so much as throw away his Thoughts or Reflections, where he hopes not to reap any Satisfaction from them [...] In narrative compositions, the narrative events or actions must be connected by a bond or tie, they must be related to each other in the imagination and form a unity which brings them under a plan or view. (Hume 1986, III. 34)

Die dynamischen Glückskonzeptionen von Hobbes, Hume und Johnson erzeugen ein zentrales Problem: Sie repräsentieren das Glückserleben bzw. den Glücksgenuss als einen sich dem Strebenden ständig entziehenden Horizont. Johnson ist sich dessen bewusst:

I am afraid, every man that recollects his hopes, must confess his disappointment, and own, that day has glided unprofitably after day, and that he is till at the same distance from the point of happiness. (Johnson 1963, 2: 39)

2. Erzähltes Glück

2.1 Glück als Lohn für Mobilität und *prudentia*: *Tom Jones* und *Roderick Random*

In den englischen Romanen des 18. Jahrhunderts erscheint Glück als Resultat befriedigter Bedürfnisse und Wünsche, als Resultat menschlichen Strebens, als menschliche Errungenschaft und Lohn für erworbene Tugenden. Robinson Crusoes Wunsch nach Befreiung von der Insel wird durch providentielles Wirken und als Resultat seines eigenen Handelns sowie der Hilfe Fridays und des englischen Kapitäns erfüllt. Andererseits zeigen Defoes *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* und *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, dass Glücksstreben und Bedürfnisbefriedigung nicht unbedingt zu Glückserlebnissen führen, sondern eine Entleerung des Glücksgefühles bewirken. Darüber hinaus repräsentieren viele Romane des 18. Jahrhunderts Glück nicht nur als selbstbestimmten Prozess des Strebens bzw. als utilitaristische Erfüllung von Wünschen oder Bedürfnissen, sondern auch als ekstatische, plötzliche Erfahrung eines Überschusses,³ die die Glückserwartungen oder -pläne des glücksstrebenden Individuums durch eine Peripetie übersteigt und von ihm nicht erzwungen werden kann.⁴ Die

3 Der philosophische Glücksbegriff des Überschusses wurde 2001 von Annemarie Pieper in ihrem Buch *Glückssache* geprägt, vgl. Pieper 2001, 31 f.).

4 Dieter Thomä widmet sich in seinem brillanten Buch den philosophischen Glückskonzeptionen der Moderne und betont den Aspekt der Unverfügbarkeit des Glücksgefühls: „Wenn ein Mensch Glück erfährt, dann kann dies doch für einen Betrachter von außen völlig unverständlich bleiben; wenn solch ein Betrachter meint, nun sei alles so eingerichtet, dass jener Mensch glücklich sein müsse, dann kann dieser doch auf seinem Unglück beharren. Das Glück ist auf eine seltsame Art unbelangbar, obliegt dem Eigensinn eines jeden und entzieht sich doch auch dessen Zugriff; Glück zu empfinden gehört zur Gegenwart, zur Immanenz des eigenen, sich gerade vollziehenden Lebens [...] Die Aussage 'Ich bin glücklich' [...] ist deshalb unbestimmt, weil die Voraussetzungen für das Glück demjenigen, der es kundtut, teilweise unzugänglich und unverfügbar sind [...] Wenn man sich statt dessen in

traditionellen teleologischen Plots von Fieldings *Tom Jones* und Smolletts *Roderick Random* präsentieren Helden, die nicht besonders autonom oder selbstbestimmt bezüglich ihrer endgültigen Glückszustände sind, sie lesen ihre von Fortuna geschickten Glücksziele vielmehr auf ihren Reisewegen auf (v. a. das romantische Eheglück, Toms Glück der Erkenntnis seiner Herkunft, das Wiedervereinigungsglück zwischen Tom und Squire Allworthy oder Roderick und seinem Vater). Die Plots beider Romane sind regressiv, sie führen ihre Helden zurück zu ihren familiären Ursprüngen bzw. klären den Helden im Falle von Tom Jones über seinen wahren Ursprung auf. Die Ausrichtung ihrer Reisen ist ebenfalls regressiv: Tom Jones, Allworthy und Sophia kehren zurück nach Somersetshire, Roderick und sein Vater kehren zurück auf ihr heimatliches schottisches Landgut. Jedoch wird dieses Glück der Heimkehr, des sich schließenden Kreises bzw. das Glück der familiären Reintegration beider Helden am Ende der Plots durch die glückliche Peripetie mehr geschenkt als im utilitaristischen Sinne direkt von ihnen erstrebt und hat somit die ekstatischen Glücksreaktionen der Helden zur Folge.⁵ Im überwiegenden Teil der Plots sind die Helden vom Schicksal getrieben (vor allem Tom Jones) bzw. haben anfangs andere Ziele, nach denen sie streben (Tom will sich anfangs den Truppen anschließen, die 1745 gegen die katholischen Rebellen kämpfen, Roderick strebt nach einer beruflichen Zukunft als Schiffsarzt, Soldat, Hochstapler und Heiratsschwindler). Das aktive Glückskonzept beider Romane entspricht der klassischen Konzeption des Kairos, der Ergreifung des sich bietenden, von Fortuna gesandten günstigen Momentes durch den tugendhaften (d. h. beherzten, welterfahrenen, sittlich vervollkommenen) Helden.⁶

die Unverfügbarkeit des Glücks findet, so heißt dies auch, daß man *die Tatsache dieser Unverfügbarkeit selbst zu genießen bereit ist*. Sie gehört geradewegs zum Glücke selbst. Das Glück hängt an dem selbst, das sich dessen erfreut und damit im reinen ist, sich nicht vollends im Griff zu haben“ (Thomä 2003, 22, 269). Das Thema der problematischen Referentialität des Glücks ist bereits Bestandteil der englischen Philosophie und Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts, vgl. Defoe (1927).

- 5 Im Falle Roderick Randoms und seines Vaters werden beide allerdings aktiv, um auf das Landgut des Großvaters zurückzukehren: Sie ersteigern das Landgut, das der Haupterbe mit Schulden belastet hatte: Smollett (1999, LXIX. 432–435).
- 6 Vgl. Müller-Michaels 1988 und Fischer 2008. Wolfgang Haubrichs betont in seinem Artikel zur Literatur des Mittelalters die Unmöglichkeit anhaltenden irdischen Glückes aufgrund des Wirkens der Fortuna, vgl. Haubrichs 1983, 28–47.

Tom ist ein Reisender wider Willen,⁷ er wird von Squire Allworthy verstoßen, ist blind bezüglich seiner Herkunft und sich seines Charakters kaum bewusst, hat anfangs keine Lebensziele, er plant nicht einmal, die Wahrheit über seine Herkunft herauszufinden oder Sophia zu heiraten. Sein Ziel, Sophia nach London zu folgen, findet er sozusagen am Wegesrand, d. h. in Form der vom Autor in der Rolle der Fortuna bzw. der göttlichen Vorsehung geschickten Hinweise und Zeichen, die ihn auf Sophias Spur führen (*TJ*, XII.iii.516, XII.iv.521, XII.viii.534f., XIII.600)⁸. Toms und Partridges Reiseroute ist voller Irrungen und Wirrungen: Sie reisen zuerst nach Bristol, dann nach Gloucester, um sich der Armee anzuschließen (*TJ*, VII.xi.300), plötzlich, nachdem Tom im Gasthaus von Upton Sophias Nachricht findet, ändert er seine Intention und folgt ihr nach London (*TJ*, X.vi.445). Tom und Partridge verirren sich leicht, auch in Begleitung von Reiseführern, somit ist Toms Reiseroute eine Projektion seiner inneren Ziellosigkeit. Tom verliert leicht die Hoffnung darauf bzw. das Interesse daran, sich mit Sophia zu versöhnen, sein Intermezzo mit Mrs. Waters ist nur ein Beispiel. Wenn dies geschieht, bringt der Autor Sophia in Form von Hinweisen der Fortuna wieder ins Spiel. Erst spät⁹ innerhalb des Plots, nachdem Fortuna bzw. die göttliche Vorsehung ihn über seine Herkunft durch eine überraschende Wendung der Informationsverteilung aufgeklärt hat, erstrebt Tom eine Hochzeit mit Sophia und ergreift die günstige Gelegenheit. Zuvor fanden weder Tom noch Sophia eine Strategie, die ihnen ein legales gemeinschaftliches Leben ermöglicht hätte (*TJ*, XIII.xi.603, XVI.v.707). Toms ursprünglich erzwungene Mobilität ist dennoch zentral für die Herbeiführung des *happy ending*. Nur durch seine Reise und die hiermit verbundene Multiplikation von Erfahrungs- und Entscheidungsmöglichkeiten kommt er in Kontakt mit Mrs. Waters, die der Schlüssel zur Aufdeckung seiner wahr-

7 Dennoch ist die Figur Tom Jones als physisch dynamische ausgewiesen. Er ist sportlich, liebt die Jagd und wechselt seine Intimpartnerinnen, die aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten stammen, vgl. Fielding, 1985, III.x.117f., IV.v.131. Seine Beweglichkeit kontrastiert deutlich mit dem statischen Charakter Blifils. Sophia Western ist ebenfalls als mobile Figur gestaltet, dies zeigen ihr früherer Aufenthalt bei Lady Bellaston ihre spätere Flucht nach London (ebd., IV.v.131, VI.xiv.261, VII.vii.285).

8 Im Folgenden wird das Sigel *TJ* für Fielding, 1985 verwendet.

9 In *Roderick Random* und *Tom Jones* findet der glückliche Umschlag der Handlung ähnlich der Komödie oder des Märchens sehr spät innerhalb des Plots statt, ganz im Unterschied zu den frühen glücklichen Umschlägen der Handlung in *Robinson Crusoe* oder *Pamela* etwa zur Hälfte der Romane (*TJ*, XVIII.iii.772).

ren Identität ist. Toms Mobilität führt ihn in viele Versuchungen (in Form von Mrs. Waters und Lady Bellaston), doch Tom lernt schließlich, ihnen zu widerstehen,¹⁰ er übernimmt Verantwortung für seine Verfehlungen und zeigt Reue (*TJ*, XVII.ix.762, XVIII.ii.765), setzt sich mit seinen Fehlern auseinander, beginnt, sich zu reformieren und legt sein Schicksal schließlich in Gottes Hand (*TJ*, XVII.v.746, XVII.ix.759, 762, XVIII.ii.765, XVIII.x.802 f., XVIII.xiii.822). Tom ist somit zum Teil seines Glückes Schmied und er verdient es durch seine erworbenen Tugenden, auch wenn er erst spät innerhalb des Plots sein konkretes finales Glücksziel der Hochzeit mit Sophia anstrebt¹¹ und auch, wenn der Leser die Aufrichtigkeit und Nachhaltigkeit seiner tugendhaften Wandlung bezweifeln mag, erfährt er doch von Toms Gedanken und Gefühlen durch eine erzählerische Außenperspektive voller distanzierter Komik. Toms Glück ist wie das Pamelas in Richardsons Roman Belohnung für tugendhafte Selbstformung. Tom ist somit, wenn auch vor allem zum Ende des Plots, aktiv bezüglich seiner Charaktervervollkommnung, er erfüllt Allworthys durch die klassisch-antike und die christliche Glückskonzeption inspirierte frühere Prophezeiung, dass Lebensklugheit und Religiosität ihm Glück bescheren werden und ergreift schließlich die günstige Gelegenheit, sich mit Sophia zu versöhnen und sie zu heiraten:

“I am convinced, my child, that you have much goodness, generosity and honour in your temper; if you will add prudence and religion to these, you must be happy: for the three former qualities, I admit, make you worthy of happiness, but they are the latter only which will put you in possession of it.” (TJ, V.vii.195)

Toms Reise vergrößert den Radius seiner Handlungsmöglichkeiten, aber auch im Sinne der Glückskonzeption Jeremy Benthams (d. h. im Sinne des Glücks der größten Zahl) die Anzahl derjenigen Figuren, die am Glück Toms, Sophias und Allworthys teilhaben: Er trifft auf seinem

10 Tom lehnt Harriet Fitzpatricks Angebot einer Liebesaffäre ab, er schlägt das Heiratsangebot der reichen Witwe Hunt aus und versichert Mrs. Waters, dass seine moralische Wandlung und Treue zu Sophia von Dauer sein werden, vgl. Fielding (*TJ*, XVI. ix.724, XV.xi. 686f., XVII.ix.762).

11 Die Möglichkeit, sich mit Sophia zu vermählen, wird Tom eher von Fortuna gesandt als von ihm erstrebt.

Weg Partridge und Mrs. Waters, beiden wäre ohne Toms Mobilität ein glückliches Leben wahrscheinlich unmöglich (*TJ*, XVIII.xiii.821). Auch die Familien Nightingale und Miller werden durch Toms Reise nach London in den glücklichen Kreis eingeschlossen (*TJ*, XVIII.xiii.818 f.). Doch neben dieser Ausbreitung des Glücks der zentralen Charaktere verwenden Fielding und Smollett zusätzlich die Erzählstrategie der finalen Häufung und Kategorisierung von Glückserlebnissen: Tom empfindet ekstatisches Glück bei seiner Wiedervereinigung mit seinem Onkel Allworthy (*TJ*, XVIII.xi.809, XVIII.xii.812) und bei seiner Versöhnung mit Sophia (*TJ*, XVIII.xii.816). Doch Fielding beschreibt auch eine Veränderung dieses Glücksgefühls von ekstatischem Überschwang zu feierlichem Innehalten am Vorabend der Hochzeit (*TJ*, XVIII.xiii.819), zur heiteren, gelassenen Rückkehr der Familien nach Somersetshire und zu friedvoller, familiärer, gutnachbarlicher Niederlassung. Wie am Ende von *Roderick Random* betont auch Fielding am Ende seines Romans die Relevanz der tugendhaften Mäßigung der exzessiven Leidenschaften seines Helden für die Stabilität des familiären und nachbarschaftlichen Glücks (*TJ*, XVIII.xi.809, XVIII.xii.812).

In den Romanen des 18. Jahrhunderts vervielfältigt das Reisen nicht nur die Handlungsmöglichkeiten der Protagonisten, sondern mobilisiert bzw. dynamisiert auch ihre Identitäten. In den anonymen Kontexten, in die sie ihre Reise führt, werden Toms, Partridges und sogar Sophias Identitäten dynamisch und erfüllen teilweise Prophezeiungen. Partridge, Toms Reisebegleiter, erhöht seinen eigenen materiellen und sozialen Status und vor allem denjenigen Toms, später erweist sich diese Hochstapelei als wahrgewordene Prophezeiung (*TJ*, 812).¹² Roderick Random ist ein sehr mobiler Held, er durchlebt viele äußerliche und charakterliche Metamorphosen während seiner Reise. Er ist nicht blind bezüglich seiner Herkunft, weiß um seine Abstammung aus niederem Landadel und darum, dass er um die ihm zustehenden materiellen und immateriellen Privilegien betrogen wurde. Trotzdem strebt er nicht direkt (etwa mit juristischen Mitteln) danach, diese Privilegien zurückzugewinnen oder seinen Vater wiederzufinden. Allerdings hat Roderick im Unterschied zu Tom Jones Lebensziele, die er zum Teil temporär re-

12 Als Tom mit Mrs. Waters das Gasthaus zu Upton betritt, werden beide irrtümlich für ein Liebespaar gehalten, kurze Zeit später verbringen beide die Nacht miteinander. Sophia wird mit der Geliebten des Thronprätendenten verwechselt (*TJ*, XI.ii.472, XI.ix.501).

alisiert, sie zeugen durchaus von einem Wunsch nach materieller Verbesserung (z. B. sein Ehrgeiz, nach London zu gehen und sich dort zum Schiffsarzt ausbilden zu lassen) (Smollett 1999, VII.29)¹³, auch sein Entschluss, für die französische Armee zu kämpfen und seine Auftritte als Hochstapler und Heiratsschwindler zeugen von seinem Wunsch nach Kompensation für seine soziale und materielle Degradierung. Doch selbst wenn Roderick diese Ziele erreicht (z. B. als er als Schiffsarzt auf der *Thunder* und der *Lizzard* arbeitet), ist er nicht glücklich. Erst sehr spät innerhalb des Plots strebt Roderick danach, sich seinen Lebensunterhalt mit „ehrlichen“¹⁴ Mitteln auf dem Schiff seines Onkels zu verdienen, um seine geliebte, aber zwischenzeitlich vergessene Narcissa zu heiraten. Ohne die Hilfe Bowlings, einer Art *deus ex machina*, ist Roderick nicht in der Lage, sein Schicksal zum Guten zu wenden und das Schuldengefängnis zu verlassen. Ihr finales, umfassendes Glück erleben Tom Jones und Roderick Random als Überraschung: Tom erlangt Kenntnis über seine Herkunft, versöhnt sich mit Allworthy und heiratet seine geliebte Sophia. Roderick ist wieder vereint mit Onkel Bowling, findet seinen Vater und heiratet Narcissa, beide erleben ihr Glück als Überschuss, der ihre Lebenspläne und -ziele übersteigt. Das Glückserleben beider Helden ist ekstatisch, Roderick wird von einer Art Glückskrankheit heimgesucht (RR, LXVI.414), die derjenigen Crusoes ähnelt und unter der er leidet, als er die Gnade Gottes empfängt und als er später von seinem plötzlichen Reichtum erfährt. Tom Jones erlebt „agonies of joy“ bei seiner Wiedervereinigung mit Allworthy (TJ, XVIII.x.802) und ekstatische Freude über die bevorstehende Hochzeit mit Sophia (TJ, XVIII. xii.815 f.). Das Glück der Rückkehr in die Heimat und das Glück der Ehe sind allerdings keine ekstatischen Erlebnisse, sondern Zustände der inneren Ruhe und Zufriedenheit, so bekennt Roderick:

If there be such a thing as true happiness on earth, I enjoy it. – The impetuous transports of my passion are now settled and mellowed into endearing fondness and tranquility of love, rooted by that intimate connexion and interchange of hearts, which nought but virtuous wedlock can produce. – Fortune seems determined to make ample amends for her former cruelty [...]. (RR, LXIX.435)

¹³ Im Folgenden wird für Smollett, 1999 das Sigel RR verwendet.

¹⁴ Bowling und Rory beteiligen sich an Schmuggel und Sklavenhandel (RR LXVI.410).

Rodericks Schicksal weist ein Muster des Auf und Ab, der plötzlichen und gewaltsamen Umschläge („vicissitudes“) der Fortuna auf, zu einem Teil werden sie von Fortuna bzw. der ungerechten Gesellschaft verursacht (Roderick leidet unverdient und gewinnt unverdient), zum anderen Teil jedoch durch Roderick selbst. Er ist kein passiver Spielball des Schicksals: Die Handlung des Romans folgt einem Muster strafender, belohnender und poetischer Gerechtigkeit: Rodericks Laster des Stolzes, der Rachsucht, Unehrllichkeit, Hochstapelei und Treulosigkeit werden bestraft, die von ihm ertragenen Ungerechtigkeiten werden ausgeglichen¹⁵ und am Ende erlangen beinahe alle seine Erlebnisse Bedeutung und erzeugen vor allem aus den Perspektiven von Don Rodriguez und Narcissa ein Muster providentieller tugendhafter Charakterbildung (RR, LXVI.415, LXVII.425).

Die Mobilität ist zentrales Charaktermerkmal Rodericks. Er erlebt eine Reihe unterschiedlicher äußerlicher und innerlicher Metamorphosen: Als er zusammen mit Strap in London ankommt, trennt er sich von seinem schottischen Erscheinungsbild, rasiert seine roten Haare, trägt Perücke und nimmt Sprachunterricht, später wird er zum Hochstapler und Heiratsschwindler, trägt vornehme, modische Kleidung und gibt vor, wohlhabend zu sein. War er als Assistent von Apotheker Crab sparsam und bodenständig, großzügig und hilfsbereit gegenüber Nancy Williams, so verschwendet er später Straps Geld, wird hochmütig, unehrlich und spielsüchtig. Aufgrund seiner gewaltsamen Auseinandersetzung mit Kapitän Crampley ist Roderick dazu gezwungen, seine Identität zu verheimlichen und sich als Diener zu erniedrigen. Als Liebhaber Narcissas und mit Hilfe von Nancy Williams lernt Roderick, sein Temperament zu zügeln, wird zum romantischen Liebhaber, handelt aufrichtiger und klärt Narcissa über seine materiellen Situation auf.

Rodericks Mobilität und ihr glückliches Ende wurden jedoch bereits vor seiner Geburt prophezeit. Seine Mutter hat einen allegorischen Wahrtraum, in dem sie einem Tennisball das Leben schenkt, der vom Teufel auf Reisen geschickt wird und plötzlich von Glück gesegnet und Glück spendend zurückkehrt:

15 "Fortune seems determined to make ample amends for her former cruelty [...]" (RR, LXIX.435).

She dreamed, she was delivered of a tennis-ball, which the devil (who to her great surprize, acted the part of a midwife) struck so forcibly with a racket, that it disappeared in an instant; and she was for some time inconsolable for the loss of her off-spring; when all of a sudden, she beheld it return with equal violence, and earth itself beneath her feet, whence immediately sprung up a goodly tree covered with blossoms, the scent of which operated so strongly on her nerves that she awoke. – The attentive sage [...] assured my parents, that their first-born would be a great traveller, that he would undergo many dangers and difficulties, and at last return to his native land, where he would flourish with great reputation and happiness. – How truly this was foretold, will appear in the sequel.
(RR, I.1)

Rodericks Reise verstärkt und intensiviert seinen mobilen Charakter. Er vergleicht sein Schicksal mit dem ebenfalls mobilen Schicksal der Prostituierten Nancy Williams und kann auf Grund seiner Anpassungsfähigkeit den Anforderungen der Mobilität Positives abgewinnen:

I compared her situation with my own, and found it a thousand times more wretched: I had endured hardships [...] but then, they were become habitual to me, and consequently, I could bear them with less difficulty – If one scheme of life should not succeed, I could have recourse to another, and so to a third, veering about to a thousand different shifts, according to the emergencies of my fate, without forfeiting the dignity of my character, beyond a power of retrieving it, or subjecting myself wholly to the caprice and barbarity of the world.
(RR, XXIII.136 f.)

Ob Rodericks Charakter in allen kritischen Situationen seine Würde behält und ob seine Abgrenzung gegenüber Nancy Williams allen Handlungen standhält, ist zweifelhaft. Wie das Ende von *Tom Jones* erzählt auch dasjenige von *Roderick Random* das Anwachsen der Anzahl glücklicher Charaktere und somit Glück als Häufung von ekstatischen Erlebnissen: die überraschende Wiedervereinigung zwischen Roderick und seinem Vater (RR, LXVI.414), Rodericks erneute Inszenierung dieser glücklichen Überraschung als komische Nachahmung in Form der überraschten Reaktion Straps (RR, LXVI.417), die Wiedervereinigung

von Roderick und Narcissa (RR, LXVII.424 f.) und ihre Hochzeit (RR, LXVIII.429 f.). Rodericks glückliche Heimkehr mit seiner Familie und vor allem sein Eheleben mit Narcissa auf dem schottischen Gut seines Großvaters ist von Gefühlskontrolle bezüglich seines Eheglückes, aber auch bezüglich seines Verhältnisses zu seinen Widersachern gekennzeichnet: Roderick ist geläutert und erwarb nicht nur die Tugenden ehelicher Treue und der Mäßigung seiner romantischen Exzesse, sondern überwindet auch seine Vergeltungssucht: Vom Schicksal reich belohnt, kann er seinen ehemaligen Gegnern vergeben und durch den Reichtum seines Vaters einige sogar an seinem Glück teilhaben lassen (RR, LXIX. 432–435).

Vor dem Hintergrund der dynamischen Glücksphilosophie des 18. Jahrhunderts und im Gegensatz zu Schopenhauers These bezüglich der Statik des Glücks stehen hier die dynamischen, mobilen Glücksdarstellungen in den Romanen des 18. Jahrhunderts und ihre Repräsentationstechniken im Vordergrund. Die ausgewählten Erzähltexte stellen eine Verräumlichung und Verzeitlichung des Glückserlebens fiktionaler Charaktere dar. Nach E. M. Forsters *Aspects of the Novel* ist der Roman eine Darstellung verzeitlichten Lebens (Forster, 1974, 18), er ist somit ein dynamisches Genre, das sich zur Darstellung von Zeit- und Ortsveränderung und somit zur Darstellung des Reisens besonders eignet. Natürlich erzeugt Reisen im englischen Roman nicht immer Glück, man muss nicht unbedingt auf Nashes *Unfortunate Traveller* aus dem 16. Jahrhundert zurückgehen um herauszufinden, dass Reisen für die Charaktere nicht nur die Vervielfältigung ihrer Handlungs- und Existenzmöglichkeiten bedeutet, sondern auch die Konfrontation mit Risiken und Gefahren in fremden Kontexten, über die sie noch weniger Kontrolle haben als über diejenigen ihrer Heimat. Sie werden von Räubern, Entführern, Betrügnern und Verfolgern aller Art bedroht. Gulliver erlebt eine befremdliche Art des „going native“, eine furchterregende Transformation bei seiner Erkenntnis der Ähnlichkeit zwischen ihm und den bestialischen Yahoos. Er bleibt in einer bestimmten Art „ver-rückt“ selbst nach seiner Rückkehr nach England (vgl. Reid, 2005, 6-8). Die Reisen von Roderick Random und Tom Jones sind satirische Portraits der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, unterschiedlicher Orte, Länder, gesellschaftlicher Schichten, Institutionen, Professionen und Privatbeziehungen. Ein Beispiel für diese satirische analytische Introspektion der Gesellschaft während

des fiktionalen Reisens ist der nach innen gerichtete Blick des Helden in seiner Kutsche. Anstatt den Blick seines Helden Roderick nach außen durch das Fenster zu lenken, lässt Smollett ihn das Innere des Wagens erforschen und die Passagiere analysieren, die mit ihm reisen. Roderick zeichnet Karikaturen dieser stereotypen Passagiere und ihrer Professionen wie z. B. des prahlerischen aber feigen Offiziers oder des wollüstigen Geistlichen (RR, XI.50 ff., LIII.323).

Die literarischen Glücksdarstellungen der Romane sind nicht auf die Darstellung eines *happy ending* in teleologischen Plots beschränkt. Glück wird von den Figuren auch auf dem Weg, d. h. während der Reise, z. B. bei der geschickten Ergreifung des Kairos durch die Helden bzw. beim Genießen des überraschenden glücklichen Augenblickes erlebt. Oft repräsentieren diese Romane Glück als freudvolle Erfahrung der individuellen Reisefreiheit, als Erfahrung der Strebensfreiheit nach Zielen, die Glück versprechen (Liebe, Heirat, Wohlstand, Abenteuer, Entdeckungen, Selbstverwirklichung, Selbstbestimmung, Selbstentwicklung, beruflicher Erfolg, Ruhm etc.). Die hier analysierten Romane stellen sowohl rationale als auch ekstatische Glückserfahrungen dar: Glück erscheint einerseits als Zufriedenheit, als Gefühl der Befriedigung bei der Erfüllung von Wünschen und Bedürfnissen oder bei der Erfahrung von Selbstkontrolle und Selbstbestimmtheit. Andererseits ist Glück eine ekstatische Erfahrung, z. B. wenn die Pläne und Wünsche des Glücksstrebenden fiktionalen Individuums in seiner Glückserfahrung überschritten werden. Diese Art von Glück ist nicht nur Resultat menschlichen Strebens, sondern Resultat eines überraschenden Geschenks, z. B. der von Gott, Fortuna oder dem Zufall gesendeten glücklichen Gelegenheit.

Glück in den Romanen des 18. Jahrhunderts umfasst nicht nur ein erfolgreiches Leben mit einem *happy end*. Besonders Sternes *Sentimental Journey* und *Tristram Shandy* sind Darstellungen des Augenblicksglücks, des Glücks des Zufalls und der Überraschung. Tristram und Yorick ergreifen ihre günstigen Gelegenheiten, um das Augenblicksglück wahrzunehmen und es im Sinne der These Dieter Thomäs in seiner Unverfügbarkeit (Thomä 2003, 269) zu genießen. In der Begrifflichkeit Martin Seels erleben Sternes Figuren Glück als weltoffene bzw. kontingente Selbstbestimmung (Seel 1999, 115–119). Die Romane Defoes, Richardsons, Fieldings, Smolletts und Sternes stellen Glück außerdem in seiner Wechselwirkung mit Unglück dar und nehmen die von Wilhelm Schmid formulierte Konzeption des Glücks der Lebensfülle vorweg (Schmid

2004, 376–382). In vielen Fällen hat das in den Romanen dargestellte Glück unterschiedliche materielle und immaterielle Quellen (so unterschiedliche wie Reichtum, Wissen oder Wahrheit, Macht, Freiheit, romantische Liebe oder Gottesliebe), doch Glück zeichnet sich in den Romanen auch durch Referenzvergessenheit bzw. Referenzsuspension aus.¹⁶ Außerdem repräsentieren die Romane metafiktionales Leseglück bzw. das Glück der Kunstproduktion und -rezeption, es stellt sich beim Tanzen oder Singen ein (vgl. *Roderick Random, A Sentimental Journey* und *Tristram Shandy*), aber auch im Prozess der Bewegung des topographischen oder des fantastischen Reisens in der Imagination der Figuren (vgl. *Robinson Crusoe, A Sentimental Journey* und *Tristram Shandy*).

2.2 *Robinson Crusoe* und das flüchtige Strebensglück der Mobilität

Daniel Defoes *Robinson Crusoe* wird oft als *grand narrative* des ökonomischen und selbstbestimmten Glücksstrebens (vgl. Watt 1979, 66–103) beschrieben. Bereits zu Beginn von *The Life and Adventures* erscheint Crusoe als typischer Held eines solchen *grand narrative*, stammt er doch aus einer mobilen Familie.¹⁷ Crusoe vereinigt viele Merkmale, die ihn als mobilen Helden konditionieren: Er ist ein „rambler“, er ist rastlos, orientierungslos (LAAORC, 39), neugierig, voller Abenteuerdrang, ungeduldig, ehrgeizig (LAAORC, 58) und unabhängig, erst später entwickelt er eine Fähigkeit zur Selbstreflexion und Selbstkritik. Er definiert seine Lebensziele zu Beginn von *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* in Opposition zu denen seines Vaters:

I would be satisfied with nothing but going to sea, and my inclination to this led me so strongly against the will, nay, the commands of my father [...] my thoughts were so entirely bent upon seeing the world, that I should never settle to any thing with resolution enough to go through with it [...] I had a mind to see the world.
(LAAORC, 27, 30, 39)

¹⁶ Vgl. hierzu auch Thomäs These der Unverfügbarkeit des Glücks.

¹⁷ “[...] my father being a foreigner of Bremen, who settled first at Hull [...] I had two elder brothers, one of which was lieutenant collonel to an English regiment of foot in Flanders [...] and was killed at the battle near Dunkirk against the Spaniards [...]” (Defoe 1985, 27). Im Folgenden wird für Defoe, 1985 das Sigel LAAORC verwendet.

Crusoes Vater lobt hingegen die Zufriedenheit, die seine statische Lebensphilosophie des „middle state of life“ zu garantieren scheint:

[...] this way men went silently and smoothly thro' the world, and comfortably out of it, not embarrassed with the labours of the hands or of the head, not sold to the life of slavery for daily bread, or harrast with perplexed circumstances, which rob the soul of peace, the body of rest [...] but in easy circumstances, sliding gently through tho' the world, and sensibly tasting the sweets of living without the bitter, feeling that they are happy, and learning by every day's experience to know it more sensibly. (LAAORC, 28)

Obwohl Crusoe seine Insel an einer Stelle unglücklich nennt (LAAORC, 112), ist sie der Ort seiner Selbstverwirklichung.¹⁸ Hier, besonders nach dem Erlebnis seiner religiösen Bekehrung und aus der Retrospektive, erlangt Crusoes Leben Bedeutung, er erkennt in ihm Strukturen der Kausalität und erwirbt die Fähigkeit zur Selbstanalyse und Selbstkritik. In Folge dessen lernt Crusoe, Glück zu erleben und es in seinem Tagebuch schriftlich darzustellen und zu reflektieren, nicht nur wie vor der Bekehrung kurzfristige Freude oder Vergnügen. Diese Fähigkeit zur schriftlichen Reflexion seiner Erfahrungen und Gefühle, auch der Depression und des Glücks, wird im ersten Crusoe-Roman selbst zur Quelle seines Glücks und seiner Gefühlsregulierung (LAAORC, 143, 192–200, 164–167). Crusoe kämpft um inneren Frieden und Zufriedenheit, wenn er beide zeitweise zu erlangen scheint, sind sie zwar vergänglich, aber Resultate seiner Kultivierung und Kolonisierung der Insel, seiner innerlichen Entwicklung und der Vervollkommnung seiner Fähigkeiten.¹⁹ Crusoe entwickelt nach seiner Bekehrung eine erhöhte Zufriedenheit bezüglich seines Inselaufenthaltes, er empfindet Glück bezüglich seiner Rolle als Kolonisator und bezüglich seiner autonomen Machtposition. Bevor er sich der seiner Gefahr durch die Ankunft der Kannibalen auf der Insel bewusst wird, gibt er eine zufriedenstellende Zusammenfassung seiner Umgestaltung Insel, aber auch der Umgestaltung seines Charakters (LAAORC, 156–161, besonders 153).

18 Vgl. Damrosch (1988, 106). Ignacio L. Götz definiert Selbstverwirklichung als zentrale Quelle des Glücks (Götz 1995, 29, 32 f.).

19 Nach der Erfahrung der Gnade Gottes beendet Crusoe sein Tagebuch und beginnt eine kausale Erzählstruktur mit detaillierter Introspektion (LAAORC, 117, 143).

Im Gegensatz zu seinem Glücksempfinden bei seiner Kolonisation der Insel nach seiner Bekehrungserfahrung (McInnelly, 2003, 15), die diese Inbesitznahme als Zeichen göttlicher Gnade interpretierbar macht, ist Crusoes brasilianische Plantagenründung eine Kolonisationserfahrung ohne göttliche Gnade bzw. ohne ein Zeichen derselben und bleibt somit ohne Darstellung eines Glücksempfindens, obwohl Crusoe die Ähnlichkeit seines Lebensstils als brasilianischer Plantagenbesitzer zur Glücksphilosophie des „middle state of life“ seines Vaters bewusst ist (LAAORC, 57). Die Abwesenheit einer Darstellung des Gefühls von Glück oder Zufriedenheit in Brasilien ist zum einem seiner Rastlosigkeit bzw. seinem Drang nach Abenteuern, aber auch seiner Ungeduld und seinem Wunsch nach schneller Vergrößerung seines Reichtums geschuldet,²⁰ andererseits aber und vor allem der Abwesenheit einer sinn- und identitätsstiftenden Bekehrungserfahrung: Die brasilianischen Plantagen erscheinen nicht als Zeichen göttlicher Gnade. Wenn aber Crusoes Fähigkeit zur glücklichen Inbesitznahme der Insel ein Zeichen göttlicher Gnade ist, so erscheint der Verfall seiner Inselkolonie in den *Farther Adventures* als Zeichen seines Gnadenverlustes.

Crusoes religiöse Bekehrung ist seine zentrale, profunde, wenn auch nicht permanente Glückserfahrung. Sie ist ein Geschenk, das Crusoes Erwartungen und Hoffnungen überschießt und einen ekstatischen Gefühlsüberschwang produziert. Sie ist aber auch Resultat seiner Aktivität in Form seiner Meditation über sein gottloses Leben, seiner Reue, seines Gebets, in dem er Gott um Vergebung seiner Sünden anfleht, und seiner Bibelexegese. Er ergreift den glücklichen Moment, der seine Seele für die religiöse Erfahrung öffnet:

But now when I began to be sick, and a leisurely view of the miseries of death came to place itself before me, when my spirits began to sink under the burthen of a strong distemper, and nature was exhausted with the violence of the fever, conscience, that had slept so long, begun to awake, and I began to reproach my self with my past life, in which I had so evidently, by uncommon wickedness,

20 "[...] now increasing in business and in wealth, my head began to be full of projects and undertakings beyond my reach [...] I could not be content now but I must go and leave the happy view I had of being a rich and thriving man in my new plantation, only to pursue a rash and immoderate desire of rising faster than the nature of the thing admitted" (LAAORC, 58).

provoked the justice of God to lay me under uncommon strokes, and to deal with me in so vindicative a manner [...] in a kind of ecstasy of joy, I cry'd out aloud, "Jesus, thou son of David [...] give me repentance! [...]"[...] My condition began now to be [...] much easier to my mind [...] I had a great deal of comfort within, which till now I knew nothing of [...]. (LAAORC, 105, 110 f.).

Crusoes Erfahrung göttlicher Gnade beschert ihm Momente großen Glückes und das Gefühl der intimen Verbundenheit mit Gott im Gebet, das er in Krisensituationen auf der Insel durch seine schriftliche Reflexion²¹ erneut abrufen und reproduzieren kann. Trotz seiner erhöhten Zufriedenheit auf der Insel nach seiner Bekehrungserfahrung kommt Crusoe nie wirklich dauerhaft zur Ruhe, kann er nie anhaltendes Glück empfinden. Er bekennt die Heuchelei seines Bekenntnisses zu Zufriedenheit und innerem Frieden:

I began to conclude in my mind that it was possible for me to be more happy in this forsaken, solitary condition than it was probable I should ever have been in any other particular state in the world; and with this thought I was going to give thanks to God for bringing me to this place. I know not what it was, but something shocked my mind at that thought, and I durst not speak the words. "How canst thou be such a hypocrite," said I [...] "to pretend to be thankful for a condition, which however thou may'st endeavour to be contented with, thou would'st rather pray heartily to be delivered from?" So I stopped there [...]. (LAAORC, 126)

Die Kolonisierung und Kultivierung der Insel, die Begegnung Crusoes mit den Kannibalen und sein siegreiches Massaker (LAAORC, 237), aber auch die Begegnungen mit Friday, dem Spanier und Fridays Vater führen wie von McInelly beschrieben zur vorübergehenden Stabilisierung seines kolonialistischen christlich-protestantischen Selbstbewusstseins (McInelly, 2003, 4 f.),²² aber nicht zu anhaltendem Glück

21 Vgl. z. B. Crusoes Depressionen auf Grund der Reflexionen bezüglich seines früheren gottlosen Lebens, seiner Einsamkeit und seiner Furcht vor den Kannibalen (LAAORC, 143, 192–200, 164–167).

22 Crusoe bezeichnet sich in der Tat stolz als "king or emperor over the whole country which I had possession of" (LAAORC, 139) und als "absolute lord and lawgiver" (LAAORC, 240 f.).

bzw. anhaltender Zufriedenheit mit seinem kolonialen Leben auf der Insel. Crusoes Rettung Fridays ist kolonialistisches Kalkül und Bedürfnisbefriedigung, noch vor Fridays Ankunft auf der Insel entschließt sich Crusoe zur Rekrutierung eines Sklaven: „my only way to go about an attempt for an escape was [...] to get a savage into my possession“ (LAAORC, 203). Crusoes Leben mit Friday erfüllt ihn vorübergehend mit Freude und Zufriedenheit. Die erfolgreiche Bekehrung Fridays lässt Crusoe sich als Instrument Gottes wahrnehmen:

[...] could I but have been safe from more savages, I cared not if I was never to remove from the place while I lived [...] the conversation which employed the hours between Friday and I was such as made the three years which we lived there together perfectly and completely happy, if any such thing as complete happiness can be found in a sublunary state. (LAAOR, 213, 222)

Crusoes Kolonialbesitz der Insel und seiner Untertanen führt nicht zu dauerhafter Zufriedenheit, sondern dazu, seine Flucht von der Insel zu planen (LAAORC, 228f., 245 ff.).²³ Seine Rastlosigkeit verhindert die von McInnelly im Anschluss an Ian Watt behauptete Konstruktion eines „stable and coherent subject in the wake of [...] an expanding empire“ (McInnelly, 2003, 4 f.).²⁴ Besonders im Hinblick auf *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* ist das Problem des sich kolonial ausweitenden Selbst Crusoes, dass es nach Grenzenlosigkeit und unendlicher Abwechslung („infinite variety“) strebt und sich dabei in seiner Rastlosigkeit sinnentleert und destabilisiert (Defoe, 1927, III.220)²⁵. Die erfolgreiche Kolonisierung der brasilianischen Plantagen und der Insel und ihrer Bewohner kann Crusoes Drang nach Veränderung nicht stillen. Auch die Abstoßung der brasilianischen Plantagen am

23 Als Crusoe durch Friday von der Existenz der schiffbrüchigen Spanier und Portugiesen in Fridays Heimat erfährt, baut er mit Friday ein Boot, um zu ihnen zu gelangen und mit ihnen in die Zivilisation zurückzukehren (LAAORC, 228 f.). Nachdem Crusoe den Spanier vor seiner Ermordung durch die Kannibalen befreit hat, schickt er ihn zusammen mit Fridays Vater zurück zu Fridays Heimat, um mit den dort lebenden schiffbrüchigen Landsmännern die gemeinsame Flucht in die Zivilisation zu organisieren (LAAORC, 245 ff.).

24 “[...] no experience, except perhaps that with his God, validates his self-image and culture more than his relationship with Friday [...]” (McInnelly 2003, 6).

25 Im Folgenden wird für Defoe 1927 das Sigel FAORC verwendet.

Ende von *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* und der Niedergang der Inselkolonie in *The Farther Adventures* bezeugen keine dauerhafte Stabilisierung von Crusoes Selbstverständnis, etwa als Kolonisator (LAAORC, 297; FAORC, III.80 f.). *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* dokumentieren eine erneute Erweiterung des kolonialen und handelskapitalistischen Selbstverständnisses Crusoes, doch sie zeigen auch die Entstehung eines überheblichen und aggressiven Selbstverständnisses in seiner Konfrontation mit dem Anderern, z. B. der chinesischen Kultur und der tatarischen Heiden („this mighty Nothing called a Wall“ (FAORC, III.163–167)). Crusoes Aggressivität bezüglich der tatarischen Ureinwohner zeugt von einer Verschärfung (McInelly 2003, 17): Das Massaker gegen die Kannibalen auf seiner Insel, das er zusammen mit Friday und dem Spanier anrichtete, war grausam (LAAORC, 236 f.), doch innerhalb des Plots aufgrund der tödlichen Gefahr für den Spanier motiviert, die Vernichtung des tatarischen Dorfes und ihres heidnischen Gottessymbols in *The Farther Adventures* allerdings erscheint grundlos grausam (FAORC, III.182– 188). Am Ende der *Father Adventures* stellt Defoe Crusoes erratischem und rastlosem Selbst das stabile, in sich ruhende Selbst des Prinzen im Exil kontrastiv gegenüber (FAORC, III.200 f.).

Immer wieder plant Crusoe im *The Life and Adventures* die Flucht von der Insel: “[...] my unlucky head [...] was all these two years filled with projects and designs, how [...] I might get away from this island [...]“ (LAAORC, 198). Zum Ende seines einsamen Inselaufenthaltes scheint Crusoe sich den Zustand inneren Friedens erarbeitet zu haben:

I was now in my twenty third year of residence in this island, and was so naturalized to the place, and to the manner of living, that could I have but enjoyed the certainty that no savages would come to the place to disturb me, I could have been content to have capitulated for spending the rest of my time there, even to the last moment, till I had laid me down and dy'd, like the old goat in the cave [...] I began to be very well contented with the life I led, if it might but have been secured from the dread of the savages. But it was otherwise directed [...]. (LAAORC, 185 f.)

Crusoes langersehnte Befreiung von der Insel, die er erst nach einem Kampf gegen die englischen Meuterer erlangt, erzeugt bei Crusoe hingegen kein Gefühl der innerer Ruhe und Zufriedenheit, sondern ganz in der Erzähltradition der glücklichen Peripetie einen plötzlichen Schock, der sich in Krankheitssymptomen mit körperlichen Reaktionen, aber auch in Form emotionaler Überwältigung ausdrückt und auch den englischen Kapitän erfasst:

I was at first ready to sink down with the surprize. For I saw my deliverance indeed visibly put into my hands, all things easy, and a large ship just ready to carry me away whither I pleased to go. At first, for some time, I was not able to answer him one word; but as he had taken me in his arms, I held fast by him, or I should have fallen to the ground. He perceived the surprize, and immediately pulls a bottle out of his pocket, and gave me a dram of cordial [...] after I had drank it, I sat down upon the ground; and though it brought me to myself, yet it was a good while before I could speak a word to him. All this while the poor man was in as great an extasy as I [...] such was the flood of joy in my breast, that it put all my spirits into confusion; at last it broke out into tears, and in a little while after I recovered my speech. Then I took my turn, and embraced him as my deliverer; and we rejoiced together. I told him I looked upon him as a man sent from heaven to deliver me, and that the whole transaction seemed to be a chain of wonders; that such things as these were the testimonies we had of a secret hand of Providence governing the world [...] I forgot not to lift up my heart in thankfulness to heaven [...]. (LAAORC, 269)

Als Crusoe von seinem überraschenden Reichtum erfährt, den er sich durch kluge Besitzstandsregelung sicherte (LAAORC, 275 f.) und der als ein Zeichen seines Gnadenstandes erscheint, reagiert er wieder mit einem plötzlichen Anfall von Glückskrankheit an Stelle einer tiefen Glücksemotion:

It is impossible to express here the flutterings of my heart, when I looked over these letters, and especially when I found all my wealth about me [...] I turned pale, and grew sick; and had not the old man run and fetched me a cordial, I believe the sudden surprize of joy

had overset nature, and had dy'd on the spot. Nay after that, I continued very ill, and was so some hours, 'till a physician being sent for, and something of the real cause of my illness being known, he ordered me to be let blood; after which I had relief, and grew well: but verily believe, if it had not been eased by a vent given in that manner to the spirits, I should have dy'd. (LAAORC, 280)

Am Ende von *The Life and Adventures* erfährt Crusoes Glück eine Steigerung und Ausdehnung, er teilt seinen finanziellen Profit mit der englischen Witwe, dem portugiesischen Kapitän, dem Rest seiner Familie, einem brasilianischen Kloster und den Armen Brasiliens.

Obwohl ihn seine Reaktion auf die Errettung nach dem Schiffbruch (LAAORC, 65 f.), auf die Erfahrung göttlicher Gnade, auf seine Befreiung von der Insel und seinen plötzlichen Reichtum als Figur emotionalen Glückserlebens kennzeichnen, distanziert er sich von anderen Romanfiguren, die Glücksekstasen erleben. In *The Life and Adventures* ist Friday bei seiner überraschenden Wiedervereinigung mit seinem Vater die beeindruckendste Figur des ekstatischen Glückserlebens:

When Friday came to hear him speak, and look in his face, it would have moved any one to tears, to have seen how Friday kissed him, embraced him, cry'd, laughed, hollowed, jumped about, danced, sung, and then cry'd again, wrung his hands, beat his own face and head, and then sung and jumped about again, like a distracted creature. It was a good while before I could make him speak to me, or tell me what was the matter; but when he came a little to himself, he told me that it was his father. (LAAORC, 237 f.)

Crusoe fehlen die richtigen Worte zur Beschreibung des ekstatischen Glücks:

It is not easy for me to express how it moved me to see what extasy and filial affection had worked in this poor savage, at the sight of his father, and of his being delivered from death; nor indeed can I describe half the extravagancies of his affection after this; for he went into the boat and out of the boat a great many times. When he went in to him, he would sit down by him, open his breast, and hold his fathers head close to his bosom, half an hour together, to

norish it; then he took his arms and ankles, which were numbed and stiff with the binding, and chaffed and rubbed them with his hands [...]. (LAAORC, 238)

Nachdem er in den *Farther Adventures* die Franzosen von ihrem brennenden Schiff befreit hat, erstellt Crusoe einen kritischen Katalog ihrer Glücksekstasen und beschreibt ihr Verhalten als krankhaft und wahnsinnig (FAORC, II.127–129). Defoe spricht durch Crusoe, wenn er den puritanischen Schwerpunkt und die didaktische Intention seiner Erzählung bekennt. Er warnt vor exzessiven Gefühlen aller Art, egal, ob Zorn, Glück oder Trauer, und fordert seine Leser zu rationaler Gefühlskontrolle auf:

I cannot help committing this to writing, as perhaps it may be useful to those into whose hands it may fall, for the guiding themselves in all the extravagances of their passions; for if an excess of joy can carry men to such a length beyond the reach of their reason, what will not the extravagancies of anger, rage, and a provok'd mind carry up to? And indeed here I saw reason for keeping an exceeding watch over our passions of every kind, as well as of those of joy and satisfaction, as those of sorrow and anger. (FAORC, II.131)

In *The Life and Adventures* und *The Farther Adventures* ist die Erfahrung der Liebe und Gnade Gottes bei der Bekehrung, in Gebeten und erfolgreicher Missionarsarbeit die einzig legitime Quelle ekstatischen Glücks. In beiden Crusoe-Romanen etabliert Defoe die göttliche Vorsehung als Beweggrund und Legitimation von Crusoes „rambling“.

Zu Beginn der *Farther Adventures of Robinson Crusoe* setzt Defoe seinen Helden allerdings zur Ruhe. Crusoe erlebt “seven years of peace and enjoyment in the fullness of all things” und während dieser Zeit, “if ever”, genoss er “the middle life which was most adapted to make a man completely happy” (FAOCR, II.111). Diese glückliche Periode in Crusoes Leben wird in Form einer starken Zeitstraffung erzählt, die einer Ellipse nahe kommt und mit ihrer Andeutung unendlicher Erzählfülle Schmidts Konzeption des Glücks der Fülle nahe kommt (Genette, 1998, 76 f.). Doch selbst während dieser Zeit bekennt Crusoe seine „bone-bred“, „native propensity to rambling“ (FAORC, II.111):

[...] the strong inclination I had to go abroad again [...] hung about me like a chronical distemper; particularly the desire of seeing my new plantation in the island, and the colony I left there, run in my head continually. I dream'd of it all night, and my imagination run about it all day [...] it was uppermost in all my thoughts, and my fancy work'd so steadily and strongly upon it, that I talk'd of it in my sleep; in short, nothing could remove it out of my mind; it even broke so violently into all my discourses [...] I could talk of nothing else [...]. (FAORC, II.112)

Ein plötzlicher Schicksalsschlag, der Tod seiner Frau, erschüttert sein ruhiges Leben und wirft ihn zurück in seinen „rambling life style“:

But in the middle of all this felicity, one blow from unforeseen Providence unhing'd me at once; and [...] drove me [...] into a deep relapse into the wandering disposition, which [...] being born in my very blood, soon recover'd its hold of me and [...] came on with an irresistible force upon me [...] This blow was the loss of my wife [...] She was [...] the stay of all my affairs, the center of all my enterprizes, the engine, and by her prudence reduc'd me to that happy compass I was in, from the most extravagant and ruinous project that fluttered in my head [...] and did more guide my rambling genius, than a a mother's tears, a father's instructions, a friend's counsel, or all my reasoning powers could do: I was happy in listening to her tears [...] and to the last degree desolate and dislocated in the world by the loss of her. (FAORC, II.116 f.)

Aus seinem Ruhezentrum gerückt, beobachtet er das zirkuläre Glücksstreben seiner Zeitgenossen:

I saw the world busy round me, one part labouring for bread, and the other part squandering in vile excesses or empty pleasures, equally miserable, because the end they propos'd still fled from them; for the man of pleasure every day surfeited of his vice, and heaped up work for sorrow and repentance; and the men of labour spent their strength in daily strugglings for bread to maintain the vital strength they labour'd with, so living in a daily circulation of sorrow, living but to work, and working but to live, and a wearisome life the only occasion of daily bread. (FAORC, II.117 f.)

Crusoe kann keine dieser Glücksphilosophien für sich akzeptieren, doch er ist auch nicht in der Lage dazu, sein Leben mehr nach religiösen, immateriellen Zielen auszurichten. Der Tod seiner Frau lässt ihn sich erneut seiner Rastlosigkeit und seinem Wunsch nach Mobilität hingeben:

But my sage counsellor was gone, I was like a ship without a pilot, that could only run afore the wind: My thoughts run all away again into the old affair, my head quite turn'd with the whimsies of foreign adventures, and all the innocent amusements of my farm [...] which before entirely possess me, were nothing to me, had no relish, and were like musick to one that has no ear [...] In a word, I resolv'd to leave off house-keeping, lett my farm, and return to London [...]. (FAORC, II.118)

Die überraschende Ankunft seines Neffen mit seinen Reiseplänen, die „concurrency of second causes, with the idea of things, which we form in our mind“, beweist für Crusoe die Existenz der göttlichen Lenkung weltlicher Geschicke und überzeugt ihn „that it would be a kind of resisting Providence, if I should attempt to stay at home“ (FAORC, II.112–114, 119–121).

Abgesehen von den Momenten ekstatischen Glücks innerhalb religiöser Erfahrungen oder in Form der Freude über seine Errettung bzw. seine neu erworbene Freiheit ist Crusoes zentrale Glücksquelle das Reisen, das Unterwegssein selbst. Hier erlebt er seine Selbstverwirklichung. Sein „rambling“ wird zuweilen exzessiv, doch bleibt fraglich, ob es zu Glücksgefühlen führt. Crusoe vergegenwärtigt sich allerdings auch eine Alternative zu seinem Abenteuer- und Reisedrang, z. B. in Form der Fortsetzung seiner Plantagen- bzw. Koloniegründung auf der Insel:

[...] had I done this, and staid there my self, I had, at least, acted like a man of common sense; but I was possess'd with a wandering spirit, scorn'd all advantages, I pleas'd my self with being the patron of those people I plac'd there [...] providing for them, as if I had been father of the whole family, as well of the plantation: But I never so much as pretended to plant in the name of any government or nation [...] I never so much gave the place a name; but left it as I found it, belonging to no man; and the people under no discipline but my own [...] Yet even this, had I stay'd there, would have done well enough; but [...] I ramb'l'd from them, and came there no more [...]. (FAORC, III.80 f.).

Crusoes Inselkolonie findet kein glückliches Ende im Roman. Mit dem Verfall der Kolonie setzt Defoe ein Zeichen für Crusoes Gnadenverlust: Seine Untertanen berichten ihm vom Niedergang der Kolonie, von ihren Kämpfen, dem Tod von William Atkins und der Flucht einiger Bewohner. Sie bitten ihn, sie nach Europa zurückzubringen, um dort sterben zu können (FAORC, III.81). Crusoe allerdings kümmert sich nicht um die Bedürfnisse seiner Untertanen und folgt seinem Reise- und Abenteuerdrang:

But I was gone on a wild goose chase indeed; and they that will have any more of me, must be content to follow me thro' a new variety of follies, hardships, and wild adventures; wherein justice of providence may be duly observed, and we may see how easily heaven can gorge us with our own desires; make the strongest of our wishes be our affliction, and punish us most severely with those very things, which we think, it would be our utmost happiness to be allow'd in.
(FAORC, III.81)

Allerdings bekennt Crusoe im Rückblick, dass die Befriedigung seiner Wünsche nicht notwendigerweise zu Glückserleben führt, sondern diesem oft sogar entgegen steht. Crusoe äußert sich kritisch zur Utopie freier menschlicher Selbstbestimmung in Form des „rambling“ und versucht, seiner Lebensgeschichte durch göttliche Bestimmung Sinn zu verleihen:

Let no wise man flatter himself, with the strength of his own judgment, as if he was able to chuse any particular station of life for himself: Man, is a short-sighted creature, sees but very little way before him; and as his passions, are none of his best friends, so his particular affections, are generally his worst counsellors. I say this, with respect to the impetuous desire I had from a youth, to wander into the world; and how evident it now was, that this principle was preserv'd in me for my punishment: How it came on, the manner, the circumstance, and the conclusion of it, is easie to give you historically, and with its utmost variety of particulars: But the secret ends of divine power, in thus permitting us, to be hurry'd down the stream of our own desires, is only to be understood of those who can listen to the voice of Providence, and draw religious consequences from God's justice, and their own mistakes.
(FAORC, III.81 f.)

Crusoe ist bestrebt, an der didaktischen providentiellen Sinngebung seiner Lebens- und Reisegeschichte festzuhalten. Die religiöse Glückserfahrung während seiner Bekehrung auf der Insel scheint allerdings eine vergängliche gewesen zu sein. Bis zu seinem zweiten Inselaufenthalt und während desselben ist Crusoes Mobilität sinnvoll und kann innerhalb einer providentiellen Zielsetzung verstanden werden. Crusoe handelt als providentieller Agent, er hilft Schiffsbesatzungen und Passagieren in Seenot und erfüllt die materiellen und spirituellen Bedürfnisse seiner Inseluntertanen. Nachdem er aber seine Insel zum zweiten Mal verlässt und seinem Abenteuerdrang folgt, verliert sein Reisen Orientierung, Zielgebung und Sinnhaftigkeit. Er fühlt sich während seiner negativen Erfahrungen von Gott für seine mangelhafte Frömmigkeit bestraft. In der Tat folgen viele Unglücksfälle auf See und zu Land: Friday wird getötet, Crusoe reagiert schockiert und voller Abscheu auf das grausame Massaker seiner Schiffscrew in Madagaskar und verlangt die Bestrafung der Schuldigen, doch seine Forderung verhallt ungehört. Stattdessen wird Crusoe selbst am Ufer der Bengalischen Straße ausgesetzt (FAORC, III.104–107). Crusoe verbringt neun Monate, ohne ein Zukunftsprojekt zu entwickeln, er ist sich seiner „loose and unhing'd circumstances“ bewusst (FAORC, III.108). Letztlich folgt er einem englischen Handelsreisenden nach China. Crusoes englischer Reisepartner ist ein typischer calvinistischer kapitalistischer Unternehmer mit globalen Handelsinteressen. Crusoe scheint die dynamische Struktur seiner Lebensphilosophie zu bejahen und der selbstbestimmten, fleißigen, rastlosen Aktivität des calvinistischen Glücksstrebens zu folgen:

The whole world is in motion, rousing round and round; all the creatures of God, heavenly bodies and earthly are busy and diligent, why should we be idle? There are no drones in the world but men, why should we be of that number? (FAORC, III.108)

Crusoes Asienreise ist ein rastloser Begehrensfortschritt von einem Ziel zum nächsten. Für Crusoe sind diese Ziele Abenteuer, aufregende Neuigkeiten aller Art, Entdeckungen und, wenn auch spät bekannt, materieller Profit, für seinen Handelspartner steht letzterer im Vordergrund:

I [...] was more in obedience to a restless desire of seeing the world [...] I now call it a restless desire for it was so; when I was at home, I was restless to go abroad; and now I was abroad, I was restless to be at home [...] Trade was none of my element: However, I might perhaps say with some truth, that if trade was not my element, rambling was, and no proposal for seeing any part of the world which I had never seen before, could possibly come amiss to me. [...] I thought by this voyage, I had made no progress at all, because I was come back [...] to the place from whence I came as to a home; whereas, my eye, which like that of Solomon speaks of, was never satisfied with seeing, was still more desirous of wand'ring and seeing; I was come into a part of the world, which I was never in before [...] and was resolv'd to see as much of as I could, and then I thought, I might say, I had seen all the world, that was worth seeing [...] My new friend [...] would have been content to have gone on like a carrier's horse, always to the same inn, backward and forward, provided he could [...] find his account in it; on the other hand, mine was the notion of a mad rambling boy, that never cares to see a thing twice over [...] the profit being so great, and as I may say certain, had more pleasure in it, and more satisfaction to the mind than sitting still, which to me especially, was the unhappiest part of life: I resolv'd on this voyage too [...] I begin to be a convert to the principles of merchandizing; but I must tell you [...] if once I conquer, my backwardness and embark heartily; as old as I am, I shall harrass you up and down the world, till I tire you; for I shall pursue you so eagerly, I shall never let you lie still.
(FAORC, III.109–112)

Doch diese Art des „rambling“ erzeugt weder ein Glücksgefühl noch Zufriedenheit in Crusoe. Auch seine Reise nach Peking zusammen mit seinem portugiesischen Reisebegleiter ist keine Glücksquelle für ihn. Er kann sich an der fremden Kultur nicht erfreuen, im Gegenteil, er wertet sie gegenüber der europäischen ab und nennt die Asiaten rückständig, primitiv, barbarisch und hochmütig. In Peking angekommen, treffen Crusoe und sein Reisebegleiter auf eine Karawane aus Russen und Polen auf ihrem Weg in die Provinz Moskau und schließen sich ihr an. Die Aussicht auf Reiseabenteuer und Abwechslung versetzt Crusoe zum letzten Mal in ein Gefühl großer Vorfriede: “[...] a se-

cret joy spread it self over my whole soul, which I cannot describe, and never felt before or since, and I had no power for a good while to speak a word” (FAORC, III.160). Crusoe und seine Mitreisenden sind auf ihrer Reise vielen Gefahren ausgesetzt, vor allem den Angriffen der Tataren, die Crusoe als grausame Barbaren beschreibt. Die Asienreise provoziert in Crusoe kein Glücksgefühl, sie ist vor allem eine episodische Aneinanderreihung und Wiederholung uniformer Erfahrungen mit den barbarischen, heidnischen Tataren, ein ständiger Wechsel von Angriff und Gegenangriff der Karawane ohne sinnstiftende Motivation.²⁶ Somit vollzieht Defoes Erzählstil eine Sinnentleerung des Glücksstrebens.

Zum Ende der *Farther Adventures* stellt Defoe Crusoes dynamisches und materielles Glückskonzept auf die Probe: Er konfrontiert ihn in Sibirien mit einem Prinzen aus Moskau, der in sibirischer Verbannung lebt: Defoe stellt Crusoes Konzept des mobilen und materiellen Glücksstrebens dem statischen, stoischen und spirituellen Glückskonzept des Prinzen gegenüber. Der Prinz erarbeitete sich in seiner Verbannung inneren Frieden bzw. anhaltende Zufriedenheit, beides entzog sich Crusoes Bemühungen:

[...] the height of human wisdom is to bring our tempers down to our circumstances; and to make a calm within, under the weight of the greatest scorns without [...] the mind of man, if it is but once brought to reflect upon the state of universal life, and how little this world was concern'd in its true felicity, was perfectly capable of making a felicity for itself, fully satisfying to itself, and suitable to its own best ends and desires [...]. (FAORC, III.200 f.)

Zu Beginn des Frühlings lädt Crusoe den Prinzen ein, ihm heimlich nach Europa zu folgen und aus seiner Verbannung in die Freiheit zu fliehen. Crusoe präsentiert sich als Instrument Gottes, als er dem Prinzen das Fluchtangebot macht, vielleicht, um seinem ziellosen „rambling“ eine Motivation, ein finales Ziel und somit Sinn zu verleihen (FAORC, III.207). Der Prinz hingegen bezweifelt Crusoes göt-

26 Crusoe steckt voller Hassgefühl den Götzen der heidnischen Tataren und ihr Dorf in Brand nachdem er das Massaker in Madagaskar so scharf verurteilt hatte (FAORC, III.186 ff., 196).

tlichen Auftrag: “Sir, said he, if it had been from heaven, the same power would have influenc’d me to accept it; but I hope, and am fully satisfy’d, that it is from heaven that I decline it [...]” (FAORC, III.209). Crusoe kann den Prinzen nicht überzeugen, ihm in die Freiheit zu folgen. Stattdessen bittet er Crusoe, seinen Sohn nach Europa zu schleusen und Crusoe erfüllt seinen Wunsch (FAORC, III.210). Obwohl Crusoes anfängliche Wünsche nach Reiseabenteuern und Reichtum aus *The Life and Adventures* erfüllt werden, erzeugen sie am Ende der *Farther Adventures* kein Glücksgefühl. Seine Asienreise war ein großer finanzieller Erfolg, obwohl er diesen zu Beginn der *Farther Adventures* nicht explizit anstrebte. Am Ende nennt Crusoe die Summe seines Profits, doch im Unterschied zu *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* geschieht dies nicht im Kontext eines überraschenden glücklichen Höhepunktes der Erzählung. Somit erscheint das Ende der *Farther Adventures* eher als willkürliche Unterbrechung einer episodischen Erzählung und nicht als sinnvoller Abschluss oder glücklicher Höhepunkt seiner Abenteuer. Obwohl Crusoes Reise in den *Farther Adventures* materiell erfolgreich ist, entbehrt sie einer spirituellen Sinngebung, da er auch den Prinzen nicht zur Flucht in die Freiheit bewegen kann. Defoe lässt den russischen Prinzen Crusoes providentielle Mission bezweifeln und stellt somit das providentielle Muster seines Romans in Frage. Die Glückskonzeptionen beider (die dynamisch-serielle, vergängliche und materielle Crusoes und die permanente, immaterielle des Prinzen) stehen einander in offenem Dialog gegenüber. In seinen letzten Worten sehnt sich Crusoe nach Ruhe und innerem Frieden:

And here, resolving to harrass my self no more, I am preparing for a longer journey than all these, having liv’d 72 years, a life of infinite variety, and learn’d sufficiently to know the value of retirement, and the blessing of ending our days in peace. (FAORC, III.220)

Crusoe gibt keine enthusiastische Zusammenfassung seines bewegten Lebens der „infinite variety“, wenn er von „self-harrassment“, von Selbstzermürbung bzw. Selbstaufreibung spricht, wiederholt er die Worte seines Vaters, mit denen dieser Crusoe am Beginn von *The Life and Adventures* vor einem rastlosen Leben gewarnt hatte (LAAORC, 28 f.).

2.3 Glück unterwegs: *Tristram Shandy* und *A Sentimental Journey*

Laurence Sternes *A Sentimental Journey through France and Italy* und das siebte Buch aus *Tristram Shandy* bieten eine optimistischere, spielerische Darstellung des mobilen Glücks als *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*. In Sternes fiktionalen Reiseberichten ist Reisen neben den verrückten „hobby-horses“ von Walter und Toby Shandy eine wichtige Glücksquelle der Hauptfiguren. Im siebten Buch von *Tristram Shandy* bezeichnet Tristram das Reisen und die Geschwindigkeit der Bewegung als glückliche Fluchtmöglichkeiten im Angesicht des Todes. Er zitiert den Fluch ewiger Rastlosigkeit von Gelehrten und biblischen Propheten gegen Reisende nur, um ihn zu widerlegen:

“Make them like unto a wheel,” is a bitter sacasm, as all the learned know, against the grand tour, and that restless spirit for making it, which David prophetically foresaw would haunt the children of men in the latter days; and therefore, as thinketh the great Bishop Hall, ’tis one of the severest imprecations which David ever uttered against the enemies of the Lord, – and, as if he had said, “I wish them no worse luck than always to be rolling about” – So much motion, continues he, (for he was very corpulent) – is so much unquietness; and so much of rest, by the same analogy, is so much of heaven. Now, I (being very thin) think differently; and that so much of motion, is so much of life, and so much of joy – and that to stand still, or get on but slowly, is death and the devil [...].

(Sterne 1985, 7.13.471)

Sternes Figuren repräsentieren eine dynamische Glückskonzeption, die des Strebens nach Reiseabenteuern, vervollkommneter Sentimentalität, nach überraschenden Glücksmomenten und nach der adäquaten Repräsentationsform dieser Ereignisse in ihren metafikcionalen Reiseberichten. Sie streben allerdings nicht nach finalen Zielen oder anhaltender Zufriedenheit. Sternes literarisches dynamisches Glückskonzept nimmt Martin Seels Begriff von Glück als weltoffene bzw. kontingente Selbstbestimmung vorweg. Das Glück des vom Reisenden ergriffenen kontingenten Moments der glücklichen Gelegenheit überschießt die Erwartungen des Glücksstrebenden. Es umfasst die

Erfahrungen der Gnade Gottes, eines Geschenks der Fortuna oder des Zufalls, nicht nur diejenige des Glücks als Resultat menschlicher Erregenschaft:

The man who first transplanted the grape of Burgundy to the Cape of Good Hope [...] never dreamt of drinking the same wine at the Cape, that the same grape produced upon the French mountains [...] he knew enough of this world to know, that it did not depend upon his choice, but that which is generally called chance was to decide his success [...] Even so it fares with the poor traveller, sailing and posting through the politer kingdoms of the globe in pursuit of knowledge and improvements. (Sterne 2001, 13)

Sternes metafiktionaler, idiosynkratischer und intertextueller²⁷ Reisebericht *A Sentimental Journey* ist ein episodisches Fragment, das durch seine fehlende Teleologie traditionelle abgeschlossene Erzählmuster untergräbt. In ihm stellt Sterne Leben und Reisen als offenen, un abgeschlossenen, fortlaufenden Prozess dar. Yorick hat oft kein festes Reiseziel, z. B. wenn er durch Paris läuft: "I walked forth without any determination where to go – I shall consider of that, said I, as I walk along." (Sterne 2001, 49).²⁸ Viele der Reiseprojekte Yoricks bleiben unerfüllt, seine genaue Reiseroute ist unbestimmt, doch dies führt zu keiner Frustration. Stattdessen genießt er spontan neue Eindrücke und erlebt Glück sozusagen auf dem Weg.

Sternes empfindsamer Reisender strebt im Unterschied zu den teleologisch reisenden Figuren der traditionellen Reiseberichte²⁹ zwar meist nicht danach, bestimmte Orte oder Sehenswürdigkeiten zu besuchen,³⁰ seine Reise entspringt jedoch ebenfalls einem Begehren, nämlich dem nach vervollkommneter Empfindsamkeit. Sie wird

27 Sterne etabliert explizite intertextuelle Bezüge zu *Tristram Shandy*, Shakespeares *Hamlet* und *Much Ado About Nothing* und Cervantes' *Don Quixote*.

28 Im Folgenden wird für Sterne, 2001 das Sigel *SJ* verwendet.

29 Die *Sentimental Journey* enthält satirische Passagen über den Typus des teleologischen Handelsreisenden, der bei Sterne exemplarisch als Mundungus erscheint. Dieser reist stur gerade aus mit festem Blick auf sein Ziel, ohne nach links oder rechts zu blicken oder sich von der Fülle des Lebens ablenken zu lassen (*SJ*, 28 f.).

30 Obwohl Sterne den fiktionalen Reisebericht *Tristrams in Tristram Shandy* den traditionellen Reiseberichten seiner Zeit kontrastiv gegenüber stellt, macht gerade dieser die liebeskranke Maria aus Moulines für Yorick zur touristischen Attraktion bzw. Empfindsamkeitsikone (*SJ* 107 & note 91).

in diesem Sinne zu einem „quest of melancholy adventures“ (SJ, 107): Yorick lässt sich im Prozess des Reisens bewusst und erfolgreich von der überraschenden Fülle des Lebens, der spontanen Gefühlsregung (z. B. des Mitleids und der Sympathie) und den Eindrücken in der Fremde überwältigen. Am Anfang des Textes hofft Yorick außerdem, seine Reise würde seine ihn im Sinne der die Empfindsamkeitsliteratur bestimmenden Tugend altruistischer Großzügigkeit charakterlich vervollkommen (SJ, 10, 21), doch Sternes Text verwirklicht diese Hoffnung nicht, Yoricks Empfindsamkeit bleibt eine hedonistisch-selbstbezogene. Empfindsamkeit wird in Sternes Text zum Gegenstand des hedonistischen Strebens:

The story he [i. e. Mr Shandy in *Tristram Shandy*] had told of that disorder'd maid affected me not a little in the reading; but when I got within the neighbourhood where she lived, it returned so strong into my mind, that I could not resist an impulse which prompted me to go half a league out of the road to the village where her parents dwelt to enquire after her. 'Tis going, I own, like the Knight of the Woeful Countenance [i.e. Don Quixote], in quest of melancholy adventures – but I know not how it is, but I am never so perfectly conscious of the existence of a soul within me, as when I am entangled in them. (SJ, 107)

Wie *Tristram Shandy* verpasst Yorick zahlreiche Chancen und Reiseziele. Die Aufeinanderfolge von Episoden und Reisezielen folgt oft dem Prinzip der Assoziation. *A Sentimental Journey* ist voll von romantischen bzw. amourösen Anekdoten, viele von ihnen haben keine Pointe bzw. untergraben die Leseerwartungen bezüglich einer solchen, andere haben eine anzügliche. Im Allgemeinen folgt Yorick gerne den Versuchen des Augenblicks und des Zufalls. Er lässt sich leicht von seinen ursprünglichen Reisezielen ablenken, begibt sich in neue, zufällige und verlockende Situationen und genießt diese. Sternes metafiktionaler Reisebericht oszilliert zwischen Empfindsamkeit und Erhabenheit einerseits und Anzüglichkeit und Burleske andererseits. Folgerichtig bewegt Yoricks Reisebericht-schreibende Hand die stehende Reisekutsche, in der er sitzt, in einer Zick-Zack-Bewegung (SJ, 11). Sterne inszeniert in seinen fiktionalen Reiseberichten die jeweils vorletzte Szene bzw. Episode als Glückshöhepunkt. Beide Texte repräsentieren diesen

Höhepunkt als Tanz. In der vorletzten Episode der *Sentimental Journey* mit dem Titel „The Grace“ beobachtet Yorick das religiöse Glück einer Farmerfamilie in Form von Musik, Gesang und Tanz und wird davon berührt, doch Sterne lässt seine fragmentarische *Sentimental Journey* nicht mit dieser Episode enden, sondern ihr eine anzügliche burleske Szene folgen. Zum Ende des siebten Buches von *Tristram Shandy* beteiligt sich Tristram selbst an einem ländlichen volkstümlichen Tanz, er genießt einen Moment der Verbundenheit mit seiner Partnerin und denkt sogar daran, an diesem Ort zu bleiben und dort zufrieden in Einfachheit zu leben, doch dieses Gefühl ist vergänglich. Er kann sich seinem Drang nach Reisen und schneller Fortbewegung nicht entziehen und bewegt sich tanzend und spiralförmig fort zu neuen Orten und Projekten. Tristrams Reisebericht ähnelt einem Tanz, seine Erzählstruktur ist durch Abschweifungen und Selbstreferentialität spiralförmig in sich gedreht und dient dieser Form entsprechend folgerichtig als Papillote im Haar einer Französin (Sterne 1985, 506).

Im Vorwort seines Reiseberichts zitiert Yorick Aristoteles, den mobilen bzw. wandelnden Philosophen, und Sancho Pança als Autoritäten gegen den Topos des Reisens als Quelle des Glücks und des Wissens. Somit scheint sich Yorick als empfindsamen, ironischen und skeptischen Reisenden zu inszenieren, der die Überlegenheit seines Heimatlandes in der Fremde sentimental und spielerisch evoziert. Allerdings ist Yoricks Ironie nicht linear referentiell, sie verdoppelt sich vielmehr in einer selbstreferentiellen Kreisbewegung. Nach einigen weiteren Passagen widerlegt sich Yorick selbst bezüglich der Aussage über das Reisen als Wissensquelle (SJ, 14). Er entwickelt einen Katalog unterschiedlicher Ursachen des Reisens und unterschiedlicher Reisetypen und betont somit die Subjektivität seiner Reiseerfahrung und seines Reiseberichtes. Nach Yorick sind die Beweggründe des Reisens Defizite bzw. Mangelzustände („infirmity of body“, „imbecility of mind“) und Zwänge. Gleichzeitig erhofft sich Yorick vom Reisen klassische Charakterbildung, typischerweise für die empfindsame Literatur vor allem die Ausbildung der Tugend der Großzügigkeit, die Spender und Empfänger glücklich macht. Yorick erfreut sich als empfindsamer, skeptischer und ironischer Reisender jedoch vor allem an unerwartetem, zufälligem Augenblicksglück. In Calais empfindet Yorick Glück über seine spontanen romantischen Gefühle für eine Dame, die er zufällig trifft (SJ, 18). Die Dame ist ebenfalls mobil, sie reist mit ihrem Bruder:

[...] Monsieur Dessein left us together with her hand in mine, and with our faces turned towards the door of the remise, and said he would be back in five minutes. Now a colloquy of five minutes, in such a situation, is worth one of many ages, with your faces turned towards the street: in the latter case, 'tis drawn from the objects and occurrences without – when your eyes are fixed upon a dead blank – you draw purely from yourselves. A silence of a single moment upon Monsieur Dessein's leaving us, had been fatal to the situation – she had infallibly turned about – so I begun the conversation instantly [...] This certainly, fair lady, said I, raising her hand up a little lightly as I began, must be one of Fortune's whimsical doings: to take two utter strangers by their hands – of different sexes, and perhaps from different corners of the globe, and in a moment place them together in such a cordial situation, as Friendship herself could scarce have atchieved for them, had she projected it for a month – And your reflection upon it, shews much, Monsieur, she has embarrassed you by the adventure. – When the situation is, what we would wish, nothing is so ill-timed as to hint at the circumstances which make it so: you thank Fortune, continued she – you had reason – the heart knew it, and was satisfied; and who but an English philosopher would have sent notices of it to the brain to reverse the judgment? [...]. (SJ, 17–19)

Die Rationalisierung des Glückserlebens, so zeigt Sternes Text lange vor Dieter Thomäs These der modernen Unverfügbarkeit des Glücks, zerstört den Genuss des Glücksgefühls (Thomä 2003, 269). Sterne setzt die glückliche Szene vor der Wagenschuppentür über Seiten fort:

The pulsations of the arteries along my fingers pressing across hers, told her what was passing within me: she looked down – a silence of some moments followed. I fear, in this interval I must have made some slight efforts towards a closer compression of her hand, from a subtle sensation I felt in the palm of my own – not as if she was going to withdraw hers – but, as if she thought about it – and I had infallibly lost it a second time, had not instinct more than reason directed me to the last resource in theses dangers – to hold it loosely, and in a manner as if I was every moment going to release it, of myself; so I let it continue, till Monsieur Dessein re-

turned with the key; and in the mean time I set myself to consider how I should undo the ill impressions which the poor monk's story, in case he had told it her, must have planted in her breast against me [...] The good old monk was within six paces of us, as the idea of him cross'd my mind; and was advancing towards us [...] I knew not that contention could be rendered so sweet and pleasurable a thing to the nerves as I then felt it. – We remained silent, without any sensation of that foolish pain which takes place, when in such a circle you look for ten minutes in one another's face without saying a word [...] I had never quitted the lady's hand all this time; and had held it so long, that it would have been indecent to have let it go, without first pressing it to my lips: the blood and spirits, which had suffere'd a revulsion from her, crouded back to her, as I did it.
(*SJ*, 20–22)

Sterne unterbricht die glückliche Dialogszene vor der Wagenschuppentür mit Abschweifungen und fügt ihr Handlungselemente hinzu: Yorick erinnert sich in diesem Moment an seine erste Begegnung mit der Dame auf der Straße, an seine Imagination ihrer Gesichtszüge und ihres bemitleidungswürdigen Witwenschicksals. Doch Sterne unterbricht die Szene vor der Tür auch mit Handlungselementen und vermeidet somit eine Erzählpause: Als der Bettelmönch sich Yorick und der jungen Witwe vor der Wagenschuppentür nähert, tauscht Yorick zum Zeichen der Versöhnung seine Tabakdose mit der des Mönchs und reflektiert die Empfindsamkeitstugend altruistischer Wohltätigkeit. Wenig später werden Yorick und die junge Witwe von zwei Reisenden nach dem Ziel ihrer Reise gefragt und Yorick erfährt, dass sie auf dem Weg nach Amiens ist. In Folge dessen erwägt er, ob es unschicklich wäre, sie dorthin in seiner Kutsche zu begleiten. Ein französischer Soldat gesellt sich kurz darauf zu ihnen und fragt die junge Witwe nach ihrer Heimatstadt und ihrem Familienstand. Auf Grund dieser Abschweifungen und der Integration von Handlungselementen vermeidet Sterne eine Erzählpause zur Darstellung des Glücks als absolutes Präsenz,³¹ erreicht aber stattdessen (v. a. dank der inneren Monologe Yoricks und der Detailbeschreibung der Körpersprache)

31 Vgl. zur erzählerischen Darstellung des glücklichen Augenblicks als absolutes Präsenz Bohrer 1994, 153–183, bes. 162.

eine Zeitdehnung des Glücksmomentes von der Tür, versinnbildlicht durch den spielerischen, um stetige Verlängerung bemühten Dialog der ineinander verschränkten Hände der Verliebten: Aus fünf Minuten werden zehn und noch mehr (*SJ*, 17–25).

Sternes Erzählstrategie des Glücks ist nicht nur wie hier gezeigt diejenige des ausgedehnten Moments, sondern auch diejenige der Ellipse: Yorick erkennt, dass er in einer Stunde, die er in Calais verbrachte, so viele Abenteuer erlebte, dass er mit ihnen einen ganzen Buchband füllen könnte, eine Aussage, die an Wilhelm Schmidts Glückskonzeption des erfüllten Lebens erinnert:

What a large volume of adventures may be grasped within this little span of life by him who interests his heart in every thing, and who, having eyes to see, what time and chance are perpetually holding out to him as he journeyeth on his way, misses nothing he can *fairly* lay his hands on. (*SJ*, 28)

Die Beschreibung der Bourbonnois ist ein weiteres Beispiel für eine erzählerische Glücksdarstellung in Form einer Stimmungs- und Situationsbeschreibung. Sternes Passage über die Bourbonnois enthält wie oben eine Ellipse, die unendliche Menge von Seiten, die Yorick mit seiner Beschreibung füllen könnte, bleibt nur kurz abgedeutet. Sterne gelingt hier wiederum die Andeutung unendlicher glücklicher Erzählfülle. Typischerweise ist eines der Beispiele, das Genette zur Erläuterung der Ellipse heranzieht, die Darstellung von „drei Jahren göttlichen Glücks“ in Stendhals *Chartreuse* (Genette 1998, 76 f.), vergleichbar mit Defoes Andeutung von Crusoes Glück des niedergelassenen Familienlebens zu Beginn der *Farther Adventures*. Als Ellipse fällt die Beschreibung des überwältigenden Glücks nicht vollständig aus der zeitlichen Ordnung der Geschichte und produziert nicht das Gefühl eines Zeitstillstandes wie es eine Erzählpause täte:

I never felt what the distress of plenty was in any one shape till now – to travel it through the Bourbonnois, the sweetest part of France – in the hey-day of the vintage, when Nature is pouring her abundance into every one's lap, and every eye is lifted up – a journey through each step of which music beats time to Labour, and all her children are rejoicing as they carry in their clusters – to pass

through this with my affections flying out, and kindling at every group before me – and every one of èm was pregnant with adventures. Just heaven! – it would fill up twenty volumes – and alas! I have but a few small pages left of this to croud it into. (SJ, 107)

Yorick grenzt sich von überkritischen Reisenden und Reiseberichtautoren ab wie z. B. von dem misanthropischen, sarkastischen Reisenden Smelfungus (ein Deckname für Smollett), der alle Welt als arm, unspektakulär, ungerecht und entstellt darstellt. Yorick hingegen ist optimistisch, dass er selbst in einer Wüste etwas Liebens- und Bewunderungswürdiges finden könnte und sich an der Intensität des Lebens erfreuen würde. Yorick gibt ein weiteres Negativbeispiel eines Reisenden, das von Mundungus: Dieser bereist Europa als Handelsreisender, doch er hat nicht eine einzige unterhaltsame Anekdote zu erzählen. Er reist stur zielgerichtet geradeaus, ohne nach links und rechts zu schauen, um sich nicht von Liebe oder Mitleid ablenken zu lassen. Eine Reise von Smelfungus und Mundungus durch den Himmel, so Yorick, hinterließe beide ratlos:

[...] heaven itself, was it possible to get there with such tempers, would want objects to give [peace] – every gentle spirit would come flying upon the wings of Love to hail their arrival – Nothing would the souls of Smelfungus and Mundungus hear of, but fresh anthems of joy, fresh raptures of love, and fresh congratulations of their common felicity – I heartily pity them: they have brought up no faculties for this work; and was the happiest mansion in heaven to be allotted to Smelfungus and Mundungus, they would be so far from being happy [...]. (SJ, 29)

Yoricks Begegnung mit Maria, die wegen ihrer unglücklichen Liebe den Verstand verlor, erzeugt in ihm inmitten der Schönheit der Bourbonnais gleichzeitig Trauer und Glück, auch wenn Yorick zuerst behauptet, die Unglückserfahrung mit Maria hätte seine Fähigkeit, Glück zu empfinden, zerstört:

There was nothing from which I had painted out for myself so joyous a riot of the affections, as in this journey in the vintage, through this part of France, but pressing through this gate of sor-

row to it, my sufferings had totally unfitted me: in every scene of festivity I saw Maria in the back-ground of the piece [...]. (SJ, 111)

Wenig später zeigt Sterne Glück und Trauer ganz im Sinne von Wilhelm Schmids Konzept des Glücks der Fülle als unmittelbar miteinander verbundene, die Fähigkeit zur Empfindsamkeit selbst ist hier Gegenstand von Yoricks Glücksempfinden:

I am positive I have a soul [...] Dear sensibility! Source inexhausted of all that's precious in our joys, or costly in our sorrows [...] eternal fountain of feelings [...] that I feel some generous joys and generous cares beyond myself – all comes from thee, great – great SENSOR-IUM of the world! [...]. (SJ, 108, 111)

Sternes nicht-teleologisches Erzählen lässt seine Figuren ihre Ziele auf Umwegen erreichen und sie dabei an unerwarteter Stelle überraschendes Glück empfinden: Yorick gerät auf seiner Reise in Gefahr, er wird von der französischen Polizei verfolgt, weil er zu Kriegszeiten ohne Reisepass reist. Er will einen französischen Herzog um Hilfe bitten und besucht zu diesem Zweck Versailles, doch der Herzog empfängt ihn nicht. Wie so oft ändert Yorick seine Pläne, lässt sich vom Zufall leiten und erlangt sein Ziel auf indirektem Weg:

Before I had got half-way down the street, I changed my mind: as I am at Versailles, thought I, I might as well take a view of the town [...] And why should I not go [...] to the Count de B [...] and tell him my story [i. e. about the passport]? So I changed my mind a second time – In truth it was the third; for I had intended that day for Madame de R**** [...] and had devoutly sent her word [...] that I would assuredly wait upon her – but I am govern'd by circumstances – I cannot govern them [...]. (SJ, 76)

Während Yorick auf die Rückkehr des Grafen mit dem Reisepass wartet, liest er Shakespeares *Much Ado About Nothing*. Er verliert sich völlig in der Komödie, vergisst seine Sorgen, folgt mit Freude seiner mobilen

Imagination und induziert auf diese Weise metafiktionales Leseglück³² unabhängig von Raum und Zeit:

Sweet pliability of man's spirit, that can at once surrender itself to illusions, which cheat expectation and sorrow of their weary moments! – long – long since had ye number'd out my days, had I not trod so great a part of them upon this enchanted ground: when my way is too rough for my feet, or too steep for my strength, I get off it, to some smooth velvet path which fancy has scattered over with rose-buds of delights; and having taken a few turns in it, come back strengthen'd and refresh'd – When evils press sore upon me, and there is no retreat from them in this world, then I take a new course – I leave it – and as I have a clearer idea of the elysian fields than I have of heaven, I force myself, like Eneas, into them [...] I lose the feelings for myself in [Dido's ...] I was never able to conquer any one single bad sensation in my heart so decisively, as by beating up as fast as I could for some kindly and gentle sensation, to fight it upon its own ground. (SJ, 84)

32 Vgl. zum Leseglück Bellebaum/Muth 1996.

Literatur

- Aquin (2006), Thomas of: *Summa theologiae* – vol. 16: Purpose and Happiness, vol. 20: Pleasure, vol. 43: Temperance, vol. 44: Well-tempered passion, vol. 47: The pastoral and the religious lives, ed. by William Barden. Cambridge.
- Aristoteles (1991): *Die Nikomachische Ethik*. Zürich, München.
- Augustinus (1989), Aurelius: *Bekenntnisse*, hrsg. v. Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch. Stuttgart.
- Augustinus (1996), Aurelius: *Der Gottesstaat*, hrsg. v. Hans U. von Balthasar. Freiburg.
- Bellebaum (1996), Alfred/Muth, Ludwig (Hrsg.): *Leseglück – Eine vergessene Erfahrung?*. Opladen.
- Bentham (1970), Jeremy: *Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, ed. by James H. Burns/Herbert L. A. Hart. London.
- Bohrer (1994), Karl Heinz: *Das absolute Präsens – Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt (Main).
- Boswell (1934–64), James: *The Life of Samuel Johnson in 6 volumes*, ed. by George B. Hill and rev. Lawrence H. Powell, Oxford.
- Cooper (1998), Anthony A.: *Die Moralisten – Eine philosophische Rhapsodie*. In: *Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften II*, 3, hrsg. v. Wolfgang Benda/Wolfgang Lottes/Friedrich A. Uehlein. Stuttgart, 165–337.
- Damrosch (1988), Leopold: *Myth and Fiction in Robinson Crusoe*, In: *Daniel Defoe`s Robinson Crusoe*, ed. by Harold Bloom. New York etc..
- Defoe (1927), Daniel: *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*. Oxford.
- Defoe (1985), Daniel: *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, ed. by Angus Ross. London.
- Epikur (1988): *Philosophie der Freude. Briefe, Hauptlehrsätze, Spruchsammlung, Fragmente*. Übersetzung und Nachwort v. Paul M. Laskowsky. Frankfurt (Main), Leipzig.
- Fielding (1985), Henry: *The History of Tom Jones*, ed. by R. P. C. Mutter. London.
- Fischer (2008), Klaus P.: *Schicksal in Theologie und Philosophie*. Darmstadt.
- Forster (1974), Edward M.: *Aspects of the Novel*. London.
- Genette (1998), Gérard: *Die Erzählung*. München.

- Götz (1995), Ignacio L.: *Conceptions of Happiness*. Lanham, New York.
- Haubrichs (1983), Wolfgang: Glück und Ratio im Fortunatus. Der Begriff des Glücks zwischen Magie und städtischer Ökonomie an der Schwelle der Neuzeit. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 59 (1983), 28–47.
- Hobbes (1958), Thomas: *Leviathan I & II*, ed. by Herbert Schneider. Indianapolis.
- Hume (1986), David: *Essays Concerning Human Understanding*. Hildesheim, Zürich, New York.
- Johnson (1963), Samuel: *The Idler and the Adventurer No 69*, ed. by Walter J. Bate/John M. Bullitt/L. F. Powell. New Haven, London, 2: 39.
- Lange (1969), Winfried: Glückseligkeitsstreben und uneigennütziges Lebensgestaltung bei Thomas von Aquin. Freiburg i. Br.
- Leonhardt (1998), Rochus: Glück als Vollendung des Menschseins – Die Beatitudo-Lehre des Thomas von Aquin im Horizont des Eudämonismus-Problems. Berlin.
- McInelly (2003), Brett: Expanding Empires, Expanding Selves: Colonialism, the Novel, and Robinson Crusoe. In: *Studies in The Novel*, 35 (Spring 2003), 1, 1–21.
- Müller-Michaels (1988), Harro: *Zwischen Kairos und Katastrophe: Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt (Main).
- Nietzsche (1964), Friedrich: *Götzendämmerung, Sprüche und Pfeile Nr. 12*. In: *Götzendämmerung: Der Antichrist. Ecce Homo. Gedichte*, hrsg. von Alfred Baeumler. Stuttgart, 82.
- Pieper (2001), Annemarie: *Glückssache – Die Kunst gut zu leben*. Hamburg.
- Potkay (2000), Adam: *The Passion for Happiness. Samuel Johnson and David Hume*. Ithaca, London.
- Reid (2005), Jennifer: *Worse than Beasts – An Anatomy of Melancholy and the Literature of Travel in 17th and 18th Century England*. Aurora.
- Schmid (2004), Wilhelm: *Mit sich befreundet sein – Von der Lebenskunst im Umgang mit sich selbst*. Frankfurt (Main).
- Schopenhauer (1859), Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig, Bd. I, 377f.
- Seel (1999), Martin: *Versuch über die Form des Glücks – Studien zur Ethik*. Frankfurt (Main), 115–119.

- Seneca (1988), Lucius Annaeus: Vom glücklichen Leben, üb. v. Heinz Berthold. Frankfurt (Main), Leipzig.
- Smollett (1999), Tobias: The Adventures of Roderick Random, ed. by Paul-Gabriel Boucé. Oxford.
- Sterne (1985), Laurence: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, ed. by Graham Petrie. London.
- Sterne (2001), Laurence: A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick, intr. by Paul Goring. London.
- Thomä (2003), Dieter: Vom Glück in der Moderne. Frankfurt (Main).
- Watt (1979), Ian: Robinson Crusoe, Individualism, and the Novel. In: The Rise of the Novel. London, 66–103.
- Weber (1988), Max: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. In: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I. Tübingen, 17–206.

Marc Prieue

The Commuting Island

Cultural (Im)mobility in *The Flying Bus*

Physical and cultural connectivities among spatial locations constitute an important area of concern and investigation in mobility studies. Aside from the transcultural formations such connectivities tend to induce, they also call for interrogations of the role of the nation as either a form of resistance or object of assimilatory desires. Under the current conditions of globalization, both “assimilation” and “cultural resistance” have to be rethought and reconfigured, because the terrains of power have begun to shift away from the nation as both the target and means of integration and of counter-hegemony. A number of literary and cultural artifacts that have recently come under scrutiny in mobility studies projects respond to economic and political globalizations by discarding the nation as a repository for essentialist and chauvinistic imagery and narrative strategies, and continue to draw attention to the socio-political conditions of people who either choose, or are forced into, states of mobility.

In contrast, the notion of connectivities also points to the fact that cultural articulations, more often than not, do have specific points of reference, spatial and national, which should not fall by the wayside when analyzing various forms of mobility and their cultural representations. Hence, aside from emphasizing certain anchorages of cultures that enable mobility in the first place, the focus on connectivities also takes into account that while certain cultural traditions move and merge freely, others tend to be quite immobile and resistive to transculturation and hybridization, two forms of cultural formation that are most commonly associated with globalization.

Another assumption of mobility studies is that the analysis of cultural representations requires a sustained attention to the occasions and locations that are pivotal sites of mobility. These pivotal sites, for instance, motels, bus stations, airports or border zones, lend themselves for the study of mobility because they provide locales of connection between people, ideas and cultural practices. They also tend to energize an aesthetic that relies foremost on fragmentation, recycling, intercultural ambiguities, parody and the blurring of various kinds of borders. At the same time, however, such an aesthetic rarely abandons the space of the nation altogether; instead, “the nation” often remains at least an implicit, virulent site of reference for devising cultural representations in and of mobility.

This ambiguous role of the nation is especially salient in Puerto Rican literary and cultural texts. Faced with the historical absence of national independence, the question of cultural identity for Puerto Ricans has been highly contested for centuries. It generally revolves around moments of rupture such as the island’s European discovery in 1493, the colonial turnover from Spain to the United States in 1898, the granting of “Free Associated Statehood” in 1952, and two referenda in 1993 and 1998, when a majority of Puerto Ricans voted against independence and in favor of maintaining the political status quo. Time and again, Puerto Rican authors and intellectuals have looked to these and other seminal events in the island’s history and have, as a result, engaged in what might be termed a “reflexive nationalism,” that is, the contemplation of the role and function of the nation—both Puerto Rico and the United States—for identity formations (Duany 2000, 8–17).

The aim of this essay is not to trace the historical complexities of Puerto Rico’s political, economic or cultural connections to the United States and Latin America, which have turned the island into a testing-ground for cultural transfer in the Americas. Rather, I am interested in current cultural figurations and discursive formations that are intricately linked to the mobility of people and cultural practices betwixt and between two national sites: Puerto Rico and the United States. This chapter hence focuses on Luis Rafael Sánchez’s 1987 short story *The Flying Bus*, in which an airplane *en route* between San Juan and New York City is portrayed as a pivotal site of mobility and, as such, as a means of forging connectivities between national cultures. Sánchez’s writings have repeatedly been celebrated for their critical stance on

Puerto Rican nationalism and for marking points of innovation in the literary canon of the island. As John Dimitri Perivolaris observes, Sánchez generally writes against “a tendency in Puerto Rican intellectual and political life to reduce all issues to a fatalistic identification with the island’s colonial status or a call to arms against colonial exploitation” (Perivolaris 2000, 18). His *oeuvre* thus ties in with other pan-Caribbean writings, for instance by José Martí, which deny a reductive call to cultural homogeneity by illustrating the fissures of a society and culture which is, and has been, constructed and imagined both from the inside out and the outside in.

Originally composed in Spanish, Sánchez’s short story employs the metaphor of the “guagua aérea,” meaning “air bus” or “flying bus” for a particular kind of diaspora situation in which Puerto Ricans have been increasingly involved since the 1960s and which consists of an incessant switching back and forth between the island and the United States. In fact and fantasy, the airbus, with its constant commuting between these two locations, traverses carefully guarded national airspaces, carrying people, identities, symbols and languages horizontally across nations. For the Puerto Rican passengers in Sánchez’s story, as well as in real life, the repeated journey to the promised land is not a future event but already part and parcel of Puerto Rican everyday life and culture.

This is evinced at the outset by Sánchez choosing the word “bus” for the title of his story. Such a choice of signifier is worth noting because the bus is not only a means of inexpensive and more or less convenient mobility in many regions of Latin America and the Caribbean but, moreover, a folkloric object. By opting to call an airplane a “flying bus,” Sánchez uses a symbol of Euroamerican modernity and rationality and transforms it into a cipher for Caribbean everyday culture. In addition, what is lost in the translation of the Spanish title “La Guagua Aérea” into English is the two-fold cultural meaning that the word “guagua” evokes. This onomatopoeic referent reproduces the typical sound of a bus horn in the southern Western Hemisphere and also that of a crying infant. Hence, Sánchez aestheticizes an ambiguous signifier based on everyday language, turning it into a metaphor of Puerto Rican modernity that is, by Western standards, still developing (Herlinghaus 1999, 30–31; Duany 1996, 263).

The Flying Bus serves as an insightful case study for investigating cultural and discursive formations that have resulted from the “first mass migration by airplane in modern history” (Laó-Montes/Dávila 2001, 20) because it maps transnational social spaces between San Juan and New York City that are configured by mobility, allowing and forcing the Puerto Rican passengers on the plane to be at home in more than one place – to live plurilocally. The notion of “transnational social spaces” has in the past been used by sociologists and cultural critics to describe the increasing disjuncture of geographic and social spaces during a time of intensified globalization and mobility. Whereas in the past, the geographic space one lived in and the social community one belonged to were generally congruent, new information technologies and relatively cheap travel costs allow an increasing number of people to live in one geographic space and interact with social communities located elsewhere (cf. Glick Schiller/Basch/Szanton Blanc 1995, 48–63; Goldring 1996, 69–104; Pries 55–74; Rouse 1991, 8–23). The application of the term “transnational social space” seems especially apt with regard to Puerto Rico because almost half of its population lives on the American mainland, with thousands of people shuttling back and forth on a regular basis (Duany 2000, 6). Aside from causing and demanding identities that bypass a reconciliation of a unified expression of nationality, life in transnational social spaces often leads to what Salman Rushdie has termed “stereoscopic vision,” a perspective on the world that results from simultaneously being cultural and physical insiders and outsiders, residents and migrants, assimilated and alienated (Duany 2000, 18).

Sánchez’s short story represents the physical “dwelling-in-mobility” of Puerto Ricans in transnational social spaces not only in form and content. For instance, the publication history of *The Flying Bus*, which went through different printed versions and has been published in Spanish and English, echoes the evolving and floating nature of a population segment that is more or less constantly on the move. On the level of content, the story introduces a host of characters who have developed the stereoscopic vision that Rushdie considers especially characteristic of migrant and mobility conditions. The reader learns, for instance, that one of the Puerto Rican passengers on board the plane “live[s] with one leg in New York and the other in Puerto Rico” and another who claims that she is from “New York comma Puerto

Rico” (Sánchez 2002, 635). Designating “New York, Puerto Rico” as home can be seen as a performative act of reclaiming the space of the colonizers by those who migrate from the margins to the center of power. It asserts that Puerto Rico is no longer an affiliated territory, nor is New York City part of the United States; instead, New York has become integrated into a network of transnational social spaces that span across the Americas.

“New York comma Puerto Rico” also illustrates that the island cannot be considered as a bounded, fixed location in space but has to be seen as a mobile locale, a “repeating island,” to borrow Antonio Benito-Rojos’ term, in the sense that it can be, and is, re-created on the North American mainland. The cultural, economic and political re-creation of the Caribbean island in the diaspora is, however, not a mimetic reflection of the original but rather a repetition with a difference. That this repetition with a difference marks a structural characteristic of the transnational spaces between Puerto Rico and New York City is emphasized in the story by the frequent repetitions and slight changes of sentences and sentence fragments. In doing so, *The Flying Bus* postulates that Puerto Rican communities in New York City and San Juan do not present mirror images of each other. Rather, the narrator, by employing repetition and difference on the levels of form and content, fictionalizes multiple renderings of Puerto Rico both on the island and on the American mainland. These renderings are quite similar to the images one encounters when looking at funhouse mirrors, found at carnivals and amusement parks, where a variety of concave and convex mirrors present slightly bent and distorted versions of the original.

The funhouse and the carnival are, in fact, recurring motifs in *The Flying Bus*. For example, the story opens *in medias res* with a “terrified scream,” caused by the premonition of the plane being hijacked, which slowly gives way to a crescendoing laughter among the Puerto Rican commuters. At first, the passengers’ laughter seems to be merely a comic form of relief after the threat of a hostile take-over turns out to be caused by two crabs, which have escaped from the bag of one of the passengers, causing some travelers to panic. It soon becomes clear, however, that the laughter, which quickly infects almost all passengers on the aircraft, functions as a means of confronting the socio-political status quo between Anglo-Americans and Puerto Ricans on the ground; it becomes a tactic of transgression that tem-

porarily disrupts and subverts colonial power structures and hierarchies between the U.S. and Puerto Rico. The narrator accentuates the counter-hegemonic potential of this collective laughter when he describes it as “disorderly,” “sedicious” and almost reaching “the point of depressurizing the cabin” (Sánchez 2002, 632, 634). The laughter also serves as a means of articulation that is marked by, and marks, cultural difference on and off the plane. The collective laughter of the “Third World” passengers is juxtaposed by the rationality, silence and discipline of the Anglo-American crew, and the attempt by the Captain to bridge the cultural divide by telling “little jokes which do not catch on, do not cling, do not threaten anyone” fails (Sánchez 2002, 634). Hence, by resorting to what Renato Rosaldo has called a “politics of laughter,” the Puerto Rican passengers gain a communicative agency that at once alienates the Anglo-American crew and, at the same time, creates a commonality among the commuters based on their cultural conditioning and experiences. Such a “tactic,” in the Certaeuan sense, becomes a potential means of empowerment vis-à-vis U.S. colonialism and imperialism in Puerto Rico because the laughter momentarily transforms negative experiences of minoritized subjects into positive affirmations of mobility, shifting borders and intercultural transit.

The telling of anecdotes that soon replaces the passengers’ laughter introduces a similar “transgressive” element of disrupting political, social and cultural orders. After the threat of hijacking has passed, the passengers begin to weave a

“chain of anecdotes [that] is linked to a chain of resounding interjections; anguished and laughable anecdotes, some heart-breaking, others superficial, others dearly heroic in their formulation of resistance against insult, against open or concealed prejudice; an infinity of anecdotes where Puerto Ricans take a center stage in acts of roguishness, of witticism, of impudence, of craftiness.”
(Sánchez 2002, 634)

In aesthetic terms, this quotation exemplifies how Sánchez attempts to map a polyrhythmic Puerto Rican culture onto the written page, by the variation of long and short sentences, his use of punctuation and word choice. In political terms, the polyrhythmic culture represented by the passengers’ anecdotes is once again portrayed as a potential

means of subverting the cultural and political hegemony of the United States from the inside.

In contrast to what I have claimed earlier, one might read the commuters' anecdotes and laughter, which create a sense of familiarity and belonging, as a means of *national* rather than *transnational* community-building. This argument can be supported by pointing out how the story lacks a single focal point or protagonist; instead, the emphasis lies on a Puerto Rican collective. The narrator, with his privileged though not detached position toward the events he is telling, is part of the collective and a cultural insider who is aware of the power asymmetries on the ground. Even though he is seated in the tourist class and participates in the community created through laughter and orality, he is also able to report on those passengers sitting in the first class. The narrator thus relates a quasi-national polyphony on the plane and, at the same time, takes part in it: his voice is one among many on the plane and he enters into dialogue with other commuters. The assertion that the story strives to imagine a national rather than a transnational community is further supported by how the narrator posits the plane as a border in motion, "an invisible but tangible line between them, the gringos, and us, the Puerto Ricans" (Sánchez 2002, 632). Such an "othering" of the Anglo-American dominant, evinced by Sánchez choosing the derogatory and colloquial term "gringo," is indicative of how the story replicates a sense of Puerto Rican proto-nationalist cultural pride through a reversal of the dichotomy between colonizers and colonized.

The text fails to entirely support this interpretation, however, because the portrayed "nation" is not grounded in a singular, exclusive place and because the "national" metaphors it evokes are deeply ironic: the community on the plane remains heterogeneous in terms of social standing and achieves unity only in the limited time-space allotted by the airplane. Furthermore, the story shows how class differences cut across the borders of race, ethnicity and nation, for instance, when the narrator describes the social disparities between Puerto Rican commuters in the tourist class and the business class, which preclude the integration of all passengers into a monolithic national collective. In short, the passengers on the airplane function as metaphors of a fragmented transnational group rather than of a homogenous Puerto Rican nation. As Perivolaris explains, "The pas-

sengers' accounts of their lives draw the multiple boundaries of the nation by charting a disparate topography ranging from the island's forests and beaches, provincial towns, [...], to the South Bronx [...] a Jewish pawnshop, and a project in New Jersey" (Perivolaris 2000, 61). The story thus maps a space of belonging that bends and extends the borders of one national cultural community (Puerto Rico) into that of another (the United States), within the political jurisdiction and borders of the U.S. nation-state. While the passengers are political (albeit second-class) citizens of the United States, their cultural citizenship operates within and across transnational spaces between the Caribbean island and the mainland. With this representation of transnational existence, the story ultimately renders obsolete the traditional linkages between language, territory and culture, which mark the pillars of nationhood and national identity.

Popular culture is another means with which *The Flying Bus* creates a unity of effect that centers on transnational cultures in and of mobility. Throughout the story, one finds repeated hints at Puerto Rican food, music and American movies, all of which are depicted as traveling freely on and off the plane. For instance, the reference to the movie *King Kong* is an interesting intermedial allusion that evokes associations of the arrival of a monster from the savage world at the center of American modernity: New York City. This ironic self-reflexivity playfully points to the potential dangers that the islanders' cultural practices might pose both on the aircraft and in the United States. The story's employment of popular culture can thus be considered as "the perfect allegorical representation of Puerto Rico and the Caribbean; a popular culture whose everyday workings exemplify the democratic possibilities of a flexible and open nationality, that bypasses established political structures, perhaps marking their obsolescence" (Perivolaris 2000, 187). In addition, Sánchez's story denies the enlistment of popular culture either for the cause of Puerto Rican nationalism or for a continuation of the island's "yankeezation" (Sánchez 2002, 636). By doing so, it illustrates a central aspect of connectivities in cultures in/of mobility: challenging the role of the nation as either a form of resistance or object of assimilatory desires.

Moreover, instead of postulating popular culture as a harbinger for new, hybrid cultural formations, located in a third space between Puerto Rico and the United States, the story focuses on certain cul-

tural practices that travel without undergoing transculturation, for instance, by alluding to traditional Puerto Rican food recipes or folk music. *The Flying Bus* thus refrains from replicating a common feature of many U.S.-Latino literary and cultural articulations—the fusion of seemingly incompatible cultural practices or icons—and, instead, hints at how mobility also brings to the surface certain stubborn chunks of cultures that refuse to melt and that remain immobile. Through such an aestheticization of (im)mobility experiences, Sánchez’s short story explores how cultural citizenship in transnational social spaces between New York City and the Caribbean can be an empowering, yet at times also conflictual process of selecting, negotiating and discarding certain cultural elements that are either brought along or encountered in mobility.

Another aspect of cultures in and of mobility that the story negotiates is the praxis of keeping an open return trip ticket “that certifies that in New York you are insured against the growth of roots that can only grow in your island, against the risk of being buried in an icy land unlike yours” (Sánchez 2002, 637). While this quotation seems to reveal the narrator’s conviction that cultural roots cannot be transferred from Puerto Rico to New York City, the story immediately deconstructs the essentializing of the island as the place of belonging by listing accounts of people on the plane who can no longer bear to live permanently in Puerto Rico for a variety of social, economic, political and cultural reasons. Instead, *The Flying Bus* conveys a sense of how, for many passengers on board the plane, the meanings of “here” and “there,” and also of roots and routes, have become increasingly indistinguishable. In doing so, the story constitutes an aesthetic representation of bending together, in James Clifford’s words, “both roots and routes to construct [...] forms of community consciousness and solidarity that maintain identifications outside the national time/space in order to live inside, with a difference” (Clifford 1997, 251; *emph. orig.*). As a narrative of mobility *par excellence*, the story negotiates the historical and present paradoxes of belonging to, dwelling in and moving between several national cultural spaces and with this emphasis, the story problematizes aesthetic paradigms authorized by, and authorizing, a singular national culture.

In *The Flying Bus* roots can be, and often have to be, replanted from Puerto Rico to New York and back, and, as a result, circulation be-

comes the core of human experience and consciousness: “an arrival accomplished in order to be able to-go-out-again-and-come-back-again” (Sánchez 2002, 637). By depicting arrival as neither complete nor permanent but rather as a fleeting stage in the circular mobility of people and cultures, the story asserts that belonging is, and has to be, an open-ended process. Puerto Rican culture and identity in the story are thus not depicted as becoming reterritorialized anywhere, but as indefinitely deterritorialized elsewhere. For the narrator, such a seemingly never-ending form of mobility is ultimately something positive and worth striving for, as the last sentence of the story emphasizes how Puerto Rico and New York City are “immersed in the traffic of hope” (Sánchez 2002, 638).

While it seems tempting to close this chapter with this quote from the story and, in doing so, to express agreement with Sánchez’s benign vision of cultural and physical mobility, such a conclusion would fail to capture adequately the complexity that the story’s ending presents. Although *The Flying Bus* can certainly be read as a poetic celebration of mobility in the Western Hemisphere, it also points to the impossibility of sustaining the innovative and emancipatory potentials generated from and in this mobility, because eventually, the flight, and by extension the carnivalesque agency performed by the passengers, will, according to the laws of gravity, have to come to an end. It is precisely the untold rest of the story—namely that after the plane has landed, the passengers are likely to return to their ethnic enclaves in New York City—that draws attention to the troubled and uneasy state of cultural and political relations between the islanders and the dominant society. New York City functions as an imagined space of belonging with no “real” representational contours; it appears, instead, as a symbolic proxy for a state of certain uncertainty on the ground, where Puerto Ricans are subsumed under the transnational ethnic umbrella “Latino” and othered by the U.S. mainstream as being culturally, racially and politically inferior.

The absence of arrival hence highlights the presence of immobility. That is, by not depicting the plane’s touchdown and the fate of the passengers, the story emphasizes the contrast between the unrest on board the plane, and the difficulty, if not impossibility, of changing relatively rigid ethnic hierarchies on the ground. The story hence posits the reversal of colonial relations as a utopia, an idealist vision

that can only be entertained temporarily in the no-place provided by the airplane. In doing so, *The Flying Bus* is indicative of how cultural mobility cannot be thought without taking into consideration the constraints posed by assimilatory pressures, juridical standing and the mirage of melting-pot unity which Puerto Ricans in transit between two spatial and cultural locales face almost necessarily. Put differently, off the aircraft—both before departing and after deplaning—the passengers are subjected to a paradoxical situation of belonging to, but not being part of, the United States of America, and the contradictions between mobility and immobility portrayed by Sánchez echo the constitutional limbo of Puerto Rico and its inhabitants within the U.S. federal system.

Although Sánchez's narrative perhaps all too optimistically designs mobile subject positions and their possibilities for change, the story deserves credit and attention for its representation of the popular normalcy of mobility, physical and cultural, between Puerto Rico and New York City. By denying the territorialization of people and culture on either side of "the pond," *The Flying Bus* aestheticizes socio-cultural formations that are no longer primarily constituted around essences of the nation but that are organized relationally, connecting different spaces and places. In doing so, the story charts flows of difference, situated in unstable occasions and locations that constitute contemporary cultures as the provisional grounding of people, their values, beliefs and practices, in motion. Sánchez's short story can therefore be seen as an example of how cultures in and of mobility often organize themselves neither around the drawing of boundaries and, as a consequence, the defense of unique, distinguishable features, nor around a "Third Space of enunciation" that facilitates emancipatory cultural agency by postulating hybrid cultural formations (Bhabha 1994, 37). Rather, by depicting passengers who commute between the island and the mainland, the story illustrates how cultures in and of mobility are centrally about people being "in touch," about transnational connectivities, interactions and dialogues.

Works Cited

- Benito-Rojo (1988), Antonio: *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Trans. J. Maraniss. Durham.
- Bhabha (1997), Homi K.: *The Location of Culture*. New York.
- Clifford (1997), James: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge.
- Certeau (1988), Michel de: *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Randall. Berkeley.
- Duany (2000), Jorge: *Nation on the Move: The Construction of Cultural Identities in Puerto Rico and the Diaspora*. In: *American Ethnologist*, 27 (2000), 1, 5–30.
- Duany (1996), Jorge: *Imagining the Puerto Rican Nation: Recent Works on Cultural Identity*. In: *Latin American Research Review*, 31 (1996), 3, 248–267.
- Glick Schiller (1995), Nina/Basch, Linda/Szanton Blanc, Cristina: *From Immigrant to Transmigrant. Theorizing Transnational Migration*. In: *Anthropological Quarterly*, 68 (1995), 1, 48–63.
- Goldring (1996), Luin: *Blurring Borders: Constructing Transnational Community in the Process of Mexico-U.S. Migration*. In: *Research in Community Sociology*, 6 (1996), 69–104.
- Herlinghaus (1999), Hermann: *Von der Selbstreflexivität des 'schlechten Geschmacks' zum Erzählprojekt der Bricolage. Die interkulturellen Texte des Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico)*. In: *Heterotopien der Identität. Literatur in interamerikanischen Kontaktzonen*, hrsg. v. Hermann Herlinghaus/Utz Riese. Heidelberg, 21–57.
- Laó-Montes (2001), Agustín/Dávila, Arlene: *Introduction*. In: *Mambo Montage: The Latinization of New York*, ed. by Agustín Laó-Montes/Arlene Dávila. New York, 1–53.
- Perivolaris (2000), John Dimitri: *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*. Chapel Hill.
- Pries (2001), Ludger: *The Disruption of Social and Geographic Space: Mexican-US Migration and the Emergence of Transnational Social Spaces*. In: *International Sociology*, 16 (2001), 1, 55–74.

- Rosaldo (1986), Renato: Politics, Patriarchs, and Laughter. In: Working Paper Series No. 18. Stanford Center for Chicano Research, Stanford University, 1986. <http://ccsre.stanford.edu/pdfs/wps18.pdf> (12 November 2009).
- Rouse (1991), Roger: Mexican Migration and the Social Space of Post-modernism. In: *Diaspora*, 1 (1991), 1, 8–23.
- Rushdie (1981–1991), Salman: Imaginary Homelands: Essays and Criticism. New York.
- Sánchez (2002), Luis Rafael: The Flying Bus. In: *Herencia. The Anthology of Hispanic Literature of the United States*, ed. by Nicolás Kanellos. New York, 631–638.

Ulrike Goldschweer

Von der Unbehaustheit des Exils

Prekäre Wohnsituationen im Werk Vladimir Nabokovs
am Beispiel des Romans *Mašen'ka*, 1926

Die Schriftstellerin Nina Berberova schreibt 1972 im amerikanischen Exil über das russische Poeten-Ehepaar Dmitrij Merežkovskij und Zinajda Gippius, die nach der Oktoberrevolution nach Paris geflüchtet waren:

Они жили в своей довоенной квартире, это значит, что выехав из Советской России в 1919 году и приехав в Париж, они отперли дверь квартиры своим ключом, и нашли все на месте: книги, посуду, белье. У них не было чувства бездомности, которое так остро было у Бунина и других.¹ (Berberova 1972, 279)

Diese „Obdachlosigkeit“ oder auch Unbehaustheit, beschwört auch der russisch-amerikanische Schriftsteller Vladimir Nabokov 1937 in seinem großen „Berlin-Roman“ *Die Gabe* (Dar):

[...] не дай Бог кому-либо знать эту ужасную унижительную скуку, – очередной отказ принять гнусный гнет очередного новоселья, невозможность жить на глазах у совершенно чужих вещей, неизбежность бессонницы на этой кушетке!² (Nabokov 1990b, 9)

- 1 „Sie lebten in einer Wohnung, die ihnen bereits vor der Revolution gehört hatte. Als sie 1919 aus Sowjetrußland in Paris ankamen, brauchten sie nur die Wohnungstür mit ihrem Schlüssel aufzusperren und fanden alles an seinem Platz: Bücher, Geschirr, Wäsche. Sie hatten nicht das Gefühl der Obdachlosigkeit, das Bunin und andere so heftig verspürten.“ (Berberova 1992, 283).
- 2 „Gott bewahre jeden davor, die furchtbare und erniedrigende Langeweile kennenzulernen, die wiederholte Weigerung, das elende Joch wiederholt neuer Behausungen hinzunehmen, die Unmöglichkeit, Auge in Auge mit völlig fremden Gegenständen zu leben, die unvermeidliche Schlaflosigkeit auf jenem Sofa!“ (Nabokov 1993, 14).

In diesen beiden Zitaten wird eine der wichtigsten Fragen des Exils auf den Punkt gebracht: Wo werde ich leben?

1. Grenzen, Grauzonen, Mobilität: Statt einer Einleitung

Raum ist neben Zeit einer der zentralen Kategorien des literarischen Textes. Raummotive vereinigen kulturhistorische und formalästhetische Aspekte und stellen eine Kulisse für die Handlung bereit, welche die Aussage des Textes begleitet, unterstreicht, akzentuiert oder sogar subversiv umdeutet. Räume werden durch innere Strukturen (oben/unten, rechts/links), Begrenzungen (innen/außen) und den damit verbundenen Operationen (öffnen/schließen) bestimmt (vgl. Toporov 1994, 220 f.). Bewegung verknüpft Raum und Zeit; Motive der Mobilität oder Immobilität sind immer auch Raummotive.

Die kulturelle Relevanz von Raummotiven bemisst sich dabei an spezifischen Merkmalen. Für die russische Kultur scheint dabei die Modellierung von Grenzen besonders bedeutsam zu sein, ist doch seit Anfang des 19. Jahrhunderts ein immer wiederkehrendes Element ihrer Selbst- und Fremdbeschreibung die Betonung einer Dualität, die keine mittlere oder neutrale Zone kennt.³ Diesen Hang zum Extremen kann man auch im weit verbreiteten Widerspruch zwischen Weite (Steppe, weite russische Seele) und Enge (Bedürfnis nach Abschottung durch Zäune und Barrieren), zwischen Raumexpansion und -reduktion wiedererkennen.⁴ Dies führt zu einer erhöhten Aufmerksamkeit der Grenze gegenüber, wie schon 1994 vom Thomas Seifrid als These formuliert (Seifrid 1994, 245–260).

Russland wird zu einer Kultur, die von Grenzen durchzogen und bestimmt wird, während sie sich gleichzeitig als expansiv und quasi grenzenlos versteht. Unter dieser Voraussetzung ist eigentlich nicht anzunehmen, dass kulturelle Mobilität zu den Stärken der russischen Kultur gehört. Es gibt jedoch Ausnahmen; so ist die russische Kulturgeschichte durch eine Reihe von in der Regel politisch oder religiös induzierten Auswanderungswellen gekennzeichnet, die Grenzgänger hervorgebracht hat, welche ihre Lage in literarischen Texten reflektieren.

3 Vgl. dazu z. B. Hansen-Löve 1999, 167–184, sowie Lotman/Uspenskij 1984, 3–35.

4 Vgl. die Gegenüberstellung von „prostor“ (Weite) und „zabor“ (Zaun) bei Hellberg-Hirn 1999, 49–70.

2. Exil und Wohnen als Grenzsituationen

Sowohl „Exil“ als auch „Wohnen“ haben etwas mit dem Überschreiten, Ausloten und Setzen von Grenzen zu tun: Wo das Exil mobilisiert, schafft Wohnen stabile Verhältnisse.

2.1 Wohnen: Rückzug, Innerlichkeit, Identität

Wohnen ist ein existenzielles Grundbedürfnis: die Wohnung – im Extremfall das „Gehäuse, das den Abdruck seines Bewohners trägt“, wie es Walter Benjamin so treffend ausgedrückt hat⁵ – ist nach der Kleidung eine der wichtigsten Schutzhüllen des Menschen. Sich eine Wohnung einzurichten, heißt, seinen Platz gefunden zu haben und den Raum in Besitz zu nehmen. Nach Gaston Bachelard und seiner *Poetik des Raums* ist zudem „das Haus [...] unser Winkel der Welt“ und „unser erstes All“ (Bachelard 1994, 31 u. 43), und schon Siegmund Freud wies in seiner Traumdeutung auf die große Bedeutung des Hauses als Symbol des Ich hin (Freud 1961, 150–172).

Wohnen ist Ausdruck unserer Identität und Kondensationspunkt unserer Erinnerungen. Nicht umsonst ist das Haus als „Schauplatz und Knotenpunkt aller für ein Leben wesentlichen Begebenheiten“ Ausgangspunkt einer „Philosophie von Behausung, Behaust- und Unbehaustsein, von Obdach und Obdachlosigkeit“, die auf die „Abwesenheit derer, die sie errichtet, derer, die darin gelebt haben“ verweise, wie Karl Schlögel hervorhebt (Schlögel 2003, S. 314–321). Darüber hinaus wird das Interieur zum „Spiegel des Ich“, wenn man mit Claudia Becker (Becker 1990, 11–29) eine Affinität von Interieur und Innerlichkeit annimmt: Literaturhistorisch lässt sich ein enger Zusammenhang zwischen dem Motiv des Zimmers und der psychischen Befindlichkeit des Erzählers rekonstruieren. Die Idee der Innerlichkeit (als Folge der Spaltung der Realität in Ich und Welt, in Innerlichkeit und Äußerlichkeit) entwickelt eine folgenschwere Eigendynamik: Das Ich wird in Frage gestellt, so dass die Selbstfindung zum zentralen Problem des Künstlers wird. Diese wirft jedoch neue Probleme auf, denn „[d]ie Spaltung zwischen privatem Ich und Gesellschaft setzt sich im Inneren des Individuums und dessen Psy-

5 „Die Urform allen Wohnens ist das Dasein nicht im Haus, sondern im Gehäuse. Dieses trägt den Abdruck seines Bewohners. Wohnung wird im extremsten Fall zum Gehäuse.“ (Benjamin, 1982, 112, zit. bei Schlögel 2003, 326).

che fort“ (Becker 1990, 18). Diese Krise der Innerlichkeit bringt etwa den Motivkomplex des Wahnsinns hervor (Doppelgängerei, Rausch, Traum usw.), führt aber auch zur Verknüpfung innerer Landschaften mit symbolischen Räumen. So kann das Zimmer zum Rückzugsort für das schöpferische Ich werden, das sich durch die Affirmierung der Grenze zwischen innerer und äußerer Welt in eine klaustrophile Isolation begibt. Die Zimmerlandschaft wird zur Seelenlandschaft.

2.2 Wohnen als literarisches Motiv

Wird also Wohnen zum literarischen Motiv,⁶ so vereinigt es neben den allgemeinen Merkmalen von Raummotiven kulturhistorische und semiotische Fakten: nämlich die Verortung der Handlung in einer in Raum und Zeit verankerten Kulisse mit einem Ort, der zum Zeichen geworden ist und für etwas anderes steht – z. B. für die innere Verfasstheit eines Individuums. Das Motiv des Wohnens schlägt sich in einer Reihe von Einzelaspekten nieder, die uns im Text begegnen: von Räumlichkeit im engeren Sinne (die Architektur und ihre Formensprache, der Schnitt der Räume, Begrenzungen wie Fenster, Türen, Wände), über das Interieur (Möblierung, Farben, Gegenstände) und das Umfeld (Haus, Straße, Stadt...) bis hin zu den Menschen und ihren Beziehungen (der Bewohner selbst, Nachbarn, Besucher, usw.).

2.3 Wohnen im Exil

Wer emigriert, überschreitet mit der Ausreise einerseits physisch die Grenzen seines Landes, und erlebt andererseits eine existenzielle Verlust- und damit Grenzerfahrung – oder wie es John Glad ausdrückt: „Exile is, when you can't go back.“ (Glad 1999, 23)

Eine solche Erfahrung lässt den Menschen in einer Situation, „wo die üblichen Strategien alltäglicher Lebensbewältigung versagen“, sei-

6 Angesichts der zahlreichen widersprüchlichen Definitionsmöglichkeiten des Begriffskomplexes Motiv, Stoff, Thema bevorzuge ich den außerordentlich weitgefassten und daher m.E. besonders produktiven Motivbegriff von Ulrich Mölk, der „jedwede Struktur auf der Bedeutungsebene des literarischen Textes, die der Interpret in den Blick nimmt“ als Motiv bezeichnet. Er führt weiter aus: „Identifikation und Bezeichnung des Motivs liegen in der Verantwortung des Interpreten; den wissenschaftlichen Nutzen seiner Operation hat er plausibel zu machen; Voraussetzung dafür ist, dass er ein Forschungsziel hat.“ Vgl. Mölk 1996, Bd. 2, 1320–1337.

ne „eigene Bedingtheit und Endlichkeit – als Leib, Person, Subjekt, Ich, Kultur- oder Gemeinschaftswesen“ erfahren (Lauterbach/Spörl/Wunderlich 2002, Klappentext); Zuflucht und Geborgenheit werden zu existentiellen Werten. Wenn wir uns aber die typische Wohnsituation von Emigranten vor Augen führen – Auffanglager, möblierte Zimmer, Pensionen (nicht viele russische Emigranten konnten auf einen Zweitwohnsitz in Paris zurückgreifen wie die Merežkovskijs!) – so müssen wir feststellen, dass temporär begrenzte und damit prekäre Wohnsituationen die Regel sind, nicht die Ausnahme. Damit liegt die Relevanz der Frage „Wo werde ich Obdach finden? Wie werde ich wohnen?“ auf der Hand. Sie wird zu einer der wichtigsten des Exils und ist untrennbar verknüpft mit anderen Fragen, etwa der nach dem finanziellen Auskommen oder nach dem rechtlichen Status des Flüchtlings.

Temporäre Wohnformen zeichnen sich durch eine Reihe von Besonderheiten aus. Zu den typischen Merkmalen des Hotelmotivs zählt neben der Abgegrenztheit, den hierarchischen Ordnungsstrukturen und dem Nebeneinander von privaten und öffentlichen Räumen vor allem die Heterogenität der Bewohner, die der Zufall an diesem Ort zusammengeführt hat. Sie gibt Gelegenheit zur Verknüpfung einer Vielzahl von Einzelgeschichten, die sich dazu eignen, „gesellschaftliche Strukturen und Beziehungen nachzubilden, in einer Art Mikrokosmos ein verkleinertes, überschaubares Abbild, Spiegelbild oder Zerrbild des Gesellschafts- oder gar Weltgebäudes zu geben“ (Mueller 1996, 190).

Dies gilt sicher auch für das Exil. Emigranten unterscheiden sich aber darüber hinaus von Reisenden im herkömmlichen Sinne durch ihren prekären Status; die Erfahrung der Flucht stellt jede neue Sesshaftigkeit in Frage. Wohnen wird zu einer prekären Angelegenheit. Die eigene Identität wird durch den Verlust des heimischen Identifikations- und Erinnerungsraums in Frage gestellt und muss neu konfiguriert werden, etwa indem das verlorene Heim zum Traumtopos umgedeutet wird. Souvenirs gewinnen als Symbole der Heimeligkeit an Bedeutung.⁷ Das Zusammenreffen von Menschen unterschiedlichster Herkunft in Hotels, Notunterkünften und Auffanglagern gibt zudem zwar einerseits Anlass zu Konflikten, aber andererseits auch Gelegenheit zum Schmieden von Schicksalsgemeinschaften, die Schutz vor der fremden Außenwelt versprechen.

7 Svetlana Boym beschreibt dies am Beispiel der Einrichtung moderner Emigrantenwohnungen (Vgl. Boym 1998, 498–524).

Es verwundert also kaum, wenn Interieurs in der Exilliteratur eine wichtige Rolle spielen – und zwar sowohl als Gegenwarts- als auch als Erinnerungsphänomen.

3. Mythos Nabokov

Einer, der die Unbehaustheit im Sinne des Verzichts auf eine eigene Wohnung auf die Spitze getrieben hat, ist Vladimir Nabokov (1899–1977), der nach seiner Ausreise 1919 konsequent auf ein eigenes Heim verzichtet und stattdessen zeit seines Lebens mit seiner Familie in möblierten Zimmern, Wohnungen und Häusern wohnte, um zuletzt – durch den Erfolg des Romans *Lolita* finanziell unabhängig – die 16 Jahre bis zu seinem Tod in einer Hotelsuite in Montreux am Genfer See zu verbringen. Dieser auffällige Vorbehalt gegen die Sesshaftigkeit, wie sie sich in der Anschaffung eines eigenen Hauses ausdrücken würde, steht im Widerspruch zu der Stabilität, die Nabokov offenbar in anderer Hinsicht wichtig war, und die sich in der unerbittlichen Kontrolle über sein Werk und über sein Bild in der Öffentlichkeit äußert.

3.1 Die erste Welle der russischen Emigration

Vladimir Nabokov wird zu den Emigranten der ersten Welle⁸ nach der Oktoberrevolution gezählt, die sich durch den hohen Anteil an Adligen und Intellektuellen auszeichnet. Diese nahmen das Exil zunächst leicht, nicht zuletzt, weil viele von ihnen über Kontakte ins oder Wurzeln im Ausland verfügten. Die Auswanderer sahen sich als die Bewahrer der echten russischen Kultur an, die sie im eigenen Land durch die Herrschaft der Bolschewiki in Frage gestellt sahen. Russische Emigranten waren in ganz Europa anzutreffen; zu wichtigen Zentren entwickelten sich Berlin, Paris und Prag. Das Exil wurde bis etwa Mitte der 20er Jahre als vorübergehende Erscheinung aufgefasst; eine Hoffnung, die aber spätestens mit der diplomatischen Anerkennung Sowjetrusslands durch eine Reihe europäischer Staaten enttäuscht wurde. Die Emigranten wurden zu

8 Die „zweite Welle“ umfasst Kriegsgefangene und Flüchtlinge während des Zweiten Weltkriegs, während sich die „dritte Welle“ vor allem auf die Ausreise und Ausbürgerung von Dissidenten in den 60er bis 80er Jahren bezieht. Mit der Perestrojka 1985 setzte eine „vierte Welle“ ein, die bis heute andauert. Zur „ersten Welle“ vgl. Schlögel 1994.

Staatenlosen und ihre wirtschaftliche Situation verschlechterte sich angesichts der Weltwirtschaftskrise zusehends. Fremdenfeindlichen Tendenzen setzten sie die Abschottung in eigenen „Gemeinden“ mit einer ausgedehnten russischsprachigen Infrastruktur entgegen. Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurde die Lage nahezu aussichtslos, da ganz Europa nach und nach unter nationalsozialistischen oder sowjetischen Einfluss geriet; die Ausreise nach Übersee bot einen letzten Ausweg.

Literaturhistorisch kann man für die Zwischenkriegszeit zudem von zwei Generationen sprechen, nämlich von einer älteren, die vor allem von der Erinnerung an Russland und der Bewahrung des russischen Kulturerbes geprägt war, sowie von einer jüngeren, die erst im Exil zur Literatur gefunden hatte und den neuen Erfahrungen eher aufgeschlossen gegenüberstand, zu diesen zählt auch Nabokov.

3.2 Biografische Eckdaten

Nabokovs Biografie lässt sich in Anlehnung an Brian Boyd (vgl. Boyd, 1990 und Nabokov, 1991b) in zwei große Phasen, eine „russische“ und eine „amerikanische“ einteilen.

Vladimir Vladimirovič Nabokov wurde 1899 in St. Petersburg als Sohn eines liberalen Politikers geboren. Die Familie ging 1919 ins Exil und ließ sich in Berlin nieder. Nabokov studierte zunächst in Cambridge und siedelte 1923 nach Berlin über, wo sein Vater bereits ein Jahr zuvor Opfer eines Attentats rechter Monarchisten geworden war. Berlin wurde für ihn eine temporäre Heimat, die durch häufige Umzüge von einem möblierten Zimmer ins andere gekennzeichnet war;⁹ hier lernte er seine Frau Véra Slonim kennen, hier kam 1934 sein einziger Sohn Dmitrij zur Welt. Literarisch war diese Zeit äußerst fruchtbar: ab 1922 erschienen unter dem Pseudonym Vladimir Sirin zahlreiche Romane, Erzählungen, Dramen, Essays und Feuilletons. Sowohl zu den deutschen Nachbarn als auch zu dem regen literarischen Leben der Berliner Emigrantengemeinde hielt Nabokov dezidiert Abstand; erst 1937 entschloss sich die Familie, Deutschland zu verlassen. Im Mai 1940 gelingt den Nabokovs buchstäblich im letzten Moment die Ausreise in die USA. Damit beginnt die amerikanische Phase: Nabokov lehrt russische Literatur und beschäftigt sich professionell mit der Schmetterlingskunde, seiner zweiten großen Leidenschaft. Er

9 Diese Umzüge werden z. B. bei Thomas Urban (Urban 1990, 185–202) dokumentiert; eine Karte findet sich auf S. 216–217.

wendet sich von der russischen Sprache ab und wird zu einem amerikanischen Schriftsteller. Der kommerzielle Erfolg von *Lolita* (1955) macht ihn finanziell unabhängig. 1961 kehren die Nabokovs nach Europa zurück und lassen sich in Montreux nieder. Neben neuen Texten entstehen Übersetzungen der früheren Texte, die im Zuge dieses Prozesses eine nachträgliche Amerikanisierung erfahren. Nabokov stirbt 1977.

3.3 Selbstmystifikation, Autorität und Kontrolle

Zeit seines Lebens war Nabokov von einem großen Bedürfnis nach Kontrolle und einer Neigung zur Selbstmystifikation geprägt. Der literarische Text ist für ihn ein Konstrukt, das, gefördert durch ein irrationales Moment der Inspiration, die von außen an ihn herantritt (Nabokov 1973a, 30–32), allein seiner Imagination als Autor entspringt, und das ansonsten ganz seiner Kontrolle unterworfen ist; in seinen eigenen Worten: „My characters are galley slaves“ (Nabokov 1973b, 95). Diese Kontrolle dehnt er jedoch noch weit über den Schreibprozess aus, indem er seine Texte soweit möglich selbst übersetzt, sämtliche Ausgaben kontrolliert und vor allem kommentiert. Die Kommentare geben zwar keine Interpretationen vor, schließen aber bestimmte Ansätze (z. B. den psychoanalytischen) aus oder leugnen den Einfluss von anderen Autoren und Strömungen. Nabokovs Kontrollbedürfnis umfasst zudem auch ein außerordentlich großes Misstrauen dem Interpretieren gegenüber, dem er mit Charles Kinbote in dem Roman *Fahles Feuer* (*Pale Fire*, 1957) ein zweifelhaftes Denkmal gesetzt hat. So bezeichnet James M. Rambeau Nabokovs Texte schon 1982 als „kritikfest“ (critic-proof), denn „when we track down every possible reference and suggestion and pun, and expose them all by careful explanation, even then Nabokov has his fun – for then, most of all, his critic becomes part of the apparatus of the novel“ (Rambeau 1982, 31–33).¹⁰ „Falsche“ Interpretationen werden richtig gestellt und unnachlässig sanktioniert (z. B. durch den Abbruch des Kontaktes). Die praktische Kontrolle über das Vermächtnis wurde nach seinem Tode von seiner Familie weiter aufrecht erhalten. Noch heute schaltet sich Dmitrij Nabokov in die wissenschaftliche Diskussion ein, wenn die Integrität seines Vaters auf dem Spiel zu stehen scheint.

¹⁰ Vgl. darüber hinaus meine Zusammenfassung in Goldschweer 1998, 99–104 sowie Roth 1982, 43–49.

In der Nabokov-Forschung zeichnet sich hingegen die Tendenz ab, mit der immer ausführlicheren Annotierung der Werke sowie durch die nahezu lückenlose Dokumentation sämtlicher Lebensschritte die Grenzen zwischen Faktum und Fiktion zunehmend zu verwischen. So finden wir z. B. auf *Zembla*, der preisgekrönten und heute für die Nabokov-Forschung maßgeblichen Homepage der *International Vladimir Nabokov Society* unter dem Titel *Homes and Haunts* eine von dem Herausgeber der deutschen Nabokov-Gesamtausgabe Dieter E. Zimmer zusammengestellte und reich mit Fotografien illustrierte Liste *aller* Wohnorte Nabokovs (einschließlich aller Urlaubsdomizile) (vgl. Zimmer 2004 und 2009). Dem Prekären, Unbehausten wird damit nachträglich ein stabiler – wenn auch virtueller – Rahmen gegeben.

4. Prekäre Wohnsituationen im Werk Nabokovs

Durch Nabokovs Werk zieht sich eine Reihe von prekären Wohnsituationen. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an die vielen bedauernswerten Figuren aus seinen Berliner Erzählungen und Romanen, deren Exilleben durch einen unausweichlichen wirtschaftlichen Niedergang, durch das Unverständnis ihrer Zimmerwirtinnen und Nachbarn, sowie durch die sich immer wieder in den Vordergrund drängenden Erinnerungen an eine harmonische russische Kindheit und Jugend in Russland geprägt ist. Erinnerung sei auch an den Protagonisten aus dem Roman *Die Gabe* (Dar, 1937), der erst nach mehreren Umzügen in der Tochter einer seiner Vermieter seine große Liebe findet. Denken wir schließlich auch an *Lolita*, einen Roman, der fast vollständig in Hotel- und Moteltimmern spielt, sowie an den vom Schicksal gebeutelten Russischprofessor aus *Pnin* (1957), der nach einer langen Odyssee durch verschiedene möblierte Zimmer gerade in dem Moment, wo er zum ersten Mal beschließt, ein Haus zu kaufen, seine Arbeit verliert. Pnin ist dabei der Typ Einzelgänger, dem trotz aller Unzulänglichkeiten Nabokovs Sympathie gilt (vgl. Nabokov 1980). Der Einzelgänger ist aber auch der perfekte Protagonist des prekären Wohnens, denn er ist ständig bedroht, auf dem Sprung; wer sesshaft wird, kettet sich an einen Ort und belastet sich mit Gegenständen, die seine Flucht behindern.

Ich werde mich im Folgenden auf ein typisches Beispiel beschränken, nämlich auf Nabokovs ersten, 1926 erschienenen Roman *Maschenka*

(*Mašen'ka*). Die Analyse soll zeigen, dass die hyperrealistisch gezeichnete Exilszenerie in erster Linie eine symbolische Funktion hat, nämlich die Modellierung der Grenzerfahrung des Exils und des Umgangs damit, obwohl sie gleichzeitig immer wieder dazu verführt, sie biografisch zu interpretieren.

5. Von Klaustrophobie und Aufbruch: Maschenka

Zentrales Thema des Romans ist die Konfrontation von Gegenwart und Erinnerung, die nicht nur in verschiedenen Zeiten, sondern auch in unterschiedlichen Räumen angesiedelt sind. Der Protagonist, Lev Glebovič Ganin, lebt in einer von einer russischen Witwe geführten Berliner Emigrantenpension. Einer der Mitbewohner – Alferov – erwartet aus Russland die Ankunft seiner Frau Mašen'ka, die er seit vier Jahren nicht mehr gesehen hat. Als er Ganin ein Foto zeigt, erkennt dieser darauf seine eigene Jugendliebe: Der schäbigen Berliner Gegenwart wird eine verklärte Vergangenheit in der russischen Sommerfrische entgegengestellt. Beflügelt von seiner Erinnerung fasst Ganin den Plan, Mašen'ka am Bahnhof abzufangen und mit ihr Berlin zu verlassen. Kurz vor Ankunft des Zuges wird ihm jedoch die Unsinnigkeit seines Vorhabens klar.

Für die Figur der Mašen'ka gibt es ein autobiografisches Vorbild.¹¹ Die Situation in Berlin geht jedoch weit darüber hinaus und ihre Darstellung wird zudem durch ein hyperrealistisches Verfahren gesteuert, das auf Typizität und nicht auf Realität setzt, d. h. die ausufernden Details der Beschreibung suggerieren Authentizität, zielen aber einzig auf die Modellierung einer prekären Wohn- und Lebenssituation als Ausdruck des Exils ab, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

Пансион был русский и притом неприятный. Неприятно было главным образом то, что день-деньской и добрую часть ночи слышны были поезда городской железной дороги, и оттого казалось, что весь дом медленно едет куда-то. Прихожая, где висело темное зеркало с подставкой для перчаток и стоял дубовый баул, на который легко было наскочить коленом,

11 Nämlich Nabokovs eigene erste große Liebe Tamara (vgl. Boyd 1990, 245).

суживалась в голый, очень тесный коридор. По бокам было по три комнаты с крупными, черными цифрами, наклеенными на дверях: это были просто листочки, вырванные из старого календаря – шесть первых чисел апреля месяца. В комнате первоапрельской – первая дверь налево – жил теперь Алферов, в следующей – Ганин, в третьей – сама хозяйка, Лидия Николаевна Дорн, вдова немецкого коммерсанта, лет двадцать тому назад привезшего ее из Сарепты и умершего в позапрошлом году от воспаления мозга. В трех номерах направо – от четвертого по шестое апреля – жили: старый российский поэт Антон Сергеевич Подтягин, Клара – полногрудая барышня с замечательными синевато-кариими глазами, – и наконец – в комнате шестой, на сгибе коридора – балетные танцовщики Колин и Горноцветов, оба по-женски смешливые, худенькие, с припудренными носами и мускулистыми ляжками. В конце первой части коридора была столовая, с литографической ‚Тайной Вечерью‘ на стене против двери и с рогатыми желтыми оленьими черепами по другой стене, над пузатым буфетом, где стояли две хрустальные вазы, бывшие когда-то самыми чистыми предметами во всей квартире, а теперь потускневшие от пушистой пыли. Дойдя до столовой, коридор сворачивал под прямым углом направо: там дальше, в трагических и неблагоприятных дебрях, находились кухня, каморка для прислуги, грязная ванная и туалетная келья, на двери которой было два пунцовых нуля, лишенных своих законных десятков, с которыми они составляли некогда два разных воскресных дня в настольном календаре господина Дорна.¹² (Nabokov 1990a, 37f.)

12 „Die Pension war ein russisches Unternehmen und ausgesprochen unangenehm. Unangenehm vor allem deshalb, weil dort den ganzen Tag und einen großen Teil der Nacht die Stadtbahnzüge vorbeilärmten, und den Eindruck erweckten, als bewege sich das gesamte Gebäude langsam vorwärts. Die Diele, in der ein trüber Spiegel mit einer Handschuhablage hing und eine eichene Truhe so aufgestellt war, daß ihr kein Schienbein ohne Abschürfungen entgehen konnte, verengte sich zu einem kahlen, bedrückend schmalen Korridor. Auf jeder Seite lagen drei Zimmer, numeriert mit großen schwarzen Zahlen, die an den Türen klebten. Es waren einfache Blätter aus einem Kalender vom Vorjahr – die ersten sechs Tage des Monats April 1923. Der erste April – erste Tür links – war das Zimmer von Alforow, im nächsten wohnte Ganin und im dritten die Wirtin, Lydia Nikolajewna Dorn, die Witwe eines deutschen Kaufmanns, der sie vor zwanzig Jahren aus Sarepta nach Berlin gebracht hatte und im vorigen Jahr an einer Hirnhautentzündung gestorben war. In den drei Zimmern auf der rechten Seite des Korridors – vom vierten bis sechsten April – wohnten Anton Sergejewitsch Podt-

Dies betrifft nahezu alle Details. So verbinden die als Zimmernummern verwendeten Kalenderblätter einerseits Zeit und Raum, indem sie mit der Zeit, die bis zur Ankunft Mašen'kas verstreichen wird, korrespondieren (vgl. Boyd 1990, 248). Gleichzeitig aber sind sie selbst vorläufig und heben hervor, dass sich die Pension jederzeit wieder in eine „normale“ Wohnung zurückverwandeln kann.

Die durch den Bahnverkehr verursachte scheinbare Bewegung der Wohnung unterstreicht die prekäre Lage der Bewohner weiter (sie befinden sich immer noch auf Reisen und haben buchstäblich keinen festen Boden unter den Füßen).

Die Bewohner formieren sich zudem zu einer typischen Belegschaft: von der deutsch-russischen Wirtin über den alten russischen Dichter, die offenbar homosexuellen Tänzer, die einsame Büroangestellte, den optimistischen Geschäftsmann Alferov bis hin zum Protagonisten Ganin sind eine Reihe von Emigrantenarchetypen mit unterschiedlichen Herkunftsgeschichten, Träumen und Absichten vertreten (vgl. Boyd 1990, 245 f.). Obwohl die Pension als „russische Insel“ im feindlichen deutschen Milieu Geborgenheit verspricht, indem sie familiäre Strukturen etwa durch Rituale wie das gemeinsame Essen simuliert, wird sie insgesamt als „unangenehm“ und „bedrückend“ beschrieben, denn sie ist trotz allem nicht geeignet, die Inhomogenität und Unbehaustheit der Bewohner, deren einzige Gemeinsamkeit in der Exilsituation besteht, zu kompensieren und auszutarieren.

Damit erscheint die Pension als Pendant der Kommunalka, also der Gemeinschaftswohnung, die sich etwa gleichzeitig in der Sowjetunion als pervertierte Form des Ideals vom kollektiven Leben etabliert hat-

jagin, ein alter russischer Dichter; Klara, ein vollbusiges Mädchen mit auffälligen bläulich-braunen Augen; und schließlich in Zimmer Nummer sechs, vor der Biegung des Korridors, zwei Ballettänzer, Kolin und Gornozwetow, die nur zu gern jungmädchenhaft kicherten und beide mager waren, sich die Nasen puderten und muskulöse Oberschenkel hatten. Am Ende des ersten Teils des Korridors lag das Speisezimmer; ihm gegenüber hing an der Wand eine Lithographie des Abendmahls, und an der anderen Wand dräuten gelbe, geweihtragende Hirschschädel über einer zwiebelbäuchigen Kredenz. Darauf standen zwei Kristallvasen, die einstmals die saubersten Gegenstände in der ganzen Wohnung gewesen, aber jetzt unter einer flaumigen Staubschicht matt und trübe geworden waren. Beim Speisezimmer angelangt, bog der Korridor im rechten Winkel nach rechts ab, und dort lauerten in tragischer, übelriechender Abgründigkeit die Küche, ein kleines Dienstmädchenzimmer, ein schmutziges Bad und eine enge Toilette, deren Tür durch zwei blutrote Nullen markiert war – ohne ihre rechtmäßigen Zehner, mit denen sie einst auf dem Pultkalender von Herrn Dorn zwei verschiedene Sonntage bezeichnet hatten.“ (Nabokov 1991a, 16 f.).

te.¹³ Die aus dieser „Zwangsnähe“ (vgl. Schahadat 2004, 90–109) resultierenden Konflikte sind in der zeitgenössischen Literatur gut dokumentiert, auch wenn es leider keine Hinweise darauf gibt, ob Nabokov über diese Errungenschaft des Sozialismus informiert gewesen ist. Die Parallele akzentuiert jedoch die Ambivalenz einer Wohnsituation, die Heimeligkeit und Familiarität nur simulieren kann. Diese Konstellation kann nicht mehr als ein Ersatz sein und steht zudem in einem dezidierten Gegensatz zu dem Landgut, welches das räumliche Zentrum von Ganins Erinnerungen darstellt, und das durch echte Familienbindungen geprägt ist.¹⁴ Es ist aber gerade die Grauzone zwischen privat und öffentlich, vertraut und fremd, welche die Handlung erst ermöglicht und motiviert: Ganins „Entführungspläne“ setzen voraus, dass er die Zeugen dieser Tat niemals wiedersehen wird.

Auch die räumliche Lage der Wohnung unterstreicht ihre Enge. Sie befindet sich im vierten Stock eines Mietshauses, dessen Aufzug nicht immer funktioniert. Hervorgehoben werden zudem die Enge und Düsternis der Räume. Nicht zufällig beginnt der Roman mit einer Szene im Aufzug, welche die beiden Kontrahenten Alferov und Ganin in der steckengebliebenen Kabine zusammenführt. Während Ganin klaustrophobische Gefühle entwickelt, bleibt Alferov ruhig und bezeichnet die Situation mehrfach als „symbolisch“. Im Gegensatz dazu steht der Ausblick aus Ganins Fenster, durch das Eisenbahnschienen, die sich in der Ferne verlieren, zu sehen sind.

Die Einrichtung der Räume hatte ursprünglich ein geschlossenes Ensemble gebildet, wurde aber später über die Zimmer verstreut. Der Erzähler vergleicht die „auseinandergerissenen“ Möbelstücke mit den „Knochen eines zerlegten Skeletts“:

Спустя месяц после его кончины, Лидия Николаевна [...] наняла пустую квартиру и обратила ее в пансион, выказав при этом необыкновенную, несколько жуткую изобретательность в смысле распределения всех тех немногих предметов обихода, которые ей достались в наследство. Столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки разбредлись по комнатам, которые она собралась сдавать и, разлучившись таким

13 Zum Phänomen „Kommunalka“ vgl. Gerasimova 1999, 107–130 sowie das virtuelle Kommunalka-Museum <http://kommunalka.spb.ru> (Utekhin/Nakhimovsky/Paplino/Ries, 2006–2008).

14 Vgl. auch die Darstellung bei Toker 1989, o. S.

образом друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета.¹⁵ (Nabokov 1990a, 38 f.)

Die Möbel erscheinen als beseelte Wesen, die ihre Identität nur als Ensemble aufrecht erhalten können – dies korrespondiert mit der Befindlichkeit der Bewohner; das Verstreutsein der Möbel und Gegenstände in der Wohnung spiegelt ihre Diaspora wieder:

Письменный стол покойника, дубовая громада с железной чернильницей в виде жабы и с глубоким, как трюм, средним ящиком, оказался в первом номере, где жил Алферов, а вертящийся табурет, некогда приобретенный со столом этим вместе, сиротливо отошел к танцорам, жившим в комнате шестой. Чета зеленых кресел тоже разделилась: одно скучало у Ганина, в другом сживала сама хозяйка [...]. А на полке, в комнате у Клары, стояло ради украшения несколько первых томов энциклопедии, меж тем как остальные тома попали к Подтягину. Кларе достался и единственный приличный умывальник с зеркалом и ящиками; в каждом же из других номеров был просто плотный поставец, и на нем жестяная чашка с таким же кувшином.¹⁶ (Nabokov 1990a, 38 f.)

15 „Einen Monat nach dem Tode ihres Mannes hatte Lydia Nikolajewna [...] eine leere Wohnung gemietet und in eine Pension verwandelt. Die Art und Weise, wie sie die wenigen ererbten Hausratsgegenstände über die Zimmer verteilte, bewies allerdings eine einzigartige, geradezu gespenstische Erfindungsgabe. Sie verstreute einfach die Tische, Stühle, quietschenden Schränke und durchgessenen Sofas auf alle Zimmer, die sie vermieten wollte. Und so voneinander getrennt, verloren die Möbelstücke sofort jeglichen Glanz und nahmen ein linkisches, niedergeschlagenes Aussehen an – wie die Knochen eines zerlegten Skeletts.“ (Nabokov 1991a, 17 f.)

16 „Der Schreibtisch ihres verstorbenen Mannes, ein eichenes Ungetüm mit einem gußeisernen Tintenfaß in Gestalt einer Kröte und mit einer Mittelschublade, die so tief war wie der Laderaum eines Schiffes, geriet in Zimmer eins, wo jetzt Alfjorow wohnte, während der Drehstuhl, der ursprünglich passend zum Schreibtisch gekauft worden war, von diesem getrennt wurde und verwaist bei den Tänzern in Nummer sechs sein Leben fristete. Ein Paar grüner Sessel wurde ebenfalls auseinandergerissen: Der eine schmachtete bei Ganin, und im anderen saß die Wirtin selbst [...]. Auf dem Bücherebrett in Klaras Zimmer prangten die ersten paar Bände eines Lexikons, während alle übrigen Podtjagin zugeteilt waren. Klara hatte auch den einzigen anständigen Waschtisch mit Spiegel und Schubladen erwischt; in allen anderen Zimmern standen nur schlichte, niedrige Holzgestelle mit einer blechernen Waschschiüssel und einer Wasserkanne aus demselben Material.“ (Nabokov 1991a, 18 f.)

Keine Erwähnung finden hingegen persönliche Erinnerungsstücke, die eigentlich in den Zimmern zu erwarten wären, was die Inszenierung der Situation als Ausdruck fundamentaler Fremdheit weiter unterstreicht.

Trotzdem ist die Pension ein Ort, an dem sich die individuellen Erinnerungen an das verlorene Russland verdichten. Sie bieten jedoch keinen Ausweg aus der Situation, da sie an der Gegenwart nichts ändern können: So wie die Rückkehr in das alte Russland unmöglich ist (denn das alte Russland gibt es nicht mehr), ist auch Ganins Beziehung mit Mašen'ka unwiederbringlich zerstört.

Das gegensätzliche Konzept der Expansion des Raums kann in der Formulierung „Reisen ohne Visum“ zusammengefasst werden. Es wird vor allem durch Podtjagin und Ganin verkörpert, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Während sich der alte Dichter wegen der Ausstellung von Pass und Visa mit den Behörden quält, und das nur, um den endlich erlangten Pass in der Straßenbahn zu verlieren und am Ende des Romans nach einem Herzanfall im Sterben zu liegen, also eine – wie es dort wörtlich heißt – „Reise ohne Pass“¹⁷ anzutreten, bricht Ganin am Schluss tatsächlich mit einem gefälschten Pass ganz ohne Visum und ohne Bindungen auf, und macht sich damit auch aus dieser russischen Enklave frei, die ihm im Rückblick als „Geisterhaus“ erscheint:

Он оглянулся и в конце улицы увидел освещенный угол дома, где он только что жил минувшим, и куда он не вернется больше никогда. И в этом уходе целого дома из его жизни была прекрасная таинственностью. [...] Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня, – эти четыре дня были быть может счастливейшей порой его жизни. Но теперь он до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытил им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем.¹⁸ (Nabokov 1990a, 111 und 112)

17 Podtjagin sagt, als er bereits im Sterben liegt: »Вот... без паспорта« (Nabokov 1990a, 109); »Sehen Sie – ohne jeden Paß.« (Nabokov 1991a, 166).

18 „Er sah sich um und erblickte am Ende der Straße die sonnenhelle Ecke des Hauses, in dem er eben noch seine Vergangenheit wiederbelebt hatte und in das er nie wieder zurückkehren würde. [...] Als Ganin durch das Skelett des Daches [des Bahnhofs, UG] in den hellen Himmel hinauf sah, wußte er mit unerbittlicher Klarheit, daß seine Liebesgeschichte mit Maschenka für immer zuende war. Nur vier Tage hatte sie gedau-

Der Roman endet also mit einem Aufbruch ins Ungewisse, nachdem er mit einer klaustrophobischen Situation im steckengebliebenen Aufzug begonnen hatte. Mit der Entscheidung Ganins gegen die zum Mythos gewordene Liebe zu Mašen'ka und für die Abreise, mit dem (voraussichtlichen) Tod Podtjagins und dem bevorstehenden Auszug der Tänzer (die ein Engagement gefunden haben) löst sich die Figurenkonstellation der Exilpension auf bzw. sie wird vom Autor nicht mehr gebraucht und deshalb aufgelöst. Im russischen Original wird dieser Zusammenhang zwischen dem Ende des Romans und dem Ende der Beziehung zu Mašen'ka durch die Doppeldeutigkeit des Wortes „Roman“, das im Russischen auch „Liebesaffäre“ bedeutet, unterstrichen.

6. Fazit: Exil als Chance

Wie wir gesehen haben, wird der Text von einem Raumbewusstsein geprägt, das als typisch russisch gelten kann: nämlich von dem Gegensatz zwischen Enge und Weite, zwischen der Reduktion und der Expansion von Raum. Dabei wird die Begrenztheit der Wohnsituation in der Exilpension, die durch die klaustrophobische Anmutung des defekten Aufzugs weiter akzentuiert wird, sowie die – im übertragenen Sinne – Enge der bürokratischen Bedingungen (Pass, Visa etc.) und Beziehungen (Liebe/Ehe) und nicht zuletzt die Begrenztheit des literarischen Textes mit dem entgegengesetzten Konzept kontrastiert: nämlich mit der Palette der unbekannteren Möglichkeiten, die das Leben bietet, wenn man sich von der Nostalgie der Erinnerung freimacht und das Exil als Chance begreift. Im Zentrum steht die Lossagung von jeglichen Bindungen und bürokratischen Beschränkungen, die Offenheit der Zukunft (und sei es durch den Tod), und nicht zuletzt die Überwindung der Geschlossenheit des Textes. Kulturelle Mobilität wird zum Versprechen der Freiheit. Die der Begrenztheit zugeordnete Seite des Gegensatzpaares – und dazu gehört auch die Beschreibung der Räume – wird dabei sehr ausführlich ausgearbeitet; dies erzeugt

ert – vier Tage, die vielleicht die glücklichsten seines Lebens waren. Aber jetzt hatte er seine Erinnerung bis zur Neige ausgeschöpft, und sein Bild von Maschenka blieb nun, zusammen mit dem des alten sterbenden Dichters, im Haus der Gespenster zurück, das selbst schon Erinnerung war.“ (Nabokov 1991a, 170 und 172).

beim Leser ein zunehmendes Gefühl der Beengung und unterstreicht die Sehnsucht nach einem Aus- und Aufbruch in die Ferne.

Historisch gesehen kann dies als Appell an die Emigranten aufgefasst werden, sich von der Nostalgie freizumachen, und die Möglichkeiten des Exils zu nutzen. Tragischerweise haben sich diese Möglichkeiten im Rückblick zum großen Teil als Illusion erwiesen. Wie bereits weiter oben erläutert, blieb letztlich einziger Ausweg die Flucht nach Übersee, die nicht allen gelang. Dort jedoch wurden aus mobilen Emigranten sesshafte Immigranten.

Nabokov verweigerte letztlich diesen Schritt durch den Verzicht auf ein eigenes Heim. Auch nach seiner Rückkehr nach Europa wies er die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit Russland immer weit von sich. Ein Haus kaufen heißt Vertrauen zu haben: auf die Stabilität der Region und ihrer politischen Strukturen, auf die Zukunft ganz allgemein; eine Stabilität, die dieses Vertrauen rechtfertigt, konnten ihm anscheinend weder die USA noch die Schweiz bieten.

Literatur

- Bachelard (1994), Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt (Main).
- Becker (1990), Claudia: *Zimmer – Kopf – Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert*. München.
- Benjamin (1982), Walter: *Das Passagenwerk*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. V, I, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt (Main).
- Berberova (1992), Nina: *Ich komme aus St. Petersburg. Autobiographie*. Reinbek.
- Berberova (1972), Nina: *Kursiv moj. Avtobiografija*. München.
- Boyd (1990), Brian: *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. Princeton.
- Boym (1998), Svetlana: *On Diasporic Intimacy. Ilya Kabakov's Installations and Immigrant Homes*. In: *Critical Inquiry*, 24 (1998), 498–524.
- Freud (1961), Sigmund: *X. Die Symbolik im Traum*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 11, Frankfurt (Main).
- Gerasimova (1999), Katerina: *The Soviet Communal Apartment*. In: *Beyond the Limits. The Concept of Space in Russian History and Culture*, ed. by Jeremy Smith. Helsinki, 107–130.
- Glad (1999), John: *Russia Abroad. Writers, History, Politics*. Washington, Tenafly.
- Goldschweer (1998), Ulrike: *Das Komplexe im Konstruierten. Der Beitrag der Chaos-Theorie für die Literaturwissenschaft am Beispiel der Erzählzyklen „Sogljadataj“ (Vladimir Nabokov) und „Prepodavatel' simmetrii“ (Andrej Bitov)*. Bochum.
- Hansen-Löve (1999), Aage A.: *Zur Kritik der Vorurteilsthese. Russlandbilder*. In: *Transit. Europäische Revue*, 16 (1999), 167–184.
- Hellberg-Hirn (1999), Elena: *Ambivalent Space. Expressions of Russian Identity*. In: *Beyond the Limits. The Concept of Space in Russian History and Culture*, ed. by Jeremy Smith. Helsinki, 49–70.
- Lauterbach (2002), Dorothea/Spörl, Uwe/Wunderlich, Uli: *Grenzsituationen. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur*. Göttingen.
- Lotman (1984), Jurij M./Uspenskij, Boris A.: *The Role of Dual Models in the Dynamics of Russian Culture (up to the End of the Eighteenth Century)*. In: *The Semiotics of Russian Culture*, ed. by Ann Shukman. Ann Arbor, 3–35.
- Mölk (1996), Ulrich: *Motiv, Stoff, Thema*. In: *Fischer Lexikon Literatur*, hrsg. v. Ulfert Rickleffs. Frankfurt (Main), Bd. 2, 1320–1337.

- Mueller (1996), Thomas: Hotelgeschichte und Hotelgeschichten. In: Natur, Räume, Landschaften. Internationales Kingstoner Symposium 1993, hrsg. v. Burkhardt Krause. München, 189–199.
- Nabokov (1973a), Nabokov: Inspiration. In: Saturday Review of the Arts, (Januar 1973), 0–32.
- Nabokov (1973b), Vladimir: Strong Opinions. New York.
- Nabokov (1980), Vladimir: The Art of Literature and Commonsense. In: Lectures on Literature. New York, 371–380.
- Nabokov (1990a), Vladimir: Mašen'ka. In: Sobranie sočinenij, Bd. 1. Moskva, 35–112.
- Nabokov (1990b), Vladimir: Dar. In: Sobranie sočinenij, Bd. 3. Moskva, 5–330.
- Nabokov (1991a), Vladimir: Maschenka. In: Gesammelte Werke, Bd. 1: Frühe Romane I, hrsg. v. Dieter Zimmer. Reinbek, 5–183.
- Nabokov (1991b), Vladimir: The American Years. Princeton.
- Nabokov (1993), Vladimir: Die Gabe. Gesammelte Werke, Bd. V, hrsg. v. Dieter Zimmer. Reinbek.
- Rambeau (1982), James M.: Nabokov's Critical Strategy. In: Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others about His Life and Work, ed. by J. E. Rivers und Charles Nicol. Austin, 22–34.
- Roth (1982), Phyllis: Towards the Man behind the Mystification. In: Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others about His Life and Work, ed. by J. E. Rivers und Charles Nicol. Austin, 43–49.
- Schahadat (2004), Schamma: Nähe, Zwang. Projekte kommunalen Wohnens von den Chlysten bis zu Kabakov. In: Kulturelle Konstanten Russlands im Wandel. Zur Situation der russischen Kultur heute, hrsg. v. Birgit Menzel. Bochum, Freiburg, 90–109.
- Schlögel (2003), Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München, Wien.
- Seifrid (1994), Thomas: Getting Across. Border-Consciousness in Soviet and Emigré Literature. In: SEEJ, 38 (1994), 2, 245–260.
- Toker (1989), Leona: Mary. Without Any Passport. In: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/toker1.htm> (11.02.2009).
- Toporov (1994), Vladimir N.: Ob individual'nych obrazach prostranstva. In: O mifopoëtičeskom prostranstve/Lo spazio mitopoe-tico. Izbrannye stat'i, hrsg. v. Michail S. Evzlin. Genua, 203–244.
- Urban (1990), Thomas: Vladimir Nabokov. Blaue Abende in Berlin. Berlin.

- Utekhin, Ilya; Nakhinmovsky, Alice; Paplino, Slava; Ries Nancy (2006–2008), *Communal Living in Russia: A Virtual Museum of Soviet Everyday Life/Kommunal'naja kvartira. Virtual'nyi muzej sovetskogo byta*. In: <http://kommunalka.spb.ru> (25.08.2011).
- Zimmer (2004), Dieter, E.: *Homes and Haunts*. In: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/abvn.htm> (25.08.2011).
- Zimmer (2009), Dieter E.: *Nabokov's Whereabouts*. In: <http://www.dezimmer.net/html/whereabouts.htm> (25.08.2011).

Verortungsbedarf und Ortlosigkeit als Dauerzustand innerer und äußerer Migrationen

Bewegungsanalytische Überlegungen und narratologische Exkursionen am Beispiel von Terézia Moras Transitroman *Alle Tage* (2004)

1. Migration und Transit

Am 14. und 15. September 2006 veranstalteten die Vereinten Nationen in ihrer New Yorker Zentrale den ersten „High Level Dialogue on International Migration and Development“.¹ Die Ergebnisse dieser internationalen Konferenz waren eindeutig: Noch nie gab es weltweit so viele Menschen, die außerhalb ihres Mutterlandes leben wie heute: „Laut Bevölkerungsabteilung der Vereinten Nationen gibt es aktuell beinahe 200 Millionen internationale Migranten, was der Bevölkerungszahl von Brasilien, dem fünftgrößten Land der Erde, entspricht. Dies ist mehr als doppelt soviel wie die 1980 – erst vor 25 Jahren registrierte Zahl“ (DGVN, 2006, IX, 1).²

Was man diesen beeindruckenden Zahlen nicht ablesen kann, ist die Heterogenität, in der das Phänomen der Migration sich darstellt,

1 Vgl. hierzu <http://www.un.org/migration/index.html> (diese wie alle weiteren in diesem Beitrag genannten Internetadressen wurden zum letzten Mal am 26.11.2010 auf ihre Richtigkeit hin überprüft). Der nächste High-level Dialogue findet 2013 statt, bis dahin führen jährliche „Global Forums“ und regionale Treffen die Arbeit des ersten High-level Dialogues fort.

2 2010 lag die Zahl der weltweit registrierten Migranten bereits bei 214 Millionen (vgl. <http://www.un.org/esa/population/migration/openingremarks-sg-puertovallarta.pdf>).

fungiert es doch als Schlagwort für eine „Vielfalt von sich überschneidenden Bewegungsformen, Verhaltensmustern und Kollektivmotivationen“ (Bade, 2002, 13). Der „homo migrans“, wie ihn der Historiker Klaus J. Bade nennt,³ bezeichnet nicht *einen* Typus, sondern ist vielmehr Ausdruck verschiedenster, sowohl Länder wie Kulturen und Sprachen querender Migrationsformen: eurokoloniale Rück- und postkoloniale Zuwanderer, Asylbewerber, politische Dissidenten, Glaubensflüchtlinge, Arbeitsmigranten, Familiennachzügler und Aussiedler. Sie alle bewegen sich transnational und häufig interkontinental über und zwischen Grensräumen. Zuweilen sind es auch die Grenzen selbst, die sich über die Menschen bewegen, wie es im 20. Jahrhundert Millionen von Deutschen, Polen und Ukrainern im Zuge von Vertreibung und Zwangsumsiedelung erleiden mussten: „Allein in Europa waren im 20. Jhdt. fast 45 Millionen Menschen von Flucht, Deportation und ethnischer Säuberung über Landesgrenzen betroffen“ (Münz, 2002, o. S.). Heute dominieren in den öffentlichen Debatten um eine europäische Migrationspolitik jedoch weniger die gewaltsamen als vielmehr die sozialen und kulturellen Migrationen, die in der jungen Geschichte Europas als Einwanderungskontinent⁴ zu komplexen, multi-, inter- und transkulturellen Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens geführt haben.

Auch für Millionen von Menschen in Deutschland ist Migration als kulturelle Erfahrung und biographische Prägung eine alltägliche Realität. Deutschland steht mit seinen mehr als 7 Millionen Migranten weltweit an dritter Stelle der Aufnahmeländer hinter den USA und der Russischen Föderation (vgl. DGVN 2006, 83). Noch bis vor wenigen Jahren war es jedoch Teil einer bundesrepublikanischen und als ethnonational zu bezeichnenden Staatsbürgerpolitik, aktive Integration zu vermeiden und einen gesellschaftlichen Zwischenraum zu erzeugen, in dem „Zuwanderer auch bei Daueraufenthalt meist Ausländer blieben und ihren Ausländerstatus selbst in der Zweiten Generation noch an ihre Kinder weitergaben“ (Bade 2002, 303, vgl. auch: 338).⁵ Vor

3 Vgl. Bade, 1994.

4 Bade weist darauf hin, dass die Zahl der Immigrationen nach Europa die der Emigrationen erst in den siebziger Jahren übersteigt. Erst ab diesem Zeitpunkt also lasse sich plausibel von Europa als Kontinent der Einwanderung sprechen (vgl. Bade 2002, 302).

5 So betrug die Einbürgerungsrate in Deutschland zwischen 1986–1994 bezogen auf die Ausländerbevölkerung lediglich 5%, der niedrigste Stand in ganz Europa. Am

diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass sich in Deutschland erst in jüngster Zeit eine die unterschiedlichsten Bereiche von Politik, Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft vernetzende Verständigung über Migration in einem deutschen, europäischen und globalen Kontext etablieren konnte. Die konfliktreiche Auseinandersetzung mit dem produktiven und provozierenden „Kosmopolitismus des Durchschnittlichen Migranten“, wie es der Soziologe Ulrich Beck formuliert, wird dabei stetig begleitet von einer Klärung nationalstaatlicher und gesellschaftlicher Befindlichkeiten.

[D]as Kosmopolitische [schält] sich aus den Konflikten um die Immigration heraus; insofern nämlich, als diese öffentlich ausgetragenen Debatten gerade die Problematik der Nation, ihrer Grenzen, der Unterscheidung von Inländern und Ausländern, von Bürgerrechten und Menschenrechten vor aller Augen ausbreiten. [...] Es ist nicht nur die Veränderung selbst (die Immigration, das globale Risiko), sondern die permanente diskursive Auseinandersetzung mit dieser, die gleichsam ungesehen und ungewollt die Kosmopolitisierung vorantreibt. (Beck 2006, 197)

Einen entscheidenden Beitrag zu dieser diskursiven Auseinandersetzung leisten die Künste. Sie sind als *counter narrative* Reflektor, Spiegel und Austragungsort migrationspezifischer Transitwelten, in denen Kategorien wie Identität, Zugehörigkeit und Herkunft vor dem Hintergrund einer sich global Welt genauer erfasst als auch in Frage gestellt werden. Als sprachästhetischer Projektionsraum, dessen Spezialisierung darin liegt, auf nichts spezialisiert und damit für alle Lebens- und Wahrnehmungsbereiche empfänglich zu sein, ist es dabei vor allem die Literatur, durch die der Transit sich als Lebens- und Gestaltungsraum, als Konflikt- und Geburtszone sich verändernder, hybrider Gesellschaften ausdrückt (vgl. auch Geier 2008, 123 ff.).

oberen Ende der Liste stehen Schweden und die Niederlande mit einer Rate von 58,7%, bzw. 44,7% erfolgter Einbürgerungen (vgl. Bade 2002, 379). Zur Situation der Arbeitsmigranten in der DDR, vgl. Bade/Olmert 2006, 74 f.

2. Für eine Poetik der Bewegung

Wir können in diesem Zusammenhang auch mit Ottmar Ette von einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“ sprechen, die sich in ihrer Konzeption allerdings nicht darauf beschränkt, Literaturen der Migration ein neues Label zu verpassen oder ihre literarischen wie realen Protagonisten ortlos zu machen. Vielmehr soll der Blick für eine lebenspraktische und produktionsästhetische Transformation kultureller Orientierungsräume geschärft werden, die zunehmend die Schreibpraxis und das autoritative Selbstverständnis verändern. Eine Transformation findet auch auf der Ebene der Literatur selber statt, insofern sich hier die Migrationsprozesse unserer Jetztzeit in Narrative übersetzen, welche die ideelle und begriffliche Fixierung genau der Räume hinterfragen, die zu ihrer Entstehung beigetragen haben. Zugleich verweisen diese Entwicklungen auf den Bedarf einer differenzierteren theoretischen Durchdringung: „Wir wohnen einer generellen, auch nationalliterarische Strukturen erfassenden Vektorisierung aller (Raum-)Bezüge bei, auf die es literartheoretisch wie terminologisch zu reagieren gilt“ (Ette 2005, 19).

Für das Verständnis dieser sich entwickelnden akademischen Programmatik und literaturwissenschaftlichen Begrifflichkeit ist es daher wichtig, im Sinne einer *Poetik der Bewegung* sich weniger an vorhandenen Raumkonzeptionen als an einem präziseren „terminologische[n] Vokabular für Bewegung, Dynamik und Mobilität“ (ebd., 18) zu orientieren. Nicht raumspezifische Festschreibungen, sondern die Bewegungslinien im Raum sind die konstituierende Größe dieses Ansatzes. Dies gilt zum Beispiel da, wo sich die Institutionen eines nationalliterarischen und als weitgehend homogen betrachteten Kulturraumes die Frage stellen lassen müssen, wie sie mit Autoren umgehen wollen, deren Muttersprache nicht zwangsläufig ihre (einzige) Literatur- und Schreibsprache ist.

Längst bilden derartige Erscheinungen keine Ausnahmefälle mehr [...]. Gerade in Zonen verdichteter Globalisierung treten diese Entwicklungen derart massiv auf, daß die Konstruktion homogener „nationaler“ Kultur- und Literaturräume nicht nur als antiquiert, sondern als bewußtes renationalisierendes Ideologem erscheint. (ebd., 38)

In Bewältigung dieser und vieler daran anschließender Fragestellungen von einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“ zu sprechen, ermöglicht gleich mehrere Dimensionen in die Betrachtung von Literaturen der Welt im Kontext vorhandener nationalliterarischer Strukturen und Verständnismodelle einzubinden. Dabei ist der Umkehrschluss aus „ohne festen Wohnsitz“ keineswegs „ohnsitzlos“, sondern meint vielmehr: Vervielfältigung der Wohnsitze auf verschiedenen Ebenen. Sowohl konkrete Wohn- und Herkunftsorte von Autoren, die sich als Folge von Migrationen ausdifferenziert haben, werden damit angesprochen als auch die Möglichkeit eines Wohnsitzes zwischen Wohnsitzen. Ein Ort der Ortlosigkeit als ein Ort der Bewegung, eingefasst in der Präposition „zwischen“. Wohnsitz nicht als feste Instanz von Zugehörigkeit und örtlicher Bindung, sondern als Bewegungsraum zwischen verschiedenen (literarischen, beruflichen, sprachlichen) Welten.

Zugleich ist, wenn von einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“ gesprochen wird, eine Dynamisierung gemeint, die – ausgehend von diesen multizentrischen Literaten und Literaturen – den angestammten Nationalliteraturen ihren Wohnsitz streitig macht: *challenging one's own ubiquity*. Diese *challenge* meint kein Ausschlussprinzip im Sinne eines entweder/oder. Vielmehr beschreibt sie eine zunehmend vitale Dynamik neuer literarischer Produktion, in der auch die Nationalliteraturen etwas von der „Festigkeit“ ihres Wohnsitzes einbüßen. Wie tragfähig und elastisch ist unser Verständnis von z. B. „deutscher Literatur“, wenn in ihr auch deutschsprachige Texte Platz finden, die nicht von Muttersprachlern verfasst worden sind, nicht von Deutschen, Österreichern oder Schweizern, ja nicht einmal ausschließlich in deutscher Sprache?⁶

Der Umgang mit den Kategorien und Zuordnungsprinzipien nationalsprachlich organisierter Literaturkorpora wird unter diesen Voraussetzungen zweifellos komplizierter. Aber die Literaturwissenschaft kann sich nicht gegen einen Prozess stellen, der „innerhalb eines internationalen Literaturbetriebs längst eine hohe Verbreitung und Häufigkeit [besitzt]“ (ebd., 41). Sie sollte ihn vielmehr produktiv begleiten. Denn längst sind Autoren unterschiedlichster Provenienz in den Lite-

6 Ein Beispiel wären die lyrischen Texte von José F.A. Oliver, der sowohl in Hochdeutsch, Alemannisch als auch Spanisch (andalusischen Ursprungs) singt und schreibt und das ohne weiteres auch im gleichen Text.

raturmärkten der Welt angekommen und gehen dort ihrem „Beruf: Schriftsteller“ nach, ungefähr so, wie es selbstironisch und treffsicher Wladimir Kaminer formuliert hat:

Als er auf einer Vortragsreise nach St. Petersburg als „deutscher Schriftsteller“ angekündigt wurde, gab man ihm dort Gelegenheit, auf die Frage zu antworten, ob er denn Russisch überhaupt verstünde. Seine Antwort lautete: „Die SU ist meine Heimat, Berlin mein Zuhause, Russisch meine Muttersprache, deutscher Schriftsteller mein Beruf.“ (Wienroeder-Skinner 2004, o. S.)

Der sich so selbst klassifizierende Autor Kaminer verortet seine Heimat in einem untergegangenen Staatensystem und leitet rein aus seiner Tätigkeit, nicht aus seiner nationalen oder sprachgemeinschaftlichen Herkunft eine Zugehörigkeit zur deutschen Literatur ab, die ihm zweifellos keiner absprechen würde. Dennoch stellt sie ein gängiges Vorstellungsmodell in Frage und erweitert das, was wir landläufig als deutsche oder deutschsprachige Literatur⁷ nennen, um entscheidende, auch gesellschaftspolitisch relevante Komponenten.

Die so verstandenen Literaturen der Welt sind Speichermedium eines Wissens von Welten, in denen Sprache, Kultur, Identität, sowie Eigen- und Fremdwahrnehmung maßgeblich durch die transitorischen Bewegungen weltweiter Migrationen geprägt sind. Es ist diesen Literaturen als Ressource eines immer wichtiger werdenden „Lebenswissens“ (Ette 2004, 12 ff.) eingeschrieben. So verstanden birgt die Lektüre dieser spezifischen Literaturen der Welt das Potenzial eines komplexeren Verständnisses der Welt, in der wir leben. Eine Welt, die in der aktuellen Phase beschleunigter Globalisierung⁸ zunehmend geprägt ist vom Eindruck globaler Migrationen von Menschen, Kulturen, Ideologien, Wissen und Produktions- sowie Verwertungszyklen.

7 Dass die Germanistik und der deutsche Literaturbetrieb ganz offensichtlich – und in gewisser Parallelität zur gesellschaftlichen Entwicklung – eine Zeit gebraucht haben, um ihren Umgang mit der Bezeichnung „deutsche Literatur“ so zu erweitern, dass nicht mehr alles, was nicht dem Nationenbegriff einzuordnen ist, gleich „Ausländer“- oder „Migrantenliteratur“ genannt werden muss, zeigen die Diskussionen der letzten Jahre, so z. B. Weinrich 2002, Esselborn 2004 oder Schmitz 2009, wo es nun „transkulturelle deutschsprachige Literatur“ heißt.

8 Vgl. zur aktuellen, die Jetztzeit betreffenden, vierten Phase beschleunigter Globalisierung im Kontext einer „Verweltgesellschaftung“ Ette 2009, 43 ff.

Wollen wir einem Verständnis dieser hochkomplexen Prozesse näher kommen, reichen uns nicht allein Richtlinien der Politik, Visionen des Marktes oder statistische Erhebungen. Wir brauchen ästhetische Entwürfe seitens der Literatur, die

ein Weltbewußtsein [vermitteln], das dem Stand unserer Zeit entspricht, und ein Lebenswissen, eine Biosophie, zur Verfügung [stellen], die reduktionistische Kartierungen, in denen homogene Kulturböcke einander feindlich gegenüberstehen und einen „Kampf der Kulturen“ suggerieren, als Ideologeme einer hegemonialen Strategie [enttarnen], die beständig auf die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln drängt. (Ette 2005, 42)

So gesehen handelt es sich durchaus um ein im besten Sinne altmodisches Verständnis von Literatur. Nämlich dann, wenn wir ihre Rückbezüglichkeit auf und Interaktion mit dem Leben als künstlerischen Beitrag zu einem lebenslangen Lernprozess verstehen, ohne den unser Verständnis vom Leben und von uns selbst geistig verarmt. Darin steckt eine durchaus politische Auffassung von Literatur als einem rezeptionsspezifischen Agens. Eine Literatur, die sich kraft ihrer immanenten Wissensbestände sozusagen von selbst engagiert, wenn wir als Leser, Autoren, Übersetzer und Wissenschaftler nur gewillt sind, uns auf sie und mit ihr einzulassen.

3. Terézia Mora: Eine pannonische Berlinerin

Für die Anwendung solcher literartheoretischer Denk- und Verständnismodelle unter dem Eindruck einer erneuten Beschleunigung globaler Migrationsprozesse ist es entscheidend, sich zeitgenössischen Literaturen zu stellen, deren Autorschaft in genau jener kritischen wie produktiven Dynamik von Ortswechsel, Ent- und Reterritorialisierung, Heimatverlust und Herkunftsentwürfen statt findet. Eine Autorschaft, die gerade dann am Unmittelbarsten von diesen Prozessen spricht, wenn sich diese in ihrem Innersten – der Sprache – abspielen.

1971 in der Provinz Sopron in Ungarn geboren, bewegte sich Terézia Mora von Beginn an zwischen zwei Welten. Wahlberlinerin seit ihrem 18. Lebensjahr, gehörte sie in Ungarn zur deutschen Minderheit und

wuchs mit zwei Muttersprachen, Deutsch und Ungarisch, auf. Als Teil der deutschen Minderheit in Ungarn lebte sie ein „Außenseiterleben“ (Weidermann 2004, 27), von dem sie literarisch in den dunklen, von den Entsaugungen einer (deutsch-)feindlichen und archaischen Dorf-Welt erzählenden Geschichten ihrer ersten Publikation *Seltsame Materie*⁹ (1999) ein beklemmendes Zeugnis abgibt. Hier, im Grenzgebiet zwischen drei Staaten, zwischen Ost- und Westeuropa in der Endphase des Kalten Krieges, paart sich die deprimierende Erfahrung einer unentrinnbaren Dörflichkeit aller Lebensabläufe mit der stetigen Präsenz des Unbekannten durch die politisch-territoriale Grenze. Sie ist allgegenwärtiger Fluch und Projektionsfläche innerster Sehnsüchte, die in Gewalt oder Alkohol ertränkt werden: „alles ist hier Grenze“ (Mora 1999, 58). Auf der Ebene der menschlichen Beziehungen ist diese Grenze eine Abgrenzung zwischen der zugezogenen deutsch-ungarischen Familie, die man pauschal als „Faschisten“ beschimpft, und der feindlichen Dorfbewölkerung. Die Grundspannung zwischen dem Ich der meist kindlich-jugendlichen Protagonistin und ihrer Umwelt ist damit vorgegeben. Moras zehn Erzählungen aus *Seltsame Materie* zeigen „in einer dezidiert lakonischen Erzählhaltung [...], wie das Selbst-Bewusstsein der Figuren vom Wissen oder nur der Vermutung darüber, wie sie wahrgenommen werden, beeinflusst wird“ (Geier 2008, 126). Die Anlage der Erzählungen, ihr Umgang mit zwischenmenschlicher Ausgrenzung im Angesicht von kultureller Entfremdung und Assimilationsdruck ist dabei keineswegs kulturspezifisch oder gar exotisierend.

One would [...] assume that Mora's short stories would reflect the political and ideological issues of that tortured period. Far from it. The message is universal. Such figures [...] could be found in many a country today, forced to deal with the effects of the largest mass migration in modern history. (Birnbaum 2000, 639)

9 Die Titel ihrer Bücher wie die Namen ihrer Figuren haben bei Terézia Mora stets eine herausgehobene Bedeutung und verweisen auf ein für sie typisches zumeist allegorisches Sprachspiel: „Auf den Titel [*Seltsame Materie*] stieß Mora, als sie bei der Suche nach einer Tabelle des Periodensystems [...] auf einen wissenschaftlichen Artikel stieß, in dem die Neuentstehung von Elementarteilchen aus instabiler Materie erklärt wurde. Wie Mora erklärt, ist für sie weniger die genaue Funktionsweise beispielsweise etwa des Quark-Gluon-Plasmas von Bedeutung als die Vorstellung, was der Vorgang der Entstehung neuer Teilchen aus instabiler Materie bedeute, „wenn sie Literatur ist““ (Geier 2008, 127).

Diese *Grenzfiktionen* erzählen von einer Heimat, auf der ein Tabu liegt. Ihr prekäres Wesen als Ort der Unruhe und des Untergangs wird verstärkt durch das mütterliche Verbot: „Erzähl ja niemandem, wie es passiert ist. Und erzähl auch sonst nichts von hier“ (Mora 1999, 9). Das Erzählbare wird im desaströsen *hier* der Heimat zu einer eigenen Grenze zwischen Sag- und Unsagbarem.¹⁰

Dieses *hier*, in *Seltsame Materie* wie in ihrem Leben die Grenzregion am östlichen Ufer des Neusiedlersees, verlässt Terézia Mora kurz nach der Wende und zieht 1990 nach Berlin. Dort heiratet sie und studiert an der Humboldt-Universität Theaterwissenschaften und Hungarologie. An der Deutschen Film- und Fernsehakademie am Potsdamer Platz lässt sie sich zur Drehbuchautorin ausbilden und verdient ihren Unterhalt mit Krimi-Drehbüchern und verschiedenen literarischen Übersetzungen. Besonders die Übertragung von Péter Estherházy's *Harmonia caelestis* (2001) findet viel Beachtung. Mit ihrer ersten öffentlichen Lesung, 1997 in Berlin-Pankow im Rahmen des Open-Mike-Literaturwettbewerbs, gelingt ihr ein spektakulärer Einstieg in den Literaturbetrieb. Nicht nur gewinnt sie mit ihrer düsteren, vom familienzersetzenden Alkoholismus des Großvaters erzählenden Kurzgeschichte ‚Durst‘ den Berliner Nachwuchswettbewerb, sondern auch einen Vertrag mit dem Rowohlt Verlag (vgl. Weidemann 2004, 27). Dem Verlag gegenüber stellt sie sich zuerst mit ihrem Ehe-Namen vor,

einem kerndeutschen Namen, [...] aber ich wollte nicht unter dem Namen meiner Schwiegermutter veröffentlichen. [...] Mora ist übrigens auch nicht mein richtiger Name. Ich wollte einen Namen wählen, dem man nicht sofort anhört, wo er herkommt. Ich wollte mich maskieren. Ich bin zu hochnäsig, um einen Trend auszunutzen. Ich wollte die Wahrheit erfahren: Man sollte nicht wissen, wer diesen Text geschrieben hat, aber diesen Text dennoch als gültig erkennen. (Literaturen 2005, 30)

10 Der mütterliche Befehl an die Protagonistin, nur ja nichts von hier zu erzählen, wird durch die Erzählung selbst missachtet (denn es wird ja erzählt) und lässt sich auch als knapper Kommentar der Autorin zu den Debatten der Literaturkritik und -wissenschaft in den neunziger Jahren lesen, in denen kontrovers die Qualität zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur vor dem Hintergrund einer Renaissance des Erzählens diskutiert wurde (vgl. hierzu Stopka, 2001, 147–151 und allgemeiner Harder 2001). In *Alle Tage* greift Mora diese reichlich überladene Diskussion in einer kurzen aber deftigen Parodie wieder auf: „Blablابلابلابل, sagt der Linke. Ein wahrhaft tragisches Schicksal! Und so relaistisch beschrieben! Sterzergreifend! Ich kann's nicht mehr hören, schieß neue Lust am Erzählen!“ (Mora 2004a, 388).

Die Frau, die als junge Schriftstellerin jede direkte Zuordnung verhindern will und sich einen ebenso eingängigen wie uneindeutigen Künstlernamen zulegt, erlebt schon als Kind, was es heißt, auf eine Rolle festgelegt zu werden: „[N]atürlich wurden die Ungarn, die Deutsch sprechen, als Nazis beschimpft. Das war auch bei uns so“ (Jarzebinski, o. J., o. S.). Als Kind und Jugendliche ist Terézia Mora diesen Anfeindungen ausgesetzt, obwohl sie erst später lernt, Deutsch nicht nur zu verstehen, sondern auch zu sprechen. In einer vom Ungarischen, Kroatischen und Deutschen geprägten Heimat lernt sie im Kindergarten die Landessprache: Ungarisch. In ihrer Familie spricht man einen österreichischen Dialekt, durchmischt mit ungarischen Wörtern und

ich habe als Kind auf Ungarisch mitgeredet. Mit anderen Worten, wir haben immer mit einer fremden Sprache miteinander gesprochen. [...] Meine Kenntnisse waren als Kind [...] ein deutscher Dialekt, den ich nicht sprach und ein Hochdeutsch, das ich nicht sprach. Als ich aber ins Gymnasium kam, in eine Sprachspezialklasse, hatte ich eine wunderbare Deutschlehrerin, die mich dazu gebracht hatte, auf Deutsch zu reden und zu schreiben. (ebd.)

Mitgenommen aus ihrer Kindheit hat Mora nicht nur das vorbewusste Wissen von einer komplexen Gleichzeitigkeit verschiedener Sprachen und Sprachvarietäten, sondern auch eine gehörige Portion Skepsis. Die dörflichen Feindseligkeiten haben das ungarisch-deutsche Kind geprägt: „Ich selbst empfand das Leben dort oft als sehr bedrohlich und gefährlich“ (ebd.), Kinder waren „so etwas wie kleine Tiere“ (ebd.). Aus dieser *eigenen Fremde* flüchtet sie bald in das Umbruchsb Berlin der ersten Nachwendejahre und wird nach anfänglichen wirtschaftlichen Schwierigkeiten schnell heimisch. Berlin als der „einzige Ort, der mich so wenig stört in meiner Existenz, dass das [Schreiben] möglich ist“ (Mora in Biendarra 2007, 3) erlöst die herkunftsfernde Mora von ihrem Schicksal, „wirklich überall auf der Welt, an jedem Ort, auch an dem Ort, an dem ich geboren wurde, das Gefühl von irrsinnig irritierender Fremdheit“ (ebd.) zu verspüren. Spätestens seit dem Gewinn des Bachmann-Preises in Klagenfurt 1999 ist sie einem breiten Publikum bekannt und gerät in das Blickfeld der deutschsprachigen Kulturpresse. Sie wehrt sich gegen Zuschreibungen, die aus ihr die ungarische Autorin machen wollen, die auf Deutsch schreibt und

von der man als vermeintliche Repräsentantin einer ganzen Generation junger Schriftstellerinnen mutmaßt, dass ihr mehr passiert sei als den anderen (vgl. Mora 2000a, 168). Und auf den Ausspruch eines Journalisten, dass Mora so wie einige ihrer Kollegen (hier: Wladimir Kammer, Imran Ayata, Navid Kermani) „eben nicht deutsche Autoren sind im Sinne von Goethe oder Thomas Mann“, antwortet sie: „Ich bin genauso deutsch wie Kafka. Ich komme ungefähr aus derselben Gegend“ (*Literaturen* 2005, 28).

Das gesunde Misstrauen, mit dem Mora den voreiligen Zu- und Übergriffen des Kulturbetriebs und der Literaturkritik begegnet, schließt jedoch nicht eine gewisse Selbstironie aus, mit der sie spielerisch genau die Klischees bedient, von denen sie sich sonst abzusetzen bemüht, denn schließlich sei es mit Blick auf Prognosen zur jüngsten Entwicklung der deutschsprachigen Literatur „immer gut, pessimistisch zu sein. Das bewahrt einem selbst in einer aussichtslosen Lage noch die größte Chance auf eine positive Überraschung. Ich bin halt Osteuropäerin, was soll ich machen“ (Mora 2000a, 173).

In einer von ihr verfassten Europa-Kolumne zum EU-Beitritt mitteleuropäischer Länder verlegt sie ihre Herkunft soweit in die (historische) Vergangenheit, dass sich eine Frage nach der originären Eingrenzung ihrer Identität erübrigt.

Nachdem mein erstes Buch mit Erzählungen aus der österreichisch-ungarischen Grenzregion erschienen war, sagte ich, um der Festlegung zu entgehen, ob ich nun eine ungarische oder eine deutsche Schriftstellerin sei, dass ich mich als Pannonierin verstünde. Das war eine gute Antwort, darauf konnte jeder nur nicken. (Mora 2004b, o. S.)

Bei gleichzeitiger Benennung eines (in der Geschichte des Römischen Reiches verortbaren) Raumes übergibt sie die Frage nach ihrer Herkunft und Nationalität dem ironisierenden Spiel und extrapoliert die eigenen Wurzeln in einen transregionalen und transtemporalen Raum. Pannonien¹¹ wird zur exotisierenden Chiffre für eine Herkunftstopographie, die sich dem konkreten Zugriff entzieht.

11 Pannonien war zur Zeit des Römischen Reiches eine Provinz mit zahlreichen Siedlungen und umfasste stets das Vielvölkergebiet südlich der Donau, entlang des römischen Limes. Auch heute noch wird die an die Slowakei, Österreich, Slowenien und Kroatien angrenzende Region im Westen Ungarns Pannonien oder Transdanubien

In *Alle Tage* erhebt Terézia Mora diese Extrapolierung eines konkreten, historischen Ortes in die mehrdeutige Vorläufigkeit eines fiktiven Raumes zum Gestaltungsprinzip. Zugleich vollzieht ihr noch junges Oeuvre dabei den Schritt vom Land in die Stadt, die als ebenso präsenter wie unbestimmter Ort vielfältigster Migrationen in den Westen das Hintergrundbild für den Roman liefert: „Wir reden hier nicht von Berlin, 1991–2004, sondern von einer westlichen Großstadt unserer Zeit“ (Mora in Kraft 2007, 107).

4. Der Transitroman *Alle Tage*

Terézia Moras Debütroman *Alle Tage*, 2004 im Luchterhand Literaturverlag erschienen, ist nach dem Erzählband *Seltsame Materie* ihre zweite literarische Monographie und wurde begeistert von der deutschsprachigen Literaturkritik aufgenommen: „Mora [...] verbindet sprachliche Präzision mit dem Willen zur Eleganz und verliert auch trotz zahlreicher ausschweifender Exkurse die Fäden keinen Moment lang aus der Hand“ (Spreckelsen 2004, L7), „ein düster schillerndes Buch, poetisch und gelehrt“ (Jandl 2004, 66), ein „wahres Wunderbuch [...] voller schönster Seltsamkeiten“ (Weidermann 2004, 27) und schließlich: „Man liest und ist berauscht. Avantgarde und Genuss passen ausnahmsweise einmal zusammen“ (Magenau 2004, 9). Der Literaturbetrieb hat es entsprechend gewürdigt: Eine Taschenbuchausgabe ist 2006 erschienen, 2005 bereits lag ein Hörbuch vor und am 22. März 2006 wurde eine Hörspielfassung des „grandiosen Romandebüts“ (Deutschmann 2006, 40) im NDR ausgestrahlt. Von ihrem Erfolg sprechen auch die zahlreichen Auszeichnungen und Förderpreise: Allein für *Alle Tage* hat Terézia Mora bisher fünf zum Teil hochdotierte Literaturpreise verliehen bekommen.¹²

„Alle Tage“, so heißt auch ein Gedicht aus *Die gestundete Zeit*, dem Lyrikband, mit dem Ingeborg Bachmann 1953 schlagartig berühmt

genannt (vgl. <http://www.ungarn-tourismus.de/ungarn-regionen/pannonien.html>), verwaltungsrechtlich ist dieser Name jedoch nicht von Bedeutung. Vielmehr scheint der heutige Gebrauch touristischen Interessen zu folgen.

12 Förderpreis für Literatur der Akademie der Künste Berlin 2004, Preis der Literatur-Nord 2004, Mara-Cassens-Preis 2004, den Preis der Leipziger Buchmesse 2005, sowie den Literaturpreis der Stadt Graz 2007, darüber hinaus 2010 für ihr bisheriges Werk den Adelbert-von-Chamisso-Preis und den Erich Fried Preis (vgl. die Autorensseite ihres Verlages unter <http://www.randomhouse.de/author/author.jsp?per=77303>).

wurde. Terézia Mora hatte ihr bereits mit den Erzählungen ‚Gier‘ und ‚Der Fall Ophelia‘ ihre literarische Referenz erwiesen.¹³ Moras Roman und Bachmanns Gedicht verbindet das Motiv des fahnenflüchtigen Anti-Helden. Steht Bachmanns Text noch ganz unter dem Eindruck einer beginnenden atomaren Aufrüstung im Zeichen des Kalten Krieges, setzt Moras Roman in den frühen postsozialistischen Jahren an und spricht von einem Held, der, wie bei Bachmann, „den Kämpfen fern [bleibt]“ (Bachmann, 1985, 28). Die Parallele ist kein Zufall, hat Mora doch in einem Vortrag in der Reihe „Reden über Ingeborg Bachmann“ im Rahmen der Verleihung des Klagenfurter Literaturpreises 2006 betont, dass die Auseinandersetzung mit Bachmanns Texten ihr über schwierige Phasen an der Arbeit zu *Alle Tage* geholfen hat.¹⁴

Der Roman erzählt die Geschichte von Abel Nema, der nach der Abiturfeier aus seiner Heimat, in der gerade ein Bürgerkrieg ausbricht, flüchtet und von Ungarn aus über einen Hinweis seiner Mutter in eine deutsche Stadt gelangt, die im Roman nur B. heißt. Nicht in Berlin, sondern „in B. Er solle es in B. versuchen“ (AT, 74).¹⁵ Gebeutelt von einem schweren Gasunfall, den er nur knapp überlebt, ist dem bis dahin mehr oder weniger dahin lebenden Abel mit einem Mal ein besonderes Sprachtalent gegeben, das Abels zukünftigen Weg ebenso prägen wird wie eine vormals unbekannte Orientierungsschwäche.

[A]ls er dann endlich wieder zu sich gekommen war, gab es allerlei Symptome. Es fing damit an, dass er sich auf dem Weg von der Toilette zurück in das Krankenzimmer verlieh und – wie lange? – in den Krankenhausfluren herumirrte, bis Bora ihn fand. [...] Ein weiteres Symptom war, ist, dass er den Zettel ruhig hätte wegwerfen

13 Im Umkreis von Bachmanns *Simultan*-Band entstand das Erzählfragment ‚Gier‘ (vgl. Prutti 2006, 91). In Moras gleichnamiger Erzählung wird eine junge Autorin von einem aufdringlichen Moderator belästigt, der ihr prophezeit: „Du wirst enden wie die Bachmann [...]“. Am Ende nichts mehr Gutes geschrieben und dann verbrannt. *Literaturliteratur*“ (Mora, 2000b, 26). Der Titel von Moras Erzählung ‚Der Fall Ophelia‘, mit dem sie 1999 den Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt gewann, erinnert zudem an „Bachmanns »Fall« Franza und den paradigmatischen Weiblichkeitsmythos des 19. Jahrhunderts von der schönen toten Wasserfrau“ (Prutti 2006, 94).

14 Dem Umstand, dass sich Mora mit dieser Rede zum ersten Mal ausführlich zu Ingeborg Bachmann geäußert hat, ist durchaus Bedeutung beizumessen, beschreibt sie darin doch „ein sehr intimes Verhältnis [...], über das ich mich bisher ausgeschwiegen habe“ (Nüchtern 2006, o. S.).

15 Im Folgenden verwende ich das Sigel AT für Mora, 2004a.

können oder sich erst gar nichts aufschreiben brauchen, er hatte sich den Namen sofort gemerkt und wusste auch, dass er ihn nicht mehr vergessen würde, weil er ab jetzt nichts, was Sprache und memorisierbar ist, jemals wieder vergessen würde. (AT, 85)

Was Abel so am Beginn seiner Flucht- und Migrationsgeschichte an Orts- und Orientierungswissen einbüßt, fällt ihm an Sprachfähigkeit und Gedächtnisleistung zu. Anstatt Orte zu erinnern, memorisiert er Wörter. Das Fluidum der Sprache(n) tritt an die Stelle der Verlässlichkeit und Stabilität des Räumlichen.

In B. angekommen, organisiert ihm Professor Tibor, sein zukünftiger Mentor, ein Stipendium, mit dem er in den kommenden Jahren einsam im Sprachlabor der Universität zehn verschiedene Sprachen bis zur absoluten Perfektion lernt. Über Tibor macht Abel Bekanntschaft mit dessen Assistentin Mercedes und ihrem Sohn Omar. Nach vier Jahren in einer verdreckten Studenten-WG mit dem theatralischen und hyperaktiven Konstantin Tóti zieht er nach „Anarchia Kingania“, ein herunter gekommenes Dachgeschoss ohne Heizung, in dem die exzentrische und laute Kinga lebt, die Abel zusammen mit ihrer Band bereits auf seiner Zugfahrt nach B. kennen gelernt hatte:

Sie lachte. Keiner ihrer Zähne berührte seinen Nachbarn. Brombeerfarbene Lippen unter großen, behaarten Nasenlöchern, dafür großartige Wangenknochen, Augen, Stirn, darüber ein Durcheinander nie gekämmter dunkler Locken. Hörte nicht auf zu lachen. (AT, 135)

Doch Kinga gelingt es trotz aller Bemühungen nicht, Abels Herz zu erobern. Niemandem scheint das zu gelingen, seit Abel am Tag seiner Abiturfeier dem Freund Ilia Bor seine Liebe gesteht, dieser ihn abweist und für immer verlässt. Es ist der Beginn von Abels Einsamkeit, unter deren Eindruck der gesamte Roman steht.

Sagte: ich liebe dich, sagte: ich dich aber nicht, ging davon, irrte umher, stieg auf einen Berg, kam wieder herunter, fiel, stand auf, trat ein Fenster ein, ging nach Hause, zog die Türen des Wand-schranks zu, legte sich hin. Später schreckte er auf, weil ihn eine Herzattacke aus dem Bett schleuderte. (AT, 57)

Auf dem Rückweg einer Reise mit Kingas Band trifft er zufällig auf Mercedes. Sie wird Abels Leben, zu jenem Zeitpunkt ein richtungsloses Chaos zwischen Eskapismus und Apathie, wieder Ordnung geben, zumindest ordentliche Papiere. Mercedes, „ihr Name ist Gnade“ (AT, 407), wird Abel, den fahnenflüchtigen Migranten mit prekären Wohnverhältnissen, anbieten zu heiraten und in Scheinehe zu leben. Abel nimmt an, doch für Mercedes interessiert er sich kaum, nur Omar, Mercedes' Sohn, scheint diesem Fremden ohne festen Wohnsitz etwas zu bedeuten. Doch auch der legalisierte Aufenthalt kann Abels Leben nicht beruhigen, im Gegenteil: Seine schäbige Dachwohnung verwahrlöst zunehmend, seine letzten Beziehungen zu anderen Menschen brechen ab, und nachdem Mercedes Abel in flagranti mit einem Lustknaben erwischt, ist ihm auch der Kontakt zu Omar untersagt. Schließlich kommt es, nach einer Fußverletzung, dem Verlust seiner Papiere und einer unheilvollen Begegnung mit jugendlichen Schlägern zur Katastrophe, die Abel nur knapp überlebt.

Freilich wird die Geschichte von Abel Nema in *Alle Tage* nicht so erzählt, wie es diese knappe Zusammenfassung der Romandiegese suggeriert, die Komposition und Ordnung der Erzählung, der „eigenwillige, ruppige Rhythmus ihres Erzählens“ (Kraft 2005, 121) ist um ein Vielfaches komplexer.

4.1 Innere Ordnung des Romans

Was die Zwölfzeilenmeldung der Zeitung über Nemas Leben und Sterben, über die Heirat und die vier Jahre später erfolgte Scheidung von Mercedes Alegre hätte wissen wollen, steht auf den ersten Seiten. Dann wird im Grunde nachgereicht, aufgefüllt, in einer Häufung kleiner Geschichten wird Abel Nemas Leben entfaltet. (Kunisch 2004, 14)

Für eine Rezension in der Tageszeitung mag diese Einschätzung ausreichen, sie ist auch – mit Ausnahme der erwähnten Scheidung, die im Gegensatz zu Kunischs Einschätzung nicht vollzogen wird – keineswegs falsch. Dennoch ist der diskursive Aufbau des Romans wesentlich komplexer als er hier umschrieben wird.

Alle Tage beginnt und endet jeweils mit einem, die Erzählung zeitlich und diskursiv rahmenden 0-Kapitel, betitelt JETZT und AUSGANG. Die Kapitelzählung beginnt somit erst im zweiten Kapitel, gleichzeitiger Beginn der Binnenerzählung.¹⁶ Im Romanauftakt, dem ersten 0-Kapitel, werden in erster Linie zwei Ereignisse erzählt: 1.) Drei Frauen finden Abel, wie er an einem Klettergerüst baumelt, nachdem ihn eine gewalttätige Jugendbande verprügelt und dort kopfüber an den Füßen aufgehängt hatte. Er kommt mit schweren Blutungen im Kopf und zahlreichen Verletzungen am ganzen Körper ins Krankenhaus, wo der Leser zum ersten Mal seiner Frau Mercedes begegnet. 2.) Mercedes und Abel vor der Scheidungsrichterin. Der Termin scheitert jedoch, weil Abel am Abend zuvor bei einer Massenpanik in seinem Lieblingsnachtclub seine Papiere verloren hat und sich nicht ausweisen kann.

In der Romandiegese liegen zwischen Gerichtstermin (Montag) und Gewaltakt (Freitag) nur vier Tage, doch das erfährt der Leser erst auf S. 424 des Romans. Drei Seiten später wird dieser Freitag, nennen wir es Präsens 1, weiter- und dann im Folgenden auch zu Ende erzählt. In diese gewaltige, anachronische Klammer der Basiserzählung fügt sich eine zweite, die ebenfalls im ersten, sowie im letzten 0-Kapitel erzählt wird: nennen wir es Präsens 2. Es sind die Mittagsstunden des Montagstermins vor der Scheidungsrichterin, dessen Kontext aus der Perspektive von Mercedes im Wesentlichen im einleitenden Kapitel des Romans erzählt wird.¹⁷ Dieses zweite Präsens bildet die zeitliche Orientierungsebene, von welcher aus die vielen Episoden aus Abels Leben in den folgenden sieben Großkapiteln der Binnenhandlung erzählt werden.¹⁸

16 Die acht Binnenkapitel geben im Groben tatsächlich den chronologischen Ablauf von Abels Leben wieder, beginnend bei seiner Jugend in der osteuropäischen Heimat und Abels diversen Stationen in B. folgend bis zum Zeitpunkt seiner vermeintlichen Scheidung von Mercedes. Tatsächlich sind sie aber auf mikrotextueller Ebene in hochkomplexe Erzählsegmente gegliedert, die in permanenten, kleinen und großen Zeitsprüngen höchste Aufmerksamkeit vom Leser verlangen. Es wäre durchaus lohnenswert, den Roman tiefer gehend auf diese anspruchsvollen Erzählanachronien hin zu untersuchen.

17 Bereits in diesem ersten 0-Kapitel gibt es zahlreiche Anachronien, die ohne Umschweife einen erheblichen Teil des Figurenensembles von *Alle Tage* einführen, ohne jedoch allzu viel über die Beziehungen dieser Personen zu Abel zu verraten. Es wirkt dabei so, als wollten die entscheidenden Figuren gleich zu Beginn der Erzählung ein paar richtungweisende Kommentare zu Abel loswerden, wie antike, die Handlung des Dramas kommentierende Chöre. Es ist sicher kein Zufall, dass schon das zweite Unterkapitel genau diesen Titel trägt.

18 Die Binnenkapitel I–VII bilden als Ganzes in ihrem Verhältnis zum Präsens 1 und 2 der 0-Kapitel eine beinahe *komplette* Analepse, die – würde man ihre vielfachen diskur-

Die Erzählung von Abels Leben vor diesem Gerichtstermin endet im vorletzten der acht Binnenkapitel, an welches ein nächstes, gänzlich unnummeriertes anschließt: „Zentrum: Delirium“, in jeder Hinsicht erzählerischer Zenit, Sonderfall und Kontrapunkt zum Rest des Romans. Hier verbinden sich Form und Inhalt auf besonders raffinierte Weise. Auch wenn dieses Kapitel gerade durch seine irrlichternde Zeit- und Ortslosigkeit besticht, schließt „Zentrum“ die Lücke zwischen den zwei Präsenzzeiten der Rahmenerzählung. Es erzählt, in über fünfzig, durch keinerlei Unterkapitel gegliederte Seiten Abels viertägigen Drogenrausch, ausgelöst durch eine Überdosis Fliegenpilze, als eine Mischung aus halluzinogenen Alb- und Erlösungsträumen. So ist „Zentrum“ – und das markiert die Raffinesse dieser Setzung – ein ebenso zeit- wie ortloses *Dazwischen* (und eben nicht Zentrum) in der temporalen Ordnung von Präsenz 2 (Montag) und 1 (Freitag), denn Abel schluckt die Überdosis wenige Stunden nach dem geplatzen Gerichtstermin und wacht erst wieder am Ende der Woche auf.

Alle Tage verfügt in seiner Erstausgabe über kein eigenständiges Inhaltsverzeichnis.¹⁹ Die narrativen Strukturmerkmale des Romans werden also nur sehr reduziert über die Kapitelüberschriften im Fließtext sichtbar gemacht. Das führt dazu, dass man aufgrund der paratextuell nur schwach markierten Gliederung des Textes die innere Logik der genau organisierten Groß- und Unterkapitel zuerst übersieht und erst im Laufe der Lektüre, Kapitel für Kapitel, erschließen kann. Erst mit fortschreitender Lektüre wird deutlich, dass der Aufbau des Romans einer hoch diffizilen Ordnung iterativer und ergänzender Anachronien folgt, die sich jedoch keineswegs aus den Kapiteltiteln ergeben, sondern erst beim Lesen langsam zu einem Bild verdichten und auf dem Weg dahin regelmäßig ein Gefühl diegetischer-diskursiver Orientierungslosigkeit entstehen lassen. Man fragt sich häufig: *Wann* genau spielt diese Szene, in welchem Abfolgeverhältnis steht sie zu anderen, bereits bekannten Szenen? Wie weit zurück geht diese Rückblende *genau* und wie ist demnach das spezifische Verhalten der Figuren zu verstehen? Man blättert viel in *Alle Tage*, wenn man den Versuch unternimmt, die diskursive Chronologie mit der diegetischen abzugleichen.

siven Anachronien diegetisch ordnen – Abels Leben mit nur wenigen Auslassungen schildern. Vgl. zum Gebrauch dieser wie der im Weiteren verwendeten narratologischen Begriffe Genette ²1998.

19 Für eine detaillierte Ansicht verweise ich auf das rekonstruierte Inhaltsverzeichnis in Kraft 2007, 111 f.

Das Buch legt mit versierter Eleganz Spuren aus, die so ziellos scheinen wie die Wege Abel Nemas durch die Stadt. Sie führen mal hierhin, mal dorthin. Moras Held ist mittendrin, aber nicht dabei.
(Jandl 2004, 66)

Tatsächlich legt Moras Erzählverfahren nahe, der Autorin ginge es dabei um den Effekt einer erlebten Nähe zur verwirrenden Ort- und Orientierungslosigkeit des Protagonisten selbst, der sich zwar zehn Sprachen in ihrer Gesamtheit, aber kaum den Verlauf zweier Straßenzüge merken kann.²⁰ Ihm fehlen die dafür nötigen Anhaltspunkte, oder besser: Er übersieht sie, nimmt sie nicht wahr. Er verliert sich in der gefühlten Ähnlichkeit aller Straßen. Einer vergleichbaren Gefahr ist der Leser von *Alle Tage* ausgesetzt, der die fernen Symmetrien und Ordnungsmuster des Romans nicht erkennt, ziehen sich die ergänzenden Einschübe von wiederum in sich verschachtelten Rückblenden doch manchmal über mehr als hundert Seiten.²¹ Doch gerade dort, in der Verschränkung von Romangegenwart und Rückblende, gelingt es Mora, den Leser immer wieder in kurze Phasen bekannter Lektüre zurückzuholen, welche dieser auf ähnliche Weise als vertraut zu erkennen glaubt, wie der Protagonist Abel einen Kirchturm, die Straßen zum Bahnhof oder einen Park (vgl. AT, 159), nur um von dort wieder abzutauchen in die multidirektionalen, ungewissen Seitenwege der Geschichte, so unzuverlässig geordnet wie die Großstadt, in der diese famos erzählte Geschichte spielt.

4.2 „Das heißt, nein,...“

Von Sackgassen des Erzählten und Grenzen des Sagbaren

Neben den rapiden Perspektivwechseln und der komplexen Ineinerschaltung narrativer Stimmen²² prägt das Buch ein Erzählstil, der immer wieder das Dargestellte in Frage stellt. Eine Art selbstreflexives und geradezu metaliterarisches Sprechen, das sich förmlich *beim* Erzählen darüber klar wird, dass es neben diesem auch einen anderen Fortgang der Erzählung gäbe. Dabei werden nicht unbedingt verschiedene

20 Diesen Eindruck bestätigt die Autorin im Interview, vgl. Mora in Kraft 2007, 107.

21 Konstantins und Abels Wiedersehen in einem Park nach sieben Jahren, in denen sie sich nicht gesehen hatten, wird mit einem Satz auf S. 85 *anerzählt*, um dann 248 Seiten später wieder aufgenommen und zu Ende erzählt zu werden.

22 Vgl. hierzu das Kapitel „Erzähltechnik“ in Kraft 2007, 31–38.

Perspektiven eingenommen, sondern die Perspektivierbarkeit des Erzählens selbst geschildert.

Wenn wir schon dabei sind, sagte Erik, habe ich hiermit einen neuen Hinweis für dich. *Das heißt, nein, ein Erik macht das anders.* Hör mal, sagte er mit gedämpfter Stimme und schloss auch die Tür hinter sich, obwohl außer ihnen niemand da war. Ich habe etwas erfahren. (AT, 303, Kursivsetzung T.K.)

Mit anderen Worten: Das, was Erik in der ersten Darstellung dieser Szene *sagt*, hat er tatsächlich gar nicht gesagt, zumindest nicht so. In der Folge korrigiert sich die Erzählerstimme, die man an dieser Stelle als Mercedes-nah bezeichnen könnte, und gibt eine entsprechend angepasste Darstellung der Geschehnisse. Ob mit diesem Redewechsel eine höhere Präzision einhergeht, ob die vom Text selbst korrigierte Fassung also die der erzählten Wirklichkeit nähere ist, wird nicht gesagt. Im Gegenteil: Der Leser bleibt im unklaren über den genauen Ablauf der Dinge, ihm wird seine Abhängigkeit von den Launen des oder der verschiedenen Erzähler geradezu vorgeführt: ein doppelt mimetisches Verfahren der Verunsicherung. Dem Leser bleibt dabei nichts erspart, auch nicht die Unzulänglichkeit der eigenen Lektüre. Dargestellt wird, welche Wege zur Darstellung der fiktionalen Realität vorhanden sind und zugleich: welche Falltüren diese Darstellung bereit hält. Der Autorin Terézia Mora ist dieser selbstreflexive Umgang mit den Möglichkeiten des Darstellbaren ein wichtiges Anliegen:

„Du musst unerbittlich sein“, das war einer der ersten Sätze, die man (László Márton) mir als junge Autorin beigebracht hat. Unerbittlich dem Darzustellenden [...] wie auch dir selbst gegenüber. [...] Ein Kunstwerk ist nicht die Welt, aber es kann immerhin soviel erreichen, dass es einem, dem Rezipienten wie dem Produzenten, Brocken von Erkenntnis und Momente der Gnade beschert. Gemeiner Weise sind die Chancen nicht gleich verteilt. (Mora 2007, 34–35)

Die changierenden Erzählmodi sprechen auch von den Möglichkeiten, denen sich die Figuren in ihrem Handeln ausgesetzt sehen. Dabei werden die infrage kommenden Konsequenzen einer jeweiligen Handlung in einigen Fällen geradezu *auserzählt*, natürlich ohne, dass diese deshalb

eintreffen würden oder von den betroffenen Figuren mitgedacht werden könnten. Es bleiben Möglichkeiten der Erzählung, offene Enden, nicht begangene Wege, Sackgassen. Ein Beispiel: Mercedes geht mit Omar auf die Suche nach ihrem neuen Ehemann Abel, nachdem sich das Sozialamt für einen Termin angekündigt hat und Abel telefonisch nicht zu erreichen war. Mutter und Sohn stehen vor der Eingangstür zum Haus von Abels Dachgeschosswohnung und klingeln. Nichts passiert.

Vom ehemaligen Firmengelände am geschlossenen Ende der Sackgasse wankten zwei Gestalten auf sie zu. Ein Mann, eine Frau, in kaum vorhandener futuristischer Bekleidung [...]. Die Frau und den Jungen auf dem Gehsteig bemerkten sie gar nicht. Stolperten kichernd auf ein Auto zu, fielen hinein, fuhren weg. Ein bekannter Geruch blieb zurück. Mercedes sah in die Richtung, aus der sie gekommen waren. Jetzt ist sie ganz nah dran. (AT, 309)

Der letzte Satz ist ein Kommentar des Erzählers auf den Kontext dieser Situation, den Mercedes zu jenem Zeitpunkt nicht überblicken kann: Sie befindet sich nur wenige Schritte entfernt von Thanos' Nachtclub, in dem Abel regelmäßig seine Zeit verbringt und seine Homosexualität auslebt, die sonst nicht in Erscheinung tritt und von der Mercedes zu diesem Zeitpunkt nichts weiß. Was nun folgt sind rein fiktive Handlungsoptionen, die die Erzählerstimme vor dem Leser ausbreitet, da sich die dafür zuständige Figur, Mercedes, über diese Optionen gar nicht im Klaren sein kann. Eine erzählerische Meisterleistung, die – in Genettes Diktion – die Null-Fokalisierung der Erzählstimme mit einer erlebten Rede verbindet, die zwar nach Mercedes *klingt*, aber aus offensichtlichen Gründen nicht Mercedes sein kann.

Hingehen, an die Eisentür klopfen, Thanos gegenüberstehen, eingelassen werden, um diese Zeit ist der Laden fast leer, es wird gefegt, nur hier und da einzelne Gestalten, die aus was für Gründen auch immer beschlossen haben, das ganze Wochenende hier zu verbringen, bis es Montag wird und Ruhetag.

Nichts davon. Auch nicht beim Nachbarn klingeln. Von seinem Balkon aus kann man auf Abels Balkon, und von dort aus durch die Glastür ins Innere der Wohnung blicken. Für den Fall, dass er seit

Tagen daliegt. Komm, sagte Mercedes zu Omar. Er wird sich schon melden. (ebd., Kursivsetzung T.K.)

Als Mercedes ihn wenig später dann mit einem Lustknaben in seiner Wohnung erwischt, sind gerade erst wenige Stunden vergangen, nachdem sie sich ihre Liebe zu Abel hatte eingestehen können. Die folgende innere Verwirrung und emotionale Verunsicherung gegenüber Abel, den sie zwei Tage später wieder spricht (er besucht sie, um sich zu entschuldigen), wird erzählerisch brillant umgesetzt in einem permanenten Wechsel von narrativierter, erlebter und unmittelbar-monologischer Rede. Die Sprachlosigkeit des Abel Nema erfasst Mercedes, die nicht mehr weiß, wie sie sich diesen Menschen, der ihr Ehemann ist, erklären soll, in gleichem Maße wie die Erzählung selbst ihren Halt verliert und, durchaus ironisch, „den Erzähler bei einer Arbeit [zeigt], die eben getan werden muss“ (Jandl 2004, 66). In dem Moment, in dem für Mercedes die Ordnung ihrer Welt zusammen bricht, bricht auch die Ordnung des Textes ein und verliert im Erzählerdiskurs die Gewissheit über sich selbst:

Von außen betrachtet, sieht er wie ein ganz normaler Mann aus, Korrektur: ein ganz normaler *Mensch*, Korrektur: verwerfe den ganzen Satz, weil Mercedes noch rechtzeitig einfiel, dass auch der erste Teil, dieses „von außen betrachtet“ bei einem *Menschen* (Mann) überhaupt keinen Sinn machte und somit am Ganzen nichts mehr war, das, ausgesprochen, einigermaßen sicher dagestanden hätte. Nichts stand einigermaßen sicher da. *Manchmal zweifle ich, ob überhaupt ein einziger Gedanke ...*²³ Sie hatte das Gefühl, im Stehen zu schwanken, wollte sie ihm ins Gesicht schauen, musste sie immer wieder scharf stellen, wie in einem fahrenden Zug, mir taten schon die Augen weh, und plötzlich schien er überhaupt kein bestimm-

23 Der Satz „Manchmal zweifle ich, ob überhaupt ein einziger Gedanke..“ ist ein intratextuelles Zitat und stammt von Maximilian alias Madmax, einem neurotischen Jung-Schriftsteller, mit dem sich Mercedes in jener Zeit einige Male zum Lektorat seiner Texte trifft. Er ist ebenso kursiv gesetzt wie eine Reihe weiterer Sätze im Roman, deren Inter- oder Intratextualität nicht so eindeutig festzustellen ist wie in diesem Fall (vgl. z. B. AT, 270, 279, 392, 406). Es wäre eine eigene Untersuchung wert, die Bezüge dieser und weiterer Inter-*texte* von *Alle Tage* zu anderen Werken oder Autoren darzustellen. In einem Interview mit dem Autor dieses Aufsatzes gibt Terézia Mora weitere Quellen dieser zahlreichen Verweise preis: „Ich habe meinen Lieblingsautoren, bzw. –werken gehuldigt, wo es gerade passte. Der nicht-kursive Satz im Prolog z. B. ist von Joyce“ (Mora in Kraft 2007, 107).

tes Geschlecht mehr zu haben, ein Ichweißnichtwas, ein seltsamer Zwitter, der *Mensch* glitt ihr seitwärts von der Zunge, irgendwo da-
runter, wo sie im Speichel rührte. (AT, 327–328)

Die Erschütterung ihrer Welt geht einher mit einem Verlust an Sprache, einer Unfähigkeit, sich das Vorgefallene oder den dafür verantwortlichen Menschen Abel, ihren *Mann*, zu erklären. Die dafür nötigen Wörter gleiten der jungen Frau von der Zunge und fallen in den Bereich dessen, wofür es keine Worte mehr gibt. Narrativ kommt es hier zu einer Versprachlichung von Unausgesprochenem: Gesagtes, das ein Nicht-Sagen ist.

So entstehen Gesprächsszenen, Dialoge, Antworten und Reaktionen, die erst nach ihrer vollständigen Ausformulierung gewissermaßen postwendend zurückgenommen werden. Aus einer ausgesprochenen Gewissheit wird eine gedachte Alternative, die folgenlos bleibt. Aus einer vermeintlich klaren Zuordnung von Sprache und Welt wird eine Verunsicherung hinsichtlich der Benenn- und Erklärbarkeit der Dinge und Menschen selbst. Ein Zustand grundsätzlicher Irritation und Polyphonie, der im Roman nicht nur makrotextuell und erzähltechnisch evoziert wird, sondern auch Grundlage für die Fremdheit und Orientierungslosigkeit ist, mit denen der Protagonist des Romans zu kämpfen hat.

4.3 Abel Nema, „der Mensch als Fremder an sich“

Mein Held Abel Nema ist sozusagen von Anfang an und grundsätzlich fremd. Er hat das Büchner-Problem – „jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht“. Der Mensch als Fremder an sich. (Mora in *Literaturen*, 2005, 30)

Die Fremdheit von Abel Nema, der nicht nur von seiner Autorin im Gespräch, sondern auch im Roman selbst „unser Held“ (AT, 191) genannt wird, ist tatsächlich von grundsätzlicher Natur und wird in *Alle Tage* entsprechend komplex erzählt. Ihr liegt ebenso ein Fremdsein Abels gegenüber seiner Umwelt zugrunde (er kann sich nur schwer orientieren, nimmt zu kaum jemandem selbstständig Kontakt auf) wie auch ein Befremden, das seine Präsenz bei anderen Menschen auszulösen scheint. Mit zunehmender Anhäufung verschiedenster (Schein-)Iden-

titäten, dem Erlernen immer weiterer Sprachen und der Unterkunft in immer neuen, subalternen Räumen erreicht Abels Entfremdung von der Welt eine solche Intensität, dass sogar sein Überleben infrage gestellt wird: In extremen Stresssituationen erleidet er seit seiner Jugend Herzattacken, Folgen einer, so suggeriert es zumindest der Text, posttraumatischen Belastungsstörung (vgl. AT, 342).

Tachykardie: dreiundachtzig Komma fünf, Hitzewallungen: einundachtzig Komma fünf, Beklemmungsgefühle: achtundsiebzig vier, [...] Ohnmachtsgefühle: dreiundvierzig drei, Lähmungerscheinungen: zweiundvierzig drei, Depersonalisation: in siebenunddreißig Komma eins Prozent der Fälle. (AT, 336)

Depersonalisation, in der Medizin beschrieben als „Gefühl der Fremdheit des eigenen ‚Ich‘ infolge Abspaltens des Ich-Bewußtseins vom Erleben“ (Tutsch/Boss/Wangerin, 1997, 378) ist hier keineswegs nur medizinische Diagnose, sondern individualpsychologische wie migrationspezifische Chiffre. Abels Fremdheit mit sich selbst ist Teil einer Fremdheit in der Welt, die er als Repräsentant einer untergegangenen Gesellschaftsordnung in sich trägt.

Ich habe mich dafür entschieden, eine Hauptfigur zu wählen, die quasi als ‚leeres Zentrum‘ funktioniert, als das Auge des Hurrikans. Es sind die vitalen Nebenfiguren sowie die Willkür der Geschehnisse, die ihn und die Geschichten vorantreiben.

(Mora in Kraft 2007, 106)

Grundlage dieser für *Alle Tage* fundamentalen Isotopie des Fremden als Leerstelle ist eine Alias-Situation, der Abel nicht nur nicht entrinnen kann, er scheint sie geradezu zu provozieren, sei es durch seine stoische Passivität, sei es durch die Übernahme anderer Identitäten. Als Abel bei seiner Ankunft in der neuen Stadt Professor Tibor in dessen Wohnung aufsucht, zögert er kurz, den eigenen Namen preiszugeben:

Warum nicht? Sich als ihn ausgeben. Ein Unbekannter statt eines anderen Unbekannten. Und dann? --- Nein, sagte er, nicht, Entschuldigung, ich war in ... Abel. Abel Nema. (AT, 90)

Erwägt Abel hier kurz, sich dem Professor gegenüber mit dem Namen seiner unglücklichen ersten Liebe Ilia vorzustellen, ergreift er viele Jahre später die Gelegenheit, sich gegenüber der Polizei als der Professor selbst zu bezeichnen, während sich die Beamten um die verletzte Mercedes kümmert, der ein Taxifahrer gerade den Knöchel zertrümmert hatte. Abel schlüpft, zumindest für diesen Moment, in die Haut eines Toten, denn Tibor ist zu jenem Zeitpunkt bereits an Krebs gestorben. Der Unfall, bei dem Mercedes und Abel nach dessen monatelanger Abstinenz zufällig wieder aufeinander treffen, gibt ihm die Möglichkeit, erneut Anschluss an Mercedes' und Omars Leben zu finden, Anschluss zu der Familie, aus der er sich selbst entfernt hatte. Sein *identity switch* schafft neue Lebensumstände, die Abel (ausnahmsweise) selbst herbeiführt, weil er im entscheidenden Moment eine personale Identität für sich deklariert, die er von einem Toten übernimmt. Als ihn Omar bei Tisch zu den Gründen für diesen Namenstausch fragt, öffnet sich der sonst so wortkarge Mann für einen Moment und legt den Grundkonflikt seiner Existenz dar, entlassen „von der begrenzten Unveränderlichkeit einer Kindheit in den Provinzen der Diktatur in die allumfassende Vorläufigkeit der absoluten Freiheit eines Lebens ohne gültige Dokumente“ (AT, 403). Eine Situation migrationspezifischer Ortlosigkeit, die er mit den meisten Emigranten, Exilanten und politischen Flüchtlingen teilt.

Die Sache ist simpel, sagte Abel. Der Staat, in dem er geboren worden sei und den er vor fast zehn Jahren verlassen habe, sei in der Zwischenzeit in drei bis fünf neue Staaten gespalten worden. Und keiner dieser drei bis fünf sei der Meinung, jemandem wie ihm eine Staatsbürgerschaft schuldig zu sein. Dasselbe gelte für seine Mutter, die nun zur Minderheit gehöre und ebenfalls keinen Pass bekomme. Er könne hier nicht weg, sie könne von dort nicht weg. Man telefoniere. Einen Vater gäbe es auch, dieser besäße sogar die Bürgerschaft eines sechsten, also unabhängigen Nachbarstaates, allerdings sei er vor nicht ganz zwanzig Jahren verschwunden und sei seitdem unauffindbar. Ach so, und da er selbst einer Einberufung nicht Folge geleistet habe, gelte er bis auf weiteres als Deserteur. Oh, sagten Mercedes und Omar. So ist das. Ja, sagte er und bat noch einmal um Entschuldigung. (AT, 269)

Die auf den Zusammenbruch eines ehemaligen Vielvölkerstaats folgende *Zwischenzeit* versetzt den Fahnenflüchtigen in eine mehrfach gebrochene Zwischenweltstarre. Als Deserteur kriminalisiert und als Staatenloser entterritorialisiert ist er als Kind multiethnischer Eltern gebunden an Zuordnungen, die ihm gültige Dokumente verwehren (weil er wie seine Mutter einer Minderheit angehört, die keinen Pass bekommt) oder nicht in seiner Reichweite liegen (weil der Vater, „ein halber Ungar, die andere Hälfte ungewiss, er sagte, er trüge das Blut *sämtlicher Minderheiten der Region* in sich“ (AT, 61) nicht aufzufinden ist). Der einzige Ausweg aus dieser Misere sind gültige Papiere. Den Weg dahin leitet Abel mit der temporären Übernahme einer anderen Identität ein und stellt so die Beziehung zu Mercedes wieder her, die nur ein halbes Jahr später zur einer deutlichen Verbesserung von Abels Situation führen soll: Mercedes bietet ihm die Heirat an, die Scheinehe verhilft Abel zu sicheren Papieren.

Ich würde sagen, sagte Tatjana später, das war der Moment. Jemand wie Mercedes kann unmöglich jemandem widerstehen, der so in der Bredouille steckt, dass er die Identität eines Toten annimmt. Das Zwielfichtige, das Lächerliche und das Tragische. So ist es. (AT, 269)

4.4 Migration als Szenen fortgesetzter Ortlosigkeiten

Abel Nema, diese hochgradig ambivalente Figur, man kann sie auch lesen als Verkörperung des Primats der Mobilität; ein Begriff, dessen Implikationen eng gekoppelt sind an ein ideologisch konnotiertes Freiheitsideal, das so typisch ist für die okzidentalen Gesellschaften, auf die das Gros der Migrationsflüsse unserer Zeit hin ausgerichtet ist. Ein Primat, ausgerufen in Zeiten einer beschleunigten Globalisierung als Anspruch an den modernen Arbeitssuchenden, ständig bereit zu sein, den Aufenthaltsort zu wechseln und als moderner Berufsnomade zwischen den Räumen, Sprachen und Aufgaben hin und her zu wechseln. Freilich spiegelt sich diese Mobilität in Abel wieder in Form einer tragikomischen Parodie („das Lächerliche und das Tragische“). Abel, der alle Sprachen spricht, bewegt diese nur in der Vereinsamung des Labors auf seiner Zunge, aber kaum im Umgang mit seiner Umwelt, es sei denn, man verlangt sein Können beim Dolmetschen. Abel, der ständig die Wohnstätten wechselt, tut dies stets ohne eigenen Antrieb, es scheint ihm eher zufällig zu passieren: eine Folge der fürsorg-

lichen Sympathie, die ihm Figuren wie seine Vermieter Carlo und Thanos zukommen lassen und die Konstantin und Kinga noch ergänzen durch eine gehörige Portion Eigennutz. In Abels Geschichte äußert sich die ganze Absurdität eines gesellschaftsprägenden Mobilitätsimpetus, wenn er in all seiner Orientierungs- und Hilflosigkeit nächtelang durch die Straßen der Stadt läuft und dabei nirgends ankommt. Wenn er, einsam in seiner illegalen Dachgeschosswohnung, durch das Internet surft auf der Suche nach Texten, die er fertig übersetzt einem gesichtslosen Verleger an irgendeinen Punkt der Welt schickt.²⁴ In Abel, seinen Bewegungen, Handlungen und Sprachen, kommt eine Ambivalenz der Mobilität zum Ausdruck, die die Kultur- und Migrationswissenschaftler Tom Holert und Mark Terkessidis beschreiben als „erstarrte Bewegung“ (Holert/Terkessidis 2005, 102). Dabei berufen sie sich auf eine Vorstellung von Mobilität nicht als

Operation oder Handlung [...], sondern als Zustand. [...] Mobilität ist ein Zustand, in dem Individuen an einem Ort anwesend sind und gleichzeitig auch abwesend beziehungsweise sich zugleich auch an einem anderen Ort aufhalten. [...] Mobilität wäre also weder Beweglichkeit noch Bewegung, ihre Besonderheit läge vielmehr darin, ein Zustand der anwesenden Abwesenheit zu sein. (ebd.)

In Abel Nema wird dieses Paradoxon der migratorischen Mobilität auf besondere Weise sichtbar. Vom Vater verlassen und aus einem Land geflüchtet, was ihm den Kriegsdienst aufzwingen wollte, quält ihn die Erinnerung an seine erste und einzige Liebe Ilia, dessen Verlust er niemals ganz überwindet. Ein Teil von ihm bleibt immer zurück in dieser Szene, in diesem Moment seiner Jugend, kurz nach der Abiturfeier, als Ilia sich für immer von ihm abwendet und ihn verlässt. Auch wenn sich Abel in seinem neuen Leben eingerichtet hat, hält er „gleichzeitig eine Beziehung der Eigentlichkeit mit einem anderen Ort aufrecht“ (ebd., 103). Von der Spannung, die sich aus dieser fixierten Dezentrierung aufbaut und die ihn lähmt, kann sich Abel nicht befreien. Es ist ein *Dazwischen*, das sich in sein Leben als Emigrant fortsetzt und überträgt.

²⁴ Das schicksalhaft Zeitgenössische einer solchen an die ebenso entfernungslose wie anonyme Verfügbarkeit der internet-basierten Kommunikation gebundene Arbeitsweise ist das Leitthema von Moras jüngstem, erneut außergewöhnlich gelungenem Roman *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (München 2009).

Das gilt für die Beziehung zu seinen Mitmenschen und in einem noch deutlicheren Maße für seine Wohnorte: nicht-offizielle Zwischenräume, in denen Abel kaum ein Zeichen von Dauer, kaum eine eigene Spur hinterlässt. Seine eigene Identität tauscht er in diesen provisorischen Räumen gegen die seiner Vorgänger, die Zuschreibungen häufen sich mit jedem Ortswechsel.

Mobilität als Zustand der erstarrten Bewegung vollzieht sich in bestimmten Gehäusen und in einer bestimmten Infrastruktur. Der Wohnbehälter der Mobilität ist eine ständige Übergangslösung. So paradox wie die Mobilität sind auch diese Gehäuse, provisorisch-temporäre Wohneinrichtungen. (ebd., 105)

So sind die Erzählungen seiner steten Ortswechsel, die Abel im Angesicht größter Anonymität bewohnt, Szenen fortgesetzter Ortlosigkeiten, deren Vorläufigkeit ein Zustand ist: erstarrte Bewegung. Es ist kein Wunder, das in dieser Zwischenwelt von illegalen Dachgeschosswohnungen, ziellosen Nachtwanderungen und sumpfigen Kellerclubs die Stadt in ihrer konkreten Form abhanden kommt. Man muss sagen: dem Leser abhanden kommt. Für Abel selbst scheint sie kaum je existiert zu haben, sie konkretisiert sich nicht. „B.“ bleibt die große Unbekannte, der Ort, an dem Abel niemals ankommt.

[D]ie mobilisierten Räume könnte man auch als Städte ohne Bürger bezeichnen, in denen Bürger ohne Städte leben. Die Individuen werden in der Mobilität als politische Subjekte wie als Rechtssubjekte dezentriert. Entsprechend wenig haben die mobilisierten Räume mit der klassischen Vorstellung der ‚Polis‘ zu tun. (ebd., 106)

4.5 Die Alias-Situation

Das allegorische Spiel mit der Bedeutung von Abels zahlreichen Namen – sowohl den selbst angeeigneten, wie den auferlegten und durch Wohnortwechsel übernommenen – findet gebündelt Ausdruck in einer Begegnung, die Abel während seines intensiven Drogenrausches mit seinem imaginären Sohn hat:

Dein Name ist, sagt er, während er schon ausbleicht wie alte Filmaufnahmen, dein Name ist: Jitoi. Abel Nema alias El-Kantarrah alias Varga alias Alegre alias Floer alias des Prados alias ich: nicke. Ja wohl, sage ich: Amen leba. (AT, 410)

Die Aufzählung von Abels Alias-Situationen funktioniert wie ein chronologisches Passepartout für die in *Alle Tage* erzählte Lebensgeschichte. Der Alias-Liste vorangestellt ist der Jitoi²⁵, in der Tradition der nordamerikanischen Tohono O'odham-Indianer der Mann im Labyrinth. Auf traditionellen Korbgeflechten taucht er auf als männliche Figur am Eingang eines kreisrunden, konzentrischen Labyrinths. Ein Labyrinth mit einem Eingang, aber ohne Ausgang, dessen Weg in die Mitte des Kreises führt und endet.²⁶ Der Jitoi ist Abel zu Beginn seiner Reise auf einem Schicksalsweg, der ihm unbekannt und gleichzeitig vorgezeichnet ist und zugleich ein mythologischer Verweis, der das Leitmotiv des leeren Zentrums, für das Abel als Figur steht, kunstvoll betont. Das erste Alias führt uns bereits mitten in Abels Geschichte: El-Kantarrah ist das arabische Wort für „Brücke“ (Houtsma 1993, 722) und markiert die ersten vier Jahre von Abels Aufenthalt in B., wo er im dritten Zimmer von Konstantins WG unterkommt, welches eigentlich von der Verwaltung für „einen Algerier namens Abdellatif El-Kantarrah oder so ähnlich“ (AT, 95) bestimmt war, der aber nie auftaucht, weswegen Konstantin das Zimmer eigenhändig an Abel weitervermietet.

([Konstantin] mustert ihn:) Könntest du als Algerier durchgehen? Warum nicht? Wie sieht schon ein Algerier aus. Abel sagte weder ja noch nein, aber er blieb. (AT, 99)

Nicht wie gegenüber der Polizei aktiv, sondern passiv nimmt Abel den Rollentausch hin. Er assimiliert, mehr oder weniger freiwillig, den Namen einer anderen Existenz und füllt die Lücke jenes abwesenden Dritten durch seine Präsenz. El Kantarrah, die Brücke, ist zugleich ein Indiz für Abels Arbeit als Dolmetscher und Übersetzer, die er infolge seines pausenlosen Sprachstudiums in diesen ersten vier Jahren bald schon

25 Zur Erleichterung der Lektüre sind wie hier im Folgenden die Alias-Namen aus dem das Kapitel einleitenden Zitat gesperrt gedruckt.

26 Vgl. hierzu die Internetseite: <http://www.tonation-nsn.gov>, Homepage der Tohono O'odham-Nation zwischen Arizona und Mexiko.

aufnehmen wird. Die Bedeutung von Varga ist unklar. Im Spanischen heißt *varga* „steilster Teil einer Steigung“ (Illig/Grossmann/Slaby⁵2001, 1255), bezieht sich aber hier vermutlich auf Attila V., im Roman besser bekannt als Kontra, der Bassist der Band um den fuchsgesichtigen Janda, die Abel während seiner turbulenten Zeit in Kingas verfallener Wohnung „Anarchia Kingania“ auf eine Tournee begleitet. Nachdem es an einem Konzertabend zu einer Messerstecherei mit einem betrunkenen Randalierer kommt, flüchtet die Band im Tourbus und hält irgendwann auf einem einsamen Acker an. Ohne seine Entscheidung weiter anzukündigen, beschließt Abel, die Band dort zu verlassen und verschwindet in die Dunkelheit der Felder. Anstatt seines eigenen nimmt er aus Versehen das Jackett von Kontra mit und kommt so in den Besitz eines gültigen Passes mit Visum.

Das Sakko passte wie angegossen, er bemerkte die Verwechslung auch erst nach Sonnenaufgang, als er ein heißes Getränk an einer einsamen Tankstelle bezahlen wollte. Er verlangte den Toiletten-schlüssel, hielt vor dem Spiegel den offenen Pass neben sein Gesicht. Der Unterschied zwischen dem 4x4-Foto und dem lebensgroßen Gesicht war erträglich. Wir könnten Cousins sein. Dann wäre mein bürgerlicher Name jetzt also Attila V. Ich wusste gar nicht, dass er ein Landsmann meines Vaters... Ist auch egal. Kontra war der Einzige, der ein gutes Visum hatte, und es war noch Jahre gültig. Jetzt kann ich überallhin. (AT, 245)

So erfüllt sich mithilfe eines erneuten *identity switch*, wenigstens für eine kurze Zeit, der Wunsch nach einer stabilen mit Dokumenten abgesicherten Identität, die zudem noch der Nationalität seines Vaters entspricht.²⁷ Abel wird zu Attila, dem Ungarn, der eine Weile durch das Land reist und dann „auf dem kürzesten Weg zurück [fährt] und seine spätere Frau wieder [trifft]“ (AT, 341). Die Konsequenz dieser Begegnung (wir haben es bereits gesehen): aus Attila Varga wird Abel Alegre.

27 Tatsächlich nutzt Abel Kontras Geldbörse mit Pass, Bankkarte und Geld aber nicht aus, denn „schließlich tat er doch nur das, was er in einem anderen Maßstab schon die ganze Zeit getan hatte. Er fuhr kreuz und quer durchs Land, respektive die angrenzenden, soweit er eben kam, ohne den Pass vorzeigen zu müssen. *Ich habe eine neue Identität, benutze sie aber nicht*“ (AT, 339, Kursivsetzung T.K.). Auch Abels geliehene Identität, das Versprechen eines gültigen Passes, verändert nichts an seinem prekären Zustand.

Um sie herum der übliche Lärm des Cafés, Mercedes saß betäubt darin, der Knöchel unter dem Tisch kribbelte, und alles hatte ein Parfum, wie es bis dahin *hier* nicht üblich gewesen war. Es war der Geruch des Mannes neben ihr, nicht konkret, eher so etwas wie das *Air seiner Anwesenheit*, und plötzlich sagte sie leise, und ohne ihn dabei anzuschauen: Was halten sie davon zu heiraten? (AT, 280)

Hier ist das von Mora so exzessiv praktizierte Namensspiel besonders eindeutig. Abel, der Dokument- und Staatenlose mit den geliehenen Identitäten, wird bei Mercedes, der Gnadenvollen, zu Alegre, dem Glücklichen. Aus einer Alias-Situation wird die *Passform* einer neuen Identität. Natürlich geht diese Gleichung erst ganz zum Schluss auf, buchstäblich in den letzten Sätzen des Romans, als Geschichte einer (an der Grenze zur Überzeichnung stilisierten) Familienidylle.²⁸ Zu jenem Zeitpunkt der Heirat folgen für beide jedoch mehrere, von Abels rigorosem Pragmatismus geprägte Jahre einer Scheinehe, die wohl nur durch die Präsenz von Omar zusammengehalten wird. Denn außer zum Sprachunterricht, den Abel seinem Stiefsohn auf dessen Wunsch in Mercedes' Wohnung erteilt, sehen sich die Verheirateten kaum. Abel lebt, nachdem er die manisch-depressive Kinga und ihre Band endgültig verlassen hat, in einer kleinen, illegalen Dachgeschosswohnung, die ihm für wenig Geld Thanos vermietet, Besitzer der „Klasmühle“, „einer exzessiven, gewaltfreundlichen, ziemlich schwulen Nachbar“ (Kunisch 2004, 14). Hier haust Abel mit dem eigentümlichen Geruch als Nachmieter eines Herrn Floer. Doch diese Blume gleicht weniger einem reizenden Sommergruß, vielmehr einer baudelaireschen *Fleur du Mal*. Abels Zeit in der fünfeckigen Wohnung unterm Dach, „ein weites Feld vollständiger Verwahrlosung“ (AT, 417) am Ende einer Sackgasse, neben den Gleisen eines Verladebahnhofs, scheint das Skurrile, Abseitige, Morbide zu feiern. Aus aller Welt sucht er sich hier von seinem Computer aus abstruse Geschichten aus dem Internet zusammen, schickt sie an einen nicht minder abwegigen Redakteur und verkommt zunehmend in der uninspirierten Einöde zwischen seinen ziellosen Nachtwanderungen und der tristen Ekstase der stickig verschwitzten „Klasmühle“. Seiner Frau entgeht das nicht.

28 Die Schlusszene des Romans zeigt den kaum mehr sprachfähigen, aber zufriedenen Abel zusammen mit seinem Stiefsohn Omar und einem kleinen Mädchen, der gemeinsamen Tochter von Abel und Mercedes.

Neuerdings fallen auch Spuren obskurer Herkunft an ihm auf. Sagt auch am nächsten Wochenende nein, er könne nicht. Dann kommt er am Montag und, als wäre er ein ganz anderer. Das Aussehen und der Geruch. Destille. Parfum oder Alkohol. Bemerkenswert ist: als würde nicht er selbst danach riechen, sondern, als hätte nur seine Kleidung, sein Haar, in geringerem Maße seine Haut diesen Geruch angenommen. Als trüge er ihn wie einen Mantel. Vor zwei Jahren, sie trug ein schmales, schwarzes Kleid mit einem weißen Kragen und einen Strauß weißer Margeriten in der Hand, roch er schon einmal so. Nach Illegalität und Sex. (AT, 305–306)

Die Erinnerung an Mercedes' und Abels Hochzeitstag ist nicht zufällig. Schon an jenem Tag, den der Roman genau wie den Scheidungstermin an Anfang und Ende der Erzählung stellt (s. Kap. 4.1), fiel der Braut Mercedes an ihrem seltsamen Mann etwas auf, das sie nur schwer zuordnen konnte, dessen olfaktorische Information aber bereits damals diffus signalisierte: Dieser Mann trägt einen fremden Geruch an sich. Das Isotopiefeld des Fremden wird hier erweitert um das spezifisch Unspezifische aromatischer Informationen.

Der glitzernde Schweiß im offenen Kragen über der zerknitterten Knopfleiste ist das deutlichste Bild, das Mercedes von ihrer Hochzeit geblieben ist. Das und der Geruch, der aufstieg, als er, mitten in der Rede der Standesbeamtin [...] seufzte. Der Brustkorb, die Schultern stülpten sich hoch und sackten wieder zurück, und dabei stieg ein Schwall auf, ein seltsames Gemisch aus dem Geruch des Sakkos, in dem sich Staub mit Regen verbunden hatte, dem durchgeschwitzten Waschmittelgeruch des Hemds, seiner Haut darunter, seiner Seifen-, Alkohol-, Kaffee- und Talgnoten, und etwas wie Gummi, genauer: Latex, mit einem leichten, synthetischen Vanillearoma, ja, sie glaubte, den Geruch eines Kondoms an ihm wahrzunehmen, [...] noch mehr bekannte Gerüche, aber diese sind Nebensache, denn was wirklich wesentlich war in dem Moment, war etwas, was die Braut Mercedes nicht hätte benennen können, das wie ein Wartezimmer roch, wie Holzbänke, Kohleofen, verzoogene Schienen, ein in die Böschung geworfener Pappesack mit den Resten von Zement, Salz und Asche auf eisiger Straße, Essigbäume, Messinghänge und pechschwarzes Kakaopulver, und überhaupt:

Essen, wie sie es noch nie gegessen hat, und so weiter, etwas Endloses, wofür sie gar keine Worte mehr hat, stieg aus ihm hoch, als trüge er ihn in den Taschen: den Geruch der Fremde. Sie roch *Fremdheit* an ihm. (AT, 16–17)

Die Beispiele für die zugleich eindeutige als auch ungreifbare Fremdheit der Figur Abel Nema sind Legion, seine „transpersonalen Veränderungen“ (Ette 2005, 62) durchlaufen die verschiedensten Stadien und deklinieren Fremde und Außenseitertum durch von den staatspolitischen Krisen Südosteuropas bis in die olfaktorischen Nuancen eines undurchschaubaren Sexuallebens. Ihnen allen gemeinsam ist die fehlende Konstanz, denn kaum eine Veränderung von Abels vielfach angenommenen Identitäten hat Bestand. Ihr Zustand ist brüchig.²⁹

4.6 Körper, Sprache und Gewalt

Der körperliche Schaden, den Abel erleidet, einmal in Form einer Gasvergiftung, dann als Folge einer Überdosis Giftpilze, und schließlich aufgrund eines gewalttätigen Übergriffs, steht in einem direkten Zusammenhang zu seiner Sprachfähigkeit. Die Vergiftung durch das (körperlose) Gas überführt den jungen Abiturienten in einen Zustand größtmöglicher Sprachfähigkeit, in deren Folge er jede spürbare Rückbindung an seine Herkunft verliert: Seine Herkunftssprache wird ortlos und jede weitere beherrscht er in der Folgezeit ohne erkennbaren Akzent, ohne individuellen Zug. Die Vergiftung durch den Pilz befördert Abel im Traum(a)-Kapitel „Zentrum“ an einen Punkt, wo er sich zum ersten Mal gezwungen sieht, Rechenschaft über die Dinge abzulegen, sich zu erklären, zu einer Haltung zur Welt über die eigene Sprache zu finden. Als Folge der beinahe tödlichen Wirkungen der Droge verändert sich Abels Weltwahrnehmung fundamental. Es scheint, als habe ihn die Auseinandersetzung mit seinen innersten Lebenskonflikten von etwas befreit, das seinem Mentor Professor Tibor gleich zu Beginn der Bekanntschaft mit Abel auffällt: die Ortlosigkeit seiner Sprache.

29 Abels letztes Alias des Prados, an anderer Stelle im Roman „Celin des Prados“, ist „ein Anagramm aus ‚Displaced Person‘“ (Mora in Kraft 2007, 107) und greift damit vor allem die geopolitische Dimension von Migration als Kriegsfolge auf. Zu den vielfachen alt- und neutestamentarischen Verweisen und Bezügen sowohl von Abels eigentlichem Namen wie zentraler Motive des Romans vgl. Jandl 2004, 66 und Kraft 2007, 47 ff.

Er hat die gleichen Probleme wie jeder Emigrant: er braucht Papiere und er braucht Sprache [...]. Letzteres hat er so gelöst, dass er einfach perfekt geworden ist, und das gleich zehnmals, und zwar so, das glaubt man einfach nicht, dass er den Großteil seiner Kenntnisse im Sprachlabor erworben hat, so wie ich es sage: von Tonbändern. Es würde mich nicht wundern, wenn er nie mit einem einzigen lebenden Portugiesen oder Finnen gesprochen hätte. Deswegen ist alles, was er sagt, so, wie soll ich es sagen, ohne *Ort*, so klar, wie man es noch nie gehört hat, kein Akzent, kein Dialekt, nichts – er spricht wie einer, der nirgends herkommt. (AT, 13)

Diese *Delokalisation* der Sprache, die einer sich in immer neuen Alias-Situationen vervielfältigenden *Depersonalisation* des Protagonisten Vorschub leistet, ist am Ende des mehrtätigen Drogenrausches aufgehoben, ebenso die sensorische Taubheit, von der er seit seinem Gasunfall betroffen war und die bis dahin einen Kontrapunkt zu Mercedes' sensorischer Feinfühligkeit bildete.

[D]ie Droge hatte sich verflüchtigt, und mit ihr auch alles andere. Seine gesamte Wahrnehmung, Sinne, Bewusstsein waren absolut klar, und zwar seit etwas mehr als dreizehn Jahren das erste Mal. (AT, 418)

Als er darauf mit Mercedes telefoniert, macht diese eine erstaunliche Entdeckung, denn

sie hörte [etwas], was sie zunächst nicht zuordnen konnte [...] Er hatte einen kaum vorhandenen, kaum hörbaren, nur spürbaren: Akzent. Er hatte es selbst schon bemerkt. Schüttelte den Kopf, schnitt einpaar Grimassen, um die Sprechorgane zu lockern [...], aber auch das half nicht viel. Es lag *darunter*. Etwas, das man nicht abwaschen kann. (AT, 418–419)

Der eher zufällige, exzessive Drogenrausch ist daher zwar auf einer ersten Ebene ein Akt der Selbsterstörung, enthüllt sich aber bald als Akt der (durchaus akzidentellen) Befreiung von sich selbst, denn als „die Wirkung der Droge nachgelassen hat, ist auch der emotionale Panzer aufgelöst“ (Spreckelsen 2004, L7). Während Abel unter dem Einfluss des halluzinogenen Mittels seinen Körper über die Grenzen seiner sensori-

schen, intellektuellen und emotiven Funktionsfähigkeit gewaltsam hinauskatapultiert, provoziert er eine Begegnung mit sich selbst, die ihm zu etwas verhilft, was ihm trotz des Wunders seiner vielen Sprachen nie gelungen war: Er findet zu einer *eigenen* Sprache. Im Sprechen kommt Abel, für einen kurzen Moment in der Erzählung, es sind wenige Seiten, zum Leben. Bis dahin war er, wie Mercedes' Freundin Tatjana sagt, eine tote Person (vgl. Mora in Kraft 2007, 106),

weil er das ist, was wir nicht benennen können, was vom Krieg in uns einzieht, auch wenn wir nicht an ihm teilnehmen, und was von ihm übrig bleibt, nachdem der Frieden geschlossen worden ist. Abel ist: das Trauma. (ebd.)

Der dritte Gewaltakt schließlich, die Brutalität der Schläge von Straßenskriminellen, treibt Abel an den Rand des Todes und führt zu einer totalen Reduktion seines Sprachvermögens inklusive seiner Mutter- und Vatersprachen. Einzig die Sprache seines Exils bleibt ihm rudimentär erhalten. Abels Sprachfähigkeit also ist eine direkte Folge der Angriffe auf seinen Körper, durch die Abels Herkunft zuerst neutralisiert (in der Perfektion der anderen geht die Einzigartigkeit und Übermacht der Muttersprache verloren) und schließlich umgeschrieben wird (nur die, wie es im Roman heißt „Landessprache“ (AT, 430) bleibt übrig). Abels Migration ist die weltliche „Passionsgeschichte“ (Siblewski 2006, 218) eines akzidentell in die Fremde katapultierten Sonderlings, der auserwählt wurde, eine Reise ohne Ziel und Richtung anzutreten und dessen schubartiges Coming-of-age vom flüchtigen Abiturienten zum Sprachgenie in einer höchst verlustreichen Erlösung endet. Zurecht weist Melanie Fröhlich darauf hin, dass die mythologische Tiefenstruktur der Erzählung eben keinen kompensatorischen Akt darstellt, durch den diese Geschichte der Migration eine höhere Sinnhaftigkeit erfährt und schließlich die Leiden des Helden erträglicher machte: „Der Mythos fungiert als Sinnkontrastierung und lässt die Unmöglichkeit von Heimkehr (Odyssee) und göttlicher Erlösung (Metamorphose) um so schmerzhafter bewusst werden“ (Fröhlich 2006, o. S.).

Leben und Überleben in der Sprache, sei diese auch noch so rudimentär, ist hier identisch mit Leben und Überleben in der Welt. Diese Umschreibung findet ihre abschließende Bestätigung in der Geburt der gemeinsamen Tochter von Abel und Mercedes, die in der Abschluss-

szenen dieses „Anti-Märchens“ (Fröhlich, 2006, o. S.) kurz auftaucht. Die Wirkmacht von Gewalt und körperlichem Schmerz (in den Darstellungsmodi Flucht, Unfall, Selbst- und Fremdzerstörung) auf die Verfasstheit kultureller, sprachlicher und sozial gefestigter Identität verhandelt *Alle Tage* somit als einen (migrationspezifischen) Transformationsprozess, in den die Existenz des „Fremden an sich“ (s. o.) nur auf der Folie verschiedener Verlustmomente möglich scheint.

5. Literaturen in Zeiten transnationaler Lebensläufe

Zusammenfassend lassen sich verschiedene Analyseebenen voneinander unterscheiden. Im Sinne eines Text-Kontext-Verhältnisses wird Abels Migration als Flucht vor Bürgerkrieg und Militärdienst mit der Folge eigener Staatenlosigkeit erzählt und in den häufig nur schematisch angedeuteten Migrantenbiographien der zahlreichen Nebenfiguren mehrfach gespiegelt. Orientierungslosigkeit als Leitmotiv des Romans kreist beständig um das „leere Zentrum Abel Nema“ (s.o.) und wird erzählerisch eingefasst in Nachtszenen weitgehend richtungsloser Stadtwanderungen, denen eine Absicht ebenso wenig anzusehen ist wie eine Funktion: Bewegung im Leerlauf. Dem entspricht eine Wahl der Wohnorte, die eine randständige Anonymität und Zwieltigkeit mit einer das Primat der Mobilität karikierenden Ziel- und Hilfslosigkeit verknüpft: Mobilität als Zustand der erstarrten Bewegung. So hält sich *Alle Tage* auch kaum damit auf, seine Figuren an konkreten Orten zu platzieren oder spezifische Räume herzustellen. Zweifellos spielen die Aufenthaltsorte von Abel Nema, die Nachtclubszenen mit Kinga oder in der „Klasmühle“ eine Rolle, aber betont wird dabei weniger ihre Spezifik als ihre relative Austauschbarkeit. Vor dem Hintergrund einer kollektiven Migrationserfahrung, in der sich beinahe alle Figuren des Romans befinden, werden Bewegungstopographien geschaffen, deren Namen und historisch konkrete Verortbarkeit in den Hintergrund treten. Die Orientierungslosigkeit seines Protagonisten überträgt der mit Wegmarkierungen nur schwach ausgeleuchtete Text auf seine Leser und bringt ihre Gewissheiten ebenso in Wanken wie das, was Abel Nemas Verhalten bei Mercedes auslöst: Sprache, die vor lauter Verunsicherung von der Zunge gleitet. Sprechen wird zu einem Ringen um Sprache: „Für das Schicksal Abel Nemas gibt es

von der ersten Seite an keine Worte. Der Held von ‚Alle Tage‘ ist von Beginn an verstummt, ohnmächtig, hat den Boden unter den Füßen verloren“ (Fröhlich 2006, o. S.).

Die dabei evozierte, nervöse Unordnung aller Raum- und Zeitverhältnisse übersetzt sich im Sinne der Genetteschen Kategorien *récit* und *narration* in zahlreiche, einander überlappende Handlungsstränge und Zeitebenen sowie beständig Außen- und Innenperspektiven querende Erzählerstimmen. So beschreibt Abels Figur weniger ein Sein als ein Nicht-Sein, das sich in den vielfältigen erzähltechnischen Strategien eines Nicht- oder Nicht-So-Sagens spiegelt. Metonymisch und metaphorisch wird Abels Rolle als „Fremder an sich“ auf der Folie komplex polyphoner und mehrfach ineinander verschränkter Alias-Situationen entwickelt, die einen Identifizierungsprozess dynamisieren ohne Identität zu schaffen. Damit entsprechen sie einer dem postkolonialen Individuum zugesprochenen Wandlung von einer als eindeutig behaupteten und Zugehörigkeit befördernden *Identität* zugunsten einer *Identifikation*³⁰ „als einem andauernden Prozeß des individuellen Werdens, einer konstruierten und variablen Identitätsbildung“ (Kliems 2004, 297).

Alle Tage zeichnet von diesem für die Postmoderne paradigmatischen Prozeß freilich kein sehr optimistisches Bild, denn Abels Geschichte verläuft im Sinne eines *Werdens* keineswegs erfreulich. Hier wird nichts, alles verharret in einem fortwährend Unbestimmbaren, Unverortbaren, Ungreifbaren und verhält sich als Erzähltes zur vielfältige Bewegungsmuster aufzeigenden Romanstruktur als Erzählendes in diametraler Opposition. Abels unverarbeitete Traumata, seine Heimatlosigkeit und unglückliche Liebe bleiben als Leerstellen eines Flüchtlingsschicksals stehen. Seine manische Flucht in den Symbolraum eines Dutzend Sprachen, seine fast teilnahmslosen Sex-Eskapaden, seine stoische Überlebensfähigkeit, nichts trägt zu einer Lösung seiner Urängste und -schmerzen bei. Erst neu hinzugefügte Schmerzen, die Überdosis Rauschpilze, die lebensgefährlichen Verletzungen von Danko und seinen kleinkriminellen Freunden, befördern Abel in einen Zustand des Friedens mit sich und der Welt.

Die so erzählte Überführung des in seinen Sprachen wie seinem Verhalten ortlosen Abel Nemas in geordnete Familien-, Sozial- und

30 S. hierzu Hall 1994, 180–222.

Rechtstaatsverhältnisse signalisiert – in der Provokation, die es bedeutet, dies nur über Gewaltexzesse entstehen zu lassen – die Künstlichkeit einer Neuverortung des Protagonisten. Was durch Flucht, Liebesentzug und Zusammenbruch der alten Ordnungen verloren gegangen ist, *kann nicht* kompensiert werden. Abels Wurzellosigkeit ist keine Phase, sie ist ein Zustand. Die den Roman abschließende Geborgenheit in einer neuen Familienstruktur ist einzig der Tatsache geschuldet, dass Abel in sie buchstäblich *hineingeprügelt* worden ist und dabei seine Lebensfähigkeit auf ein Minimum reduziert wird. So lässt sich diese Migrationsgeschichte kaum im Sinne eines glücklichen Endes lesen, auch wenn das die letzten Zeilen des Romans zu vermitteln scheinen. Der Entwurf dieser Zwischenweltfigur ist die Geschichte einer Depersonalisation, die nur über das Erleiden und Überleben von Gewaltmomenten zu einer sie und ihr Umfeld stabilisierenden und fixierenden Lebenssituation gelangt.

Als Sediment dieser komplexen und verstörenden Migrationsgeschichte wird in diesem außergewöhnlichen Roman eine durch verschiedene Figuren der Bewegung aktivierte „Poetik des Fremdseins“ (Siblewski 2006, 213) sichtbar, die ebenso die verlustreichen und schmerzhaften Folgewirkungen von Entwurzelung und Heimatlosigkeit thematisiert, wie sie die von ihr eingefassten Kultur- und Sprachräume produktiv entterritorialisiert und erweitert. Die Produktivität eines literarischen Weltentwurfs ohne feste Wohnsitze, wie ihn Terézia Mora mit ihrem Transitroman *Alle Tage* vorgelegt hat, ist von irritierender formaler wie sprachlicher Schönheit und berauschernder Komplexität. In ihm äußert sich ein Lebenswissen, das die traumatischen Folgen fortgesetzter innerer wie äußerer Migrationen in Wanderungen der Sprache übersetzt und auf literarisch höchst anspruchsvolle Weise zugänglich macht.

Literatur

- Bachmann (1985), Ingeborg: Die gestundete Zeit. Gedichte. [1957] München, Zürich.
- Bade (1994), Klaus J.: Homo migrans. Wanderungen aus und nach Deutschland. Erfahrungen und Fragen. Essen.
- Bade (2002), Klaus J.: Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Durchgesehene Sonderausgabe [2000]. München.
- Bade (2006), Klaus J./Olmert, Jochen: Einwanderung in Deutschland seit dem Zweiten Weltkrieg. In: Projekt Migration, hrsg. v. Kölnischer Kunstverein u. a. . Köln, 72–81.
- Beck (2006), Ulrich: Der Durchschnittliche Migrant. In: Projekt Migration, hrsg. v. Kölnischer Kunstverein u. a. . Köln, 196–197.
- Biendarra (2007), Anke: „Schriftstellerin zu sein und in seinem Leben anwesend zu sein, ist für mich eins“: Ein Gespräch mit Terézia Mora. In: TRANSIT, 3, 1, 1–9. <http://escholarship.org/uc/item/2c83t7s8> (26.11.2010).
- Birnbaum (2000), Marianna D.: Terezia Mora. Seltsame Materie. In: World Literature Today, 74, 3 (Summer). Norman, 639.
- Deutschmann (2006), Christian: Der Liebhaber. Gestrandet: Terézia Moras Roman ‘Alle Tage’ im Radio. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 69 (22.4.2006), 40.
- DGVN, Deutsche Gesellschaft für die Vereinten Nationen e.V. (2006) (Hrsg.): Migration in einer interdependenten Welt: Neue Handlungsprinzipien. Bericht der Weltkommission für internationale Migration. Berlin. <http://www.gcim.org/mm/File/German%20report.pdf> (26.11.2010).
- Esselborn (2004), Karl: Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur. In: Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne, hrsg. v. Klaus Schenk, Almut Todorov, Milan Tvrdík. Tübingen, Basel, 317–325.
- Ette (2001), Ottmar: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist.
- Ette (2004), Ottmar: ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie. Berlin.
- Ette (2005), Ottmar: ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz. Berlin.

- Ette (2009), Ottmar: Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens. Frankfurt (Main), Leipzig.
- Fröhlich (2006), Melanie: Komplexe Prozesse des Weiter-, Um- und Wider-schreibens am Beispiel von Terézia Moras Roman 'Alle Tage' (2004). In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 16, 5.3 (Mai 2006), http://www.inst.at/trans/16Nr/05_3/froehlich16.htm.
- Geier (2008), Andrea: Poetiken der Identität und Alterität. Zur Prosa von Terézia Mora und Thomas Meinecke. In: Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000, hrsg. v. Evi Zemanek und Susanne Krones. Bielefeld, 123–137.
- Genette (²1998), Gérard: Die Erzählung. München.
- Hall (1994), Stuart: Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg.
- Harder (2001), Matthias: Vom verlorenen Grundkonsens zur neuen Vielfalt. Zu einigen Aspekten und Tendenzen der Literaturdiskussion in den neunziger Jahren. In: bestandsaufnahme. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht, hrsg. v. Matthias Harder. Würzburg, 9–26.
- Holert (2005), Tom/Terkessidis, Mark: Was bedeutet Mobilität? In: Projekt Migration, hrsg. v. Kölnischer Kunstverein u. a. Köln, 98–107.
- Houtsma (1993), Martin Theodoor: E. J. Brill's first encyclopaedia of Islam 1913–1936. Reprint Edition. Volume IV. „ITK-KWATTA. Leiden, New York, Köln.
- Illig (⁵2001), Carlos/Grossmann, Rudolf/Slaby, Rudolf J. (Hg.): Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache. 2 Bände. Neu bearbeitet und erweitert von Dr. Carlos Illig. Wiesbaden.
- Jandl (2004), Paul: Wunder zwischen Abel und Babel. ‚Alle Tage‘ – Terézia Moras unheiliger Roman über das Fremde. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 232 (5.10.2004), 66.
- Jarzebinski (o. J.), Krzysztof: „Don't cry, work.“ Interview mit Terézia Mora. In: Online-Magazin foreigner.de. Berlin, http://www.foreigner.de/in_terezia_mora.html (26.11.2010).
- Kliems (2004), Alfrun: Migration – Exil – Postkolonialismus? In: Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne, hrsg. v. Klaus Schenk/Almut Todorov/Milan Tvrđík. Tübingen, Basel, 287–300.

- Kraft (2005), Thomas: Von den Rändern kommt die Erneuerung. In: Schwarz auf weiss. Warum die deutschsprachige Literatur besser ist als ihr Ruf. ‚Eine Werbeschrift‘, hrsg. v. Thomas Kraft. Idstein, 117–123.
- Kraft (2007), Tobias: Literatur in Zeiten transnationaler Lebensläufe: Identitätswürfe und Großstadtbewegungen bei Terézia Mora und Fabio Morábito. In: Publikationsserver der Universität Potsdam. <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2007/1295/> (26.11.2010).
- Kunisch (2004), Hans-Peter: Die erste freie Generation. Seltsame Seelen: In ‚Alle Tage‘ erzählt Terézia Mora auf großartige Weise vom hektischen Weltzustand. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 203 (2.9.2004), 14.
- Literaturen (2005). „Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka“. Interview mit Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani. In: *Literaturen*. 4 (April 2005). Berlin, 26–31.
- Magenau (2004), Jörg: Mensch ohne Menschheit. In: taz. die tageszeitung, literataz (6.10.2004), 9.
- Mora (1999), Terézia: Seltsame Materie. Erzählungen. Reinbek bei Hamburg.
- Mora (2000a), Terézia: Das große Verschwinden – die große Wiederkehr. Gibt es eine neue Generation deutschsprachiger Literatur? In: ndl. neue deutsche literatur. XLVIII, Heft 532 (Juli/August). Berlin, 165–173.
- Mora (2000b), Terézia: Gier. In: Westöstliche Diven, Anthologie, hrsg. v. Ulrike Ostermeyer/Sophie Zeitz. München, 26–30.
- Mora (2004a), Terézia: Alle Tage. München. [AT].
- Mora (2004b), Terézia: Die Grenze zwischen Traum und Nachtmahr. Europa-Kolumne von Terézia Mora zum EU-Beitritt mittelosteuropäischer Länder. (gesendet am 11.2.2004, MDR Figaro). <http://www.mdr.de/mdr-figaro/journal/1203946.html> (nicht mehr online).
- Mora (2007), Terézia: Die Masken der Autorin. Zum achtzigsten Geburtstag von Ingeborg Bachmann. In: *Literaturen*. 1/2 (2007). Berlin, 30–35.
- Münz (2002), Rainer: Internationale Migration. In: Online-Handbuch Demographie des Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, <http://www.berlin-institut.org/online-handbuchdemografie/bevoelkerungsdynamik/faktoren/internationalemigration.html> (26.11.2010).
- Nüchtern (2006), Klaus: „Ich liebe Literatur nicht.“ Interview mit Terézia Mora. In: Falter. Stadtzeitung Wien, Nr. 25 (21.6.2006), <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=297> (26.11.2010).

- Prutti (2006), Brigitte: Poesie und Trauma der Grenze. Literarische Grenz-fiktionen bei Ingeborg Bachmann und Terézia Mora. In: Weimarer Beiträge, 52, 1. Wien, 82–104.
- Schmitz (2009), Helmut (Hg.): Von der Nationalen zur Internationalen Literatur: Transkulturelle Deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter Globaler Migration. Amsterdam, New York.
- Siblewski (2006), Klaus: Terézia Moras Winterreise. Über den Roman 'Alle Tage' und die Poetik der Fremde. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München, 211–221.
- Spreckelsen (2004), Tilman: Panik ist der Zustand dieser Welt. Schwächer als die Angst, stärker als die Welt: Terézia Mora berechnet den Faktor P. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 233 (6.10.2004), L7.
- Stopka (2001), Katja: Aus nächster Nähe so fern. Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Hermann. In: bestandsaufnahme. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht, hrsg. v. Matthias Harder. Würzburg, 147–166.
- Tutsch (1997), Dagobert/Boss, Norbert/Wangerin, Günter. Lexikon Medizin. Durchgesehene Sonderausgabe [1984/1987]. München, Wien, Baltimore.
- Weidermann (2004), Volker: Aus einer anderen Welt. Im Vergleich zu ihr sind alle anderen gleich: Die ungarisch-deutsche Schriftstellerin Terézia Mora hat ihren ersten Roman geschrieben. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Nr. 32 (8.8.2004), 27.
- Weinrich (2002), Harald: Chamisso, die Chamisso-Autoren und die Globalisierung. Stuttgart.
- Wienroeder-Skinner (2004), Dagmar: ‚Alle Fantasie ernährt sich von der Realität‘ – Wladimir Kaminer und die interkulturelle deutsche Ethno-Szene. In: Glossen. Carlisle, <http://www.dickinson.edu/glossen/heft20/kaminer.html> (26.11.2010).

Internetquellen

- <http://www.randomhouse.de/author/author.jsp?per=77303>
<http://www.tonation-nsn.gov>
<http://www.un.org/esa/population/migration/openingremarks-sg-puertovallarta.pdf>
<http://www.ungarn-tourismus.de/ungarn-regionen/pannonien.html>

Poetik der Migration

Von Schüssen und Schmetterlingsflügeln

Allegorien globaler Mobilität im zeitgenössischen Film

Im Mai 2007 stieß ich bei der Lektüre des SPIEGEL auf eine Anzeige des Ölmultis Shell mit beigelegter DVD, die einen neunminütigen Werbefilm mit dem Titel EUREKA enthielt. Das Video erzählt, so der Kommentar auf der Verpackungshülle, eine „von wahren Begebenheiten inspirierte Geschichte“, die des Shell-Chefingenieurs Jaap van Ballegooijen, der durch eine Zufallsbeobachtung auf die Idee für eine innovative Technologie umweltschonender Ölförderung kommt. Van Ballegooijen, der mit seinem Team vor der Küste des Sultanats Brunei nach einer Lösung des Problems sucht, eine Reihe zum Teil weit voneinander liegender Ölquellen zu erschließen, ohne für jede einzelne eine aufwendige und umweltschädliche Bohrrinsel errichten zu müssen, findet bei einem Besuch zuhause in Amsterdam eine verblüffend einfache Lösung. Als er seinen Sohn Max in einem Burgerrestaurant ein Milkshake trinken sieht, hat er sein Eureka-Erlebnis: Um an die Schaumreste des Getränks im Glas zu kommen, dreht Max seinen elastischen Trinkhalm um und saugt damit in schlangenförmigen Bewegungen den Schaum ab. Für den Ingenieur bedeutet das die Lösung seines Problems: die Geburt des *snake well drill*, den er nach seiner Rückkehr nach Südostasien entwickelt, eine Technologie, die es ermöglicht, durch eine schlangenförmige Bohrtechnik von einer einzigen Bohrplattform mehrere unter der Meeresoberfläche liegende Ölquellen zu verbinden und abzusaugen.

Bemerkenswert an diesem Film ist die Bündelung heterogener Elemente zu einer Werbebotschaft: die visuell eingängige Darstellung eines komplexen technischen Problems, das auf nachvollziehbarer Alltagserfahrung beruht, verbunden mit einer menschlichen Problematik. Van Ballegooijen, der in Brunei in Arbeit versinkt, vernachlässigt seine Fa-

milie in Amsterdam, vor allem seinen heftig pubertierenden Sohn, der auf die schiefe Bahn zu geraten droht und seinen Vater durch Anrufe mit seinem Handy nervt. Als dieser schließlich, gleichermaßen durch die häuslichen Probleme und die Blockade bei seiner Suche nach der Lösung seiner technischen Probleme frustriert, beschließt, „eine Auszeit“ zu nehmen und nach Amsterdam zurück zu kehren, beginnt sich die Situation zu entspannen. Die enge Verknüpfung der privaten mit der professionellen Problematik, der europäischen mit der asiatischen Lebens- und Arbeitswelt, wie sie durch Telefonate, rasche Schnitte zwischen Entwicklungslabors und exotischen Landschaften, Amsterdamer Grachten und Disco-Szenen hergestellt wird, und die internationale Zusammensetzung des Shell-Entwicklungsteams machen deutlich, dass Globalisierung und die dadurch erzwungene Mobilität ein Schicksal ist, dem man Opfer bringen muss, eine unvermeidliche Voraussetzung für technisch avancierte und ökologisch verantwortbare Neuentwicklungen.

Bemerkenswert ist auch die Machart des Films, der sich in seiner Erzählweise durch zeitgenössische Hollywood-Produktionen anregen ließ, wie es im *Making of* der DVD heißt. Die Vorstellung, dass aus einer Zufallsbeobachtung in einem Amsterdamer Restaurant eine Idee hervorging, die weit reichende Folgen für eine in Südostasien agierende Ölfirma haben sollte, erinnert an Erzählverfahren, die in den vergangenen Jahren nicht nur in vielen Spielfilmen, sondern auch in den Werbespots internationaler Konzerne wirksam geworden sind.¹

Filmerzählungen, die nach dem Prinzip des so genannten „Schmetterlingseffekts“² funktionieren, lassen sich einer Gruppe von Episodenfilmen zuordnen, die seit den 1990er Jahren en Vogue sind, darunter so bekannte wie Robert Altmans *Short Cuts* (1993), Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994), Paul Thomas Andersons *Magnolia* (1999), Steven

1 So schreibt etwa Andreas Bernard in seiner Besprechung von Alejandro González Iñárritus *Babel*: „Dass Effekte von Ursache und Wirkung noch zwischen den entferntesten Punkten des Planeten spürbar seien: Diese Grundlehre der Globalisierung wurde vor allem von zahllosen Werbespots für Computer, Mobilfunkkonzerne oder Transportunternehmen visuell umgesetzt. Wie viele Spots gab es in den letzten zehn Jahren, die durch rasche Schnittfolgen sämtliche Kontinente und Hautfarben miteinander in Beziehung setzten? Europäische, afrikanische, asiatische Gesichter, die dieselben Slogans aufsaßen; weltumspannende Bilderfolgen, die eine Feier der Gleichzeitigkeit inszenierten.“ (Bernard 2007, o. S.).

2 Der Begriff geht auf den Meteorologen Edward N. Lorenz zurück, der 1963 die Frage stellte, ob der Flügelschlag eines Schmetterlings in Brasilien einen Tornado in Texas auslösen könne.

Soderberghs *Traffic* (*Traffic – Macht des Kartells*, 2000), Paul Haggis' *Crash* (*L.A. Crash*, 2004) und Alejandro González Iñárritus *Babel* (2006).

David Bordwell hat diese Filme, die er als „network narratives“ bezeichnet, unter erzähltheoretischen und filmgeschichtlichen Aspekten untersucht.³ Für ihn ist diese Erzählform dadurch gekennzeichnet, dass sie eine „social structure of acquaintance, kinship and friendship beyond any one character's ken“ (Bordwell 2008, 190) etabliert.

The narration gradually reveals the array to us, attaching us to one character, then another. And the actions springing from this social structure aren't based on tight causality. The characters, however, they're knit together, have diverging purposes and projects, and these intersect only occasionally – often accidentally.

(Bordwell 2008, 190 f.)

Die Häufigkeit und Resonanz dieses besonderen Typus des Episodenfilms in den 1990er Jahren, dessen Vorläufer Bordwell bis in die 1920er Jahre zurück verfolgt, lässt sich vor allem mit der allgemein zu beobachtenden Tendenz im Hollywoodkino dieser Jahre erklären, neue Formen des nichtlinearen Erzählens und von Identitäts- und Charakterkonzeptionen zu erproben, die sich mit den Stichworten „postklassisches“ und „postmodernes“ Kino verbinden.⁴

Was einen Film wie *Short Cuts*, der für Bordwell (Bordwell 2008, 197) den Ausgangspunkt der Vogue von „network narratives“ in den 1990er Jahren markiert, so komplex und in seiner Mischung von Tragik und schwarzem Humor so faszinierend erscheinen lässt, ist das Moment der Überraschung, wodurch das Personal der neun ineinander verschränkten Geschichten in immer neuen, unerwarteten Lebenssituationen aufeinander trifft, wobei sich immer neue Perspektiven und Nuancen im Verhalten der einzelnen Figuren ergeben, die den Zuschauer zur ständigen Revision seiner moralischen und psychologischen Bewertungen der Charaktere zwingt.

3 Vgl. Bordwell 2008, 189–250. Bordwell nennt eine Reihe anderer Bezeichnungen für diesen Erzähltyp: „thread structure“, „interlocking lives“, „converging fates“, „the web of life“ (191) und weist auf den Einfluss des Internet, netzwerkartiger Strukturen in Arbeits- und Lebenswelt, „six degrees of separation“-Theorie (Stanley Milgram) und den erwähnten „butterfly effect“ als kulturelle Kontextfaktoren für diesen Typ filmischer Erzählung hin (198).

4 Vgl. dazu Elsaesser 2009, 128–138.

Es ist vor allem der Blick aufs Ganze, die Ambition, gesellschaftliche Totalität repräsentativ abzubilden, was diesen Typus Film für ‚globale‘ Themen prädestiniert, nachdem er in den späten 1990er Jahren bereits deutliche Anzeichen der formelhaften Erstarrung hatte erkennen lassen.⁵

Im Folgenden soll eine Reihe neuerer Filme betrachtet werden, neben Iñárritus *Babel* Michael Hanekes *Code inconnu (Code: unbekannt, 2000)* und Lukas Moodyssons *Mammoth (Mammut, 2009)*, in denen „network narratives“ Szenarien globaler Mobilität entfalten. Wie wird darin das Thema Globalisierung behandelt? Welche politischen, kulturellen, ökonomischen und ethischen Aspekte des Themas werden problematisiert? Was leisten diese Filme als künstlerische Auseinandersetzungen mit Fragen transnationaler Mobilität und Migration? Wo sind ihre Grenzen?

Babel

Der Hauptfokus der Untersuchung soll auf Iñárritus *Babel* liegen, weil dieser international viel beachtete und vielfach ausgezeichnete Film⁶ seit seiner Erstaufführung sehr kontrovers diskutiert worden ist und sich die Probleme, die das „network narrative“ als erzählerisches Verfahren der filmischen Auseinandersetzung mit dem Thema Globalisierung aufwirft, daran exemplarisch betrachten lassen.

Bereits mit seinem ersten Spielfilm *Amores Perros (2000)* und dem drei Jahre später uraufgeführten Film *21 Grams (21 Gramm)*, für die wie auch im Falle von *Babel* Guillermo Arriaga die Drehbücher schrieb, hatte Iñárritu die Form des Episodenfilms gewählt, in dem die Lebenswege der Akteure sich schicksalhaft verschlingen und durch ein tragisches Ereignis – in beiden Fällen ist es ein Verkehrsunfall – zusammen geführt werden. Während der erstgenannte Film einen sozialen Querschnitt des Lebens in Mexico City vorführt, wird im folgenden Film, der in den USA gedreht wurde, ein komplexes Gefüge von Schuld und Vergebung konstruiert, in dem sich drei Charaktere, die als Täter, Hinterbliebene und als Empfän-

5 “The virtual epidemic of network narratives during the mid-1990s”, so Paul Kerr, “meant that by the turn of the new millenium the form was already over-familiar and could perhaps be legitimately considered residual” (Kerr 2010, 40).

6 *Babel* gewann u. a. den Preis für die beste Regie beim Filmfestival in Cannes 2006, den Preis für das beste Filmdrama bei den Golden Globe Awards 2007, einen Oscar und einen BAFTA-Award für die beste Filmmusik 2007.

ger des Herzens eines der Unfallopfer schicksalhaft begegnen. Die (melo) dramatischen Effekte dieser Konfliktkonstellation werden vor allem durch die zeitversetzte Erzählweise (*flashbacks*, *flashforwards*) gesteigert.

In *Babel* wird dieses Verfahren auf globale Verhältnisse übertragen mit einer Konstruktion, die ihre dramatischen Effekte weniger aus der direkten Konfrontation der Charaktere bezieht als aus dem stetigen Wechsel der Schauplätze und der Montage heterogener Handlungselemente (meist durch direkte, harte Schnitte, oft auch zeitversetzt). Der damit verbundene Anspruch ‚globaler‘ Repräsentativität und lokaler Authentizität zeigt sich auch in der internationalen Zusammensetzung der Filmcrews und des Cast an den einzelnen Drehorten, der Auswahl von Musik, die dem Charakter der jeweiligen Handlungsorte entsprechen soll,⁷ der Untertitelung der Dialoge in den Originalsprachen Spanisch, Englisch, Arabisch und Japanisch.

Die 22 Episoden von *Babel*, die im regelmäßigem Wechsel von Schauplätzen in Marokko, den USA, in Mexiko und Japan angeordnet sind, entfalten eine Serie von Aktionen, die durch ein Ereignis ausgelöst wird, das die Schicksale von Menschen auf drei Kontinenten verbindet. Zwei Jungen, die im marokkanischen Hochland die Ziegen ihrer Familie hüten, bekommen von ihrem Vater Abdullah (Mustapha Rachidi) ein Gewehr, mit dem sie die Schakale vertreiben sollen, welche die Herde bedrohen. Bei ihren ersten Schießübungen in den Bergen legt der jüngere, Yussef (Boubker Ait El Kaid), auf einen Reisebus an, den sie tief unten im Tal sehen. Der Schuss trifft die amerikanische Touristin Susan Jones (Cate Blanchett), die mit ihrem Mann Richard (Brad Pitt) eine Reise durch Nordafrika unternimmt, um ihre Ehekrise zu überwinden. Um sie vor dem Verbluten zu retten, transportiert man sie in ein Dorf, wo sie der örtliche Tierarzt im Haus von Anwar (Mohamed Akhzam), dem Reiseführer, notdürftig versorgt, bis sie mit dem Hubschrauber in ein Krankenhaus gebracht wird, nachdem es Richard gelungen ist, die amerikanische Botschaft anzurufen. Die marokkanische Regierung wird von den USA unter Druck gesetzt, da die amerikanische Regierung einen Terroranschlag vermutet. Wie die polizeilichen Ermittlungen ergeben, gehörte das Gewehr ursprünglich einem japanischen Jäger, Yasujiro

7 Marina Hassapopoulou sieht in diesem Aspekt – “an array of global sounds that reflect the film’s multicultural mixture” – ein wesentliches Element der internationalen Resonanz von *Babel* (Hassapopoulou 2008, 2).

Wataya (Koji Yakusho), der es seinem marokkanischen Führer Hassan (Abdelkader Bara) schenkte, der es dann seinem Nachbarn Abdullah verkaufte. Bei der Verfolgung durch die Polizei wird Yussefs Bruder Ahmed (Said Tarchani) getötet, und Abdullah und Yusef werden festgenommen. Im kalifornischen San Diego, wo Susan und Richard zuhause sind, kümmert sich die mexikanische Nanny Amelia (Adriana Barraza) um die beiden Kinder des Paares, Mike und Debbie (Nathan Gamble, Elle Fanning). Als ihr Richard telefonisch vom Unfall seiner Frau berichtet und sie dringend bittet, noch einige Tage bei den Kindern zu bleiben, beschließt sie, diese mit nach Mexiko zu nehmen, um die Hochzeit ihrer Tochter nicht zu versäumen. Bei der Rückreise in die USA kommt es zu einem Streit zwischen ihrem Neffen Santiago (Gael Garcia Bernal), der sie und die Kinder im Auto mitgenommen hat, und den amerikanischen Grenzbeamten mit der Folge, dass Santiago die Schranke mit seinem Wagen durchbricht und mit Amelia und den Kindern in die Wüste davon fährt. Unterwegs setzt er sie ab, um die Verfolger abzuhängen. Am nächsten Tag macht sich Amelia allein auf die Suche nach Hilfe und wird von einem amerikanischen Grenzpolizisten aufgegriffen. Wie sich herausstellt, hat sie sich illegal in den USA aufgehalten, und sie wird nach Mexiko abgeschoben. Die Kinder sind, wie sie von dem Grenzbeamten erfährt, gerettet worden. Parallel zu den Ereignissen in USA/Mexiko und Marokko erzählen die japanischen Episoden die Vorgeschichte des Gewehrs, aus dem der verhängnisvolle Schuss abgegeben wurde. Chieko Wataya (Rinko Kikuchi), die taubstumme Tochter des japanischen Geschäftsmanns und passionierten Jägers Yasujiro, kommt nicht über den Selbstmord ihrer Mutter hinweg. Sie lehnt ihren Vater ab und kompensiert ihre offenkundigen sexuellen Frustrationen durch exhibitionistisches Verhalten gegenüber Männern. Als der Polizeidetektiv Kenji Mamyia (Satoshi Nikaido) sie wegen des Gewehrs ihres Vaters befragen will, zieht sie sich aus und macht ihm Avancen. Er versucht sie zu beruhigen und verlässt die Wohnung mit einem Brief, den sie ihm geschrieben hat und den er in einer Bar liest. Yasuro findet seine Tochter auf dem Balkon ihrer gemeinsamen Wohnung und umarmt sie stumm.

Diese Synopsis macht deutlich, dass das Gewehr für den Handlungsaufbau und die Bedeutungskonstitution des Films ein bedeutendes Gewicht erhält, was sich nicht nur in der narrativen Verbindung von Schauplätzen und Schicksalen dokumentiert, sondern auch in einer sukzessiven symbolischen Aufladung des Objekts selbst. David Bordwell

hat in der oben erwähnten Untersuchung die erzählerische Konvention des „circulating object“ als Spezialform des „network narrative“ in einer Reihe von Spielfilmen untersucht, in denen Tiere, Geldscheine, Kleider, Automobile, Waffen, Musikinstrumente ihre Besitzer wechseln und damit eine Serie von Erzählungen verbinden.⁸ Es handelt sich also um eine durchaus konventionelle Erzählformel. In *Babel* allerdings ist die Geschichte des Gewehrs auf verhängnisvolle, ja magische Weise mit den Schicksalen der Personen verknüpft, die mit ihm in Berührung kommen. Dies zeigt sich bereits in der ersten Episode des Films, in der sich die erfolgreiche Handhabung der Waffe mit Assoziationen sexueller Potenz verbindet. Yussef, der jüngere Sohn Abdullahs, erweist sich als besserer Schütze als sein Bruder Ahmed, und die Szenen zwischen dem Erwerb des Gewehrs und dem verhängnisvollen Schuss auf den Touristenbus, in denen die beiden Jungen die Waffe erproben, sind durch die Rivalität der beiden um die Gunst des Vaters geprägt, wer der bessere Schütze ist, und durch ihre gegensätzlichen Sexualnormen. Ahmed überrascht Yussef, als dieser durch ein Loch in der Wand ihrer Hütte seine Schwester Zohra (Wahiba Sahmi) beim Entkleiden zusieht, und tadelt ihn dafür streng, und Yussef versteckt sich danach, um sich onanierend seinen inzestuösen Fantasien hinzugeben. D. h. der lustvolle Blick auf den weiblichen Körper und der lustvolle Gebrauch der Waffe werden hier in eindeutige Beziehung gesetzt, und der spätere Schuss, den Yussef auf Susan Jones abgibt, verlängert quasi die Richtung des voyeuristischen Blicks auf die Schwester durch das Visier des Gewehrs auf einen anderen weiblichen Körper.

Der Zusammenhang zwischen maskuliner sexueller Aggressivität, Voyeurismus und weiblicher Viktimisierung, wie er durch die Handhabung des Gewehrs hier manifest wird, ist auch evident in den japanischen Episoden, in denen die Vorgeschichte des fatalen Schusses in der

8 "A circulating object can [...] link characters at several removes. The device goes back at least as far as *Adventures of a 10-Mark Note* (*Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines*; 1926). *Tales of Manhattan* (1942) passes a coat of tails from owner to owner. In *Winchester 73* (1950), the object is a rifle, and in *The Yellow Rolls Royce* (1964) it's a luxury car. The people who possess the object need never meet, with the object linking a series of discrete episodes as in *The Red Violin* (1998). But network narratives often make sure that the owners interact" (Bordwell, 2008, 202). In der europäischen Literatur lässt sich diese Konvention bis ins 18. Jahrhundert verfolgen, in Romanen mit pikaresker Struktur, deren Protagonisten aus der Sicht von Tieren oder unbelebten Objekten satirische Gesellschaftskommentare abgeben. Vgl. dazu Blackwell 2007 und Flint 1998, 212–226.

marokkanischen Wüste erzählt wird. Chiekos herausforderndes Sexualverhalten hängt offensichtlich mit dem Tod ihrer Mutter zusammen, aber, wie der Film andeutet, auf einer tieferen Ebene, als es zunächst den Anschein hat. Einen möglichen Schlüssel zu ihrem Verhalten bietet die Szene, als sie den Polizeidetektiv Kenji Mamyia in ihre Wohnung kommen lässt, offensichtlich in der Absicht, ihren Vater zu entlasten, der „mit dem Tod der Mutter nichts zu tun“ gehabt habe. Diese habe sich vom Balkon gestürzt – eine Version, deren Falschheit der Vater dem Detektiv später fast zornig attestiert: „Sie ist nicht gesprungen. Sie hat sich in den Kopf geschossen. Meine Tochter hat sie gefunden.“ Offen bleibt, ob es das verhängnisvolle Gewehr war, das Yasujiro später seinem marokkanischen Jagdführer schenkte. Eine indirekte ‚Antwort‘ auf die Frage nach Chiekos Verhalten geben die Trophäen, die der Detektiv in ihrer Wohnung betrachtet, und die Fotos, die den Vater mit erlegten Steinböcken in der marokkanischen Wüste zeigen. Seine Frage, ob der Vater noch jage, verneint Chieko. Und als sie sich ihm nackt nähert und ihn küssen will, stößt er sie zurück: „Du bist ja noch ein Kind.“ Sie bricht in ein fassungsloses Weinen aus, und er nimmt sie tröstend in die Arme. Bevor er geht, schreibt sie ihm einen Brief, den er erst später lesen soll. Der Inhalt des Schreibens, das Kenji in einer Bar mit nachdenklicher Miene liest, bleibt dem Zuschauer vorenthalten. Diese Leerstelle des Films hat zu einer Reihe von Spekulationen über den Inhalt des Briefes geführt, die von einer „suicide note“ bis zum Bekenntnis eines sexuellen Missbrauchs durch den Vater reichen. Vor allem die letztere Erklärung



hat – in Blogs und Internetforen – viel Zustimmung gefunden, weil sie Chiekos ungewöhnliches Sexualverhalten erklären hilft und durch die Umarmung des Vaters und seiner nackten Tochter in der Schlusszene des Films mit ihren inzestuösen Andeutungen assoziativ bestätigt wird.⁹

9 So schreibt etwa Ron Boothe auf der Tacoma Film Club Blogsite: „Consider the opening scene in which we are introduced to the Japanese girl. What is revealed in this scene is that the Japanese girl is psychologically about ready to explode over a situation in which an adult who is supposed to be responsible for enforcing the rules properly does not do so. What prior events in her life history could have brought her

Der Film lässt diese und andere Fragen – die nach dem Grund des Selbstmordes der Mutter, die Frage, ob sie sich mit dem Jagdgewehr tötete, ob der Vater darauf hin aufgehört habe zu jagen und das Gewehr verschenkt habe – bewusst offen, um die magische Qualität der Waffe und ihrer Wirkung zu akzentuieren. Das Gewehr als wanderndes Verhängnisobjekt (dessen Echo auch in den Schüssen des Revolvers zu hören ist, den der aggressive Santiago bei der Hochzeit seiner Kusine in Mexiko plötzlich in die Luft abfeuert) wird zum Symbol eines globalen Missverhältnisses zwischen den Geschlechtern, dessen Bann erst gebrochen wird, als Yusef nach dem Feuergefecht mit der Polizei die Waffe in verzweifelterm Zorn auf einem Felsen zerschlägt.¹⁰

Eine solche, genderorientierte Interpretation legt wesentliche Bedeutungsschichten des Films frei. Marina Hassapopoulou hat diesen Aspekt besonders akzentuiert. Sie weist auf die Gemeinsamkeiten der weiblichen Figuren hin – Chieko ebenso wie Susan, Amelia und Zorah –, die nicht nur Opfer männlicher Gewalt werden – „female bodies are actually the ones that become sites of melodramatic suffering“ –, sondern auch in ihrer Körperlichkeit zu Objekten gemacht werden: „they become objects of the camera’s gaze“ (Hassapopoulou 2008, 3).

to that psychological boiling point? Consider the aggressive, hostile response of the same Japanese girl in exposing herself in the nightclub following dialog that includes a crude joke about ‘having sex with your father’. Consider the inappropriate sexual come-ons to adult males including the dentist and the police officer (behaviors that would cause any psychologist evaluating this girl to immediately be suspicious about potential sexual abuse). Note that the gun when it travels to Morocco ends up in the hands of a child who is himself engaged in a mild form of incestuous behavior in the form of voyeurism with his sister. [...]

Finally, forget about the specifics of the film *Babel* for a moment, and answer the following multiple choice question in a Film 101 class: You are watching a scene in a movie and a young girl standing naked on a balcony is approached by an older man. When he reaches her side, they hold hands. Your immediate interpretation of what is likely to be depicted filmically by this scene is: a) This is a sentimental depiction of the behavior between a caring father and his daughter, or b) This is a depiction of two lovers” (Boothe 2007, o. S.).

- 10 Es handelt sich bei dem Gewehr, wie wir durch das Gespräch des Polizeidetektivs mit Chiekos Vater erfahren, um eine Winchester, also eine amerikanische Waffe. Damit deutet sich ein Zirkulationsprozess an: Von der Produktion des Objekts in den USA zu seinem Erwerb in Japan, einem asiatischen Land, das politisch-ökonomisch dem „Westen“ zugerechnet wird, in ein Land der „Dritten Welt“, und durch seinen zufällig-verhängnisvollen Gebrauch, wieder gegen die USA, in der Gestalt einer Touristin, – mit Folgen für ein weiteres Land der „Dritten Welt“ (Mexiko): Allegorie einer globalen Zirkulation des Kapitals, das durch Destruktivität und maskulin konnotierte Aggressivität gekennzeichnet ist.

Diese „to-be-looked-at-ness“ des weiblichen Körpers, im Sinne Laura Mulveys,¹¹ die Hassapopoulou als Ausdruck eines „underlying conservatism“ von *Babel* deutet (Hassapopoulou 2008, 3), erscheint mir zu vordergründig und undifferenziert, weil sie die kulturelle Komplexität des Blickphänomens nicht in Betracht zieht.



So ist etwa die Viktimisierung Susans nicht nur aus der Gender-Perspektive zu sehen, sondern vor allem als Ausdruck einer Dekonstruktion westlicher Konzepte von Weiblichkeit durch die Konfrontation mit einem Anderen. In den ersten Szenen des Films erscheint Susan als Stereotyp der selbstbewussten weißen US-Amerikanerin, blond, schlank, kritisch-kontrolliert, die ihrem Mann sein Versagen als Familienvater vorhält und ihm verbietet, Eiswürfel in seine Cola Light zu werfen, weil sie möglicherweise aus verseuchtem Wasser gewonnen wurden. Kennzeichnend für das damit verbundene Selbstbild ist ihre Wahrnehmung der fremden Kultur, in der sie sich als Touristin bewegt, fokussiert in einer Reihe von *point of view shots* durch das Busfenster auf schwarz gekleidete, verhüllte Frauen, die durch die Wüste wandern. Nach ihrer Verletzung löst sich diese Fassade auf; sie wird zunehmend auf ihre leidende Körperlichkeit reduziert, verliert peinlicherweise die Kontrolle über ihre Blase, betreut von Anwars uralter Großmutter, die sie mit stoischer Miene betrachtet und ihr eine Opiumpfeife reicht, um sie ruhig zu stellen.

Ihr Abtransport auf einer Bahre zum Hubschrauber und dessen Abflug wird von den Bewohnern des marokkanischen Dorfes – Männern, Frauen und Kindern – mit intensiver Teilnahme verfolgt. Diese lan-

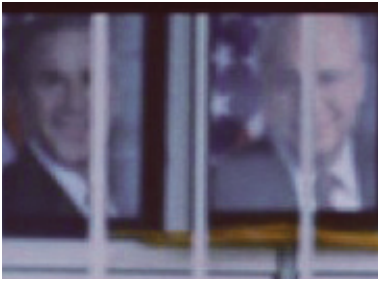
11 Vgl. Laura Mulveys richtungweisenden Artikel über Blick und Gender im Hollywoodkino (Mulvey 1975, 6–18).



ge Szene, die den Gegensatz zwischen „Erster“ und „Dritter“ Welt ins Bild setzt, macht gewissermaßen die Rechnung auf, was der Zwischenfall in den Bergen Marokkos, als eine US-amerikanische Touristin Opfer eines verhängnisvollen Zufalls wurde, an Leiden und Anteilnahme gekostet hat: Unglück und Tod für die Familien der marokkanischen Hirtenjungen, die Gefährdung der anderen Buspassagiere, die Richard Jones mit Gewalt an der Weiterfahrt hindern wollte, die Fürsorge der dörflichen Gemeinschaft.

In den stummen Blicken auf den leidenden Körper Susan Jones' nimmt eine Frage Gestalt an, die sich auf die unterschiedliche Bewertung von Menschenleben und menschlichem Leid in der Welt bezieht. Es ist eine politische Frage, die der Film allerdings nicht offen thematisiert, sondern als Subtext formuliert. Inárritu hat sich in Interviews eher zurückhaltend zu den politischen Implikationen von *Babel* geäußert, vermutlich um die internationale Rezeption des Films nicht durch antiwestliche oder antiamerikanische Sentiments zu beeinträchtigen, und eine eher humanistische Lesart in den Vordergrund gestellt, die den Akzent auf die – kulturelle und sprachliche – Problematik zwischenmenschlicher Kommunikation setzt, im Sinne der biblischen Sprachthematik (Turmbau zu Babel), auf die der Titel des Films Bezug nimmt, und auf die schwierigen Beziehungen zwischen

Eltern und ihren Kindern.¹² Der Film, so Iñárritu, „is not about the physical borders, it's not [about] the politics of the government, it's about the politics of the human“ (zit. in Hassapopoulou 2008, 3). Dementsprechend hat sich der Regisseur vor allem auf die stumme Kraft der Bilder verlassen, um eine ‚politische‘ Aussage anzudeuten, und das meint vor allem eine Kritik an der US-amerikanischen Politik im internationalen Kontext, wie sie sich im diplomatischen und medialen Umgang mit den Ereignissen in der marokkanischen Wüste sowie im Verhalten der US-amerikanischen Touristen manifestiert – und in der Behandlung Amelias und ihres Neffen beim Grenzübertritt in die



USA. Als Santiago barsch von den Grenzbeamten aufgefordert wird, den Kofferraum seines Autos zu öffnen, sehen wir kurz zwischen Gitterstäben das Foto von Präsident Bush und Vizepräsident Cheney vor der US-Flagge im Büro des Zollgebäudes.

Das ursprüngliche Drehbuch von Guillermo Arriaga ist dagegen deutlich expliziter in seinen Dialogen, die im Film nicht erscheinen. Ein Beispiel dafür ist eine Gute-Nachtgeschichte, die Amelia den Kindern erzählt, die sich unschwer als Parabel für die US-amerikanische Politik gegenüber anderen Ländern, vor allem der „Dritten Welt“, lesen lässt. Es ist die Geschichte eines Falken, der höher als alle anderen Vögel fliegen wollte:

He trained every day and hunted little birds so he could eat them and be strong. [...] one day the hawk flew so, so high that it crashed into an airplane. It fainted and started to fall. And when it was about to hit the ground, all the birds flew toward him and saved him. [...]

12 In den „full production notes“ zu *Babel* äußert sich Iñárritu dazu folgendermaßen: “You don’t have to be lost in the Morocco desert or in the middle of the Shibuya district to feel that you are isolated. The most terrifying loneliness and isolation is the one that we experiment with ourselves, our wives and our children. [...] For the third time, this is a story about parents and their children. [...] I wanted to try to capture the whole idea of human communication – its ambitions, its beauty and its problems – with one word. [...] I considered so many different titles, but when I thought of the story of Genesis, it made so much sense as a metaphor for the film. Each of us has his own different language, but I believe we all share the same spiritual spine” (*Babel*, full production notes, o. S.).

and when the hawk was healthy again he went to talk to the birds and said: I want to thank you for saving me, but I can't change and I'm going to keep hunting you. The little birds answered: we don't care that you hunt us, because that's who you are. But we will always save you, because that's who we are.¹³

Vor allem Richard Jones' Verhalten gegenüber den englischen und französischen Touristen, gegenüber seinem marokkanischen Führer, der marokkanischen Polizei und der Bevölkerung des Dorfes entspricht fast klischeehaft dem internationalen Bild des Amerikaners: spontan-großzügig, dabei cholerisch und egoistisch in der Verfolgung seiner eigenen Interessen und unfähig, sich in andere Lebensformen und fremde Kulturen einzufühlen. Und die durch die US-amerikanische Botschaft in Marokko und durch die US-Medien bewirkte Aufbausung des fatalen Schusses zu einer internationalen Angelegenheit – einem Terrorangriff auf eine US-Bürgerin – verleiht dem Geschehen eine globale politische Dimension, die durch die ständige Präsenz von Bildschirmmedien, vor allem in den japanischen Episoden, unterstrichen wird. Die Kommentierung der marokkanischen Ereignisse im Fernsehen, dessen unauffällige, aber unentrinnbare Gegenwart stets spürbar ist, erzeugt atmosphärisch den Eindruck einer ubiquitären Weltöffentlichkeit, ja Welt- und Wertegemeinschaft, die in der ‚Teilnahme‘ an Tragödien und Katastrophen einen mächtigen Appell an internationale Solidarität und Empathie vermitteln für ein Weltbild, das sich universal gibt, aber selektiv und zugerichtet ist, das heißt westlich geprägt und westlichen Interessen unterworfen. Fast ironisch wirken die Meldung und die sie begleitenden Bilder im japanischen Fernsehen, die in dem Lokal in Tokio über den Bildschirm erscheinen, wo Kenji den Brief Chiekos liest: Sie vermitteln gewissermaßen die ‚finale‘ und versöhnliche Deutung eines Medienereignisses, die der Film in seiner komplexen Erzählweise dementiert: „In Marokko verließ heute Susan Jones, die angeschossen



13 Es handelt sich um die Fassung vom 9. April 2005 (Arriaga 2005, o. S.).

wurde, das Krankenhaus in Casablanca. Das amerikanische Volk kann endlich einen Schlusspunkt hinter fünf Tage des Bangens und der Sorge setzen.“ Parallelen zu anderen medialen Globalereignissen, etwa die Berichterstattung zu den Terroranschlägen am 11. September 2001 mit ihren Endlosschleifen der in die Twin Towers rasenden Flugzeuge, die den Tod und das Leiden einzelner universalisierte und dabei alle Fragen – nach den möglichen Ursachen, nach angemessenen politischen Konsequenzen – ausblendete, drängen sich auf.

Judith Butler hat in einer Reihe von Vorträgen und Publikationen, vor allem *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (2004) und *Frames of War: When Is Life Grievable* (2009), den Zusammenhang zwischen der Berichterstattung in den westlichen Medien über die Terroranschläge des 11. September 2001 und die nachfolgenden Kriege und der US-amerikanischen Politik gegenüber einem Feind als dem Anderen untersucht, der nicht mehr als Mitglied der menschlichen Gemeinschaft wahrgenommen und dessen Tod folglich nicht mehr betrauert werden muss. In dem erstgenannten Werk kritisiert sie die US-amerikanischen (Über)reaktionen nach den Anschlägen, verschärfte Grenzkontrollen, zensurähnliche Überwachungsmaßnahmen in den USA selbst und die Aufgabe rechtsstaatlicher Prinzipien im Umgang mit der als Feind wahrgenommenen Welt des Islam. Die Unfähigkeit der USA, „to redefine itself as part of a global community“, nachdem ihre „unbearable vulnerability“ durch die Anschläge offenkundig geworden sei (Butler 2006, xi), dokumentiere sich in einer extremen Trauerreaktion, die Gewalt gegen andere rechtfertige und ihnen die Menschlichkeit vorenthalte, die sie den Opfern des 11. September in übertriebenem Maße zukommen lasse:

I argue that a national melancholia, understood as a disavowed mourning, follows upon the erasure from public representations of the names, images and narratives of those the US has killed. On the other hand, the US's own losses are consecrated in public obituaries that constitute so many acts of nation-building. Some lives are grievable, and others are not; the differential allocation of grievability that decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not, operates to produce and maintain certain exclusionary conceptions of what is normatively human: what counts as livable life and a grievable death? (Butler 2006, xiv f.)

Um sich aus dieser Isolation zu befreien, empfiehlt sie der Außenpolitik ihres Heimatlandes den Abschied von einer Politik des Unilateralismus und der Einfügung in die internationale Staatengemeinschaft, ein „decentering of the narrative ‘I’ within the international political domain. [...] if we are to come to understand ourselves as global actors, [...] we will need to emerge from the narrative perspective of US unilateralism and, as it were, its defensive structures, to consider the ways in which our lives are profoundly implicated in the lives of others“ (Butler 2006, 6 f.). Symptomatisch für die Hypertrophie narzisstischer Trauer um die eigenen Opfer sei eine „hierarchy of grief“, die nur den eigenen Toten ein Gesicht und eine Biographie zugestehe und den Hunderttausenden, die als Opfer US-amerikanischer Gewalt starben, ebendies verweigere:

What defense against the apprehension of loss is at work in the blithe way in which we accept deaths caused by military means with a shrug or with self-righteousness or with clear vindictiveness? To what extent have Arab peoples, predominantly practitioners of Islam, fallen outside the ‘human’ as it has been naturalized in its ‘Western’ mold by the contemporary workings of humanism? What are the cultural contours of the human at work here? How do our cultural frames for thinking the human set limits on the kinds of losses we can avow as loss? (Butler 2006, 32)

Die hier aufgeworfene Frage nach den Bedingungen der Selektions- und Ausschlussprozesse bei der Zuschreibung von Menschlichkeit und betrauerbarem Leben, der „frames for thinking the human“, wird zentral in *Frames of War*, das die Doppelbedeutung des Verbs „to frame“ – „rahmen“ und „verleumden“ – zum Ausgangspunkt für bild- und medientheoretische Überlegungen zur Darstellung des unbetrauerbaren Anderen nimmt, wie es sich z. B. in Praktiken des sog. „embedded journalism“ im Irakfeldzug von 2003 und im Umgang mit den Folterfotografien von Abu Ghraib zeigte. Butlers Ausführungen sind relevant für die in *Babel* vorgeführte Gefühls- und Zuwendungsökonomie, wie sie vor allem in der Asymmetrie zwischen der Aufmerksamkeit für das Leiden von US-Amerikanern und Angehörigen der „Dritten Welt“ zum Ausdruck kommt. Was die Geschichte vom Falken und den kleinen Vögeln, die Amelia den Kindern in der Drehbuchversion des Films er-

zählt, scheinbar naiv zum Ausdruck bringt, demonstrieren vor allem die marokkanischen und mexikanisch-US-amerikanischen Episoden: die Rettung von Susan Jones, begleitet von einer brutalen Polizeiaktion, die das Unglück einer Familie und den Tod eines Kindes zur Folge hat, und die Rettung ihrer Kinder, welche die Existenz ihrer mexikanischen Nanny zerstört. Hier deutet sich eine „hierarchy of grief“ im Sinne Butlers an, und die Fernsehberichterstattung, die den Schuss in der marokkanischen Wüste als Terrorakt interpretiert und zum internationalen Konflikt erklärt, mit Berichten über Polizeiaktionen, Interviews und Fahndungsfotos der Beduinenjungen, stellt einen „frame“ bereit, der auf vertraute Normen und Schemata zur Bestimmung von Menschlichkeit und „grievability“ zurückgreift.

Gegen dieses westliche, medial vermittelte Weltbild setzt der Film das Bild einer durch Leiden, Armut, Nichtbeachtung geprägten Welt: im Alltag eines nordafrikanischen Dorfs, in den Szenen einer mexikanischen Hochzeit, in der schweigenden Menschlichkeit marokkanischer Muslime beim Abflug der verletzten Susan Jones. Es ist vor allem die Macht solcher Bilder, die dem Film eine kritische Dimension verleihen, die sich erst bei aufmerksamer Betrachtung erschließt.

İñárritu hat, wie diese politische Camouflagestrategie zeigt (wie auch die Andeutung eines inzestuösen Familiendramas in den japanischen Episoden), *Babel* offenkundig auf unterschiedliche Möglichkeiten der Lesbarkeit angelegt, und es wäre ein reizvolles Unternehmen, die internationale Rezeption des Films unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen. Diese mehrfache Kodierung, die Elemente des Hollywood-Mainstream mit experimentellen Erzählstrategien verbindet und in der Gestaltung der einzelnen Episoden auf kulturelle Stereotype und nationale Genres zurückgreift,¹⁴ ist ein wesentliches Element seines globalen Appells. Sie macht es möglich, dass ein US-amerikanisches Publikum einen stellenweise politisch verstörenden, ästhetisch anspruchsvollen

14 Kerr weist darauf hin, dass der Film nicht nur in der Wahl der SchauspielerInnen und Schauplätze ein Höchstmaß an lokaler Authentizität walten ließ: "It also recycled some of these countries [sic] most familiar cinematic tropes – the Mexico/America border, American art house marital anomie, urban Japanese teenage angst, Moroccan desert poverty – and types – bereaved Western tourists, played by Brad Pitt and Cate Blanchett, looking to salvage their marriage in orientalist climes, not unlike *The Sheltering Sky* (Bertolucci 1990); the hopeless, hapless Mexican, played by Gael Garcia Bernal; and the sexually fetishized Japanese schoolgirl, played by Rinko Kikuchi" (Kerr 2010, 47).

Film vor allem wegen des Star-Appeals von Brad Pitt und Cate Blanchett als Protagonisten einer konventionellen Ehe-Entfremdungs-Versöhnungs-Geschichte akzeptieren konnte, während Zuschauer aus anderen Kulturkreisen die eher impliziten politischen Wertungen und filmästhetischen Valeurs von *Babel* goutierten.

Man mag darin ein Zeugnis von Opportunismus und politischem Kleinmut sehen. Iñárritus Spagat zwischen künstlerischem Anspruch und Kommerz erscheint durch den internationalen Erfolg und die zahlreichen Preise, die der Film erhielt, gerechtfertigt. Man wird Iñárritus Film möglicherweise am ehesten gerecht, wenn man sein Selbstverständnis als „director in exile“ in Betracht zieht, der seine Heimat verließ und sich auf Hollywood einließ, aber ohne seine Wurzeln in der Dritten Welt zu vergessen.¹⁵ Hamid Naficy hat für diesen Typus von Regisseur den Begriff „accented filmmaker“ geprägt, dessen Arbeit sich nicht nur sprachlich, sondern auch künstlerisch durch einen fremden „Akzent“, d. h. stilistische und filmästhetische Eigenarten auszeichnet, die sich vor allem in einem „embedded criticism“ am Mainstream-Kino artikulieren:

Although it does not conform to the classical Hollywood style, the national cinema style of any particular country, the style of any specific film movement or any film author, the accented style is influenced by them all, and it signifies upon them and criticizes them. By its artisanal and collective mode of production, its subversion of the conventions of storytelling and spectator positioning, its critical juxtaposition of different worlds, languages, and cultures, and its aesthetics of imperfection and smallness, it critiques the dominant cinema. [...] However, this should not be construed to mean that the accented cinema is oppositional cinema, in the sense of defining itself primarily against an unaccented dominant cinema. Produced in a capitalist (if alternative) mode of production, the accented films are not necessarily radical, for they act as agents not only of expression and defiance, but also of assimilation, even legitimization, of their makers and their audiences. (Naficy 2006, 121)¹⁶

15 Vgl. *Babel*, full production notes, o. S.

16 S. a. Naficy 2001.

Mammoth

Solche Subtilität und Mehrdeutigkeit kann man Lukas Moodyssons Film *Mammoth* kaum unterstellen, der über weite Strecken wie eine unfreiwillige Karikatur von *Babel* wirkt, mit dem der Film in Rezensionen häufig verglichen wird.¹⁷ Im Mittelpunkt steht ein wohlhabendes junges Paar, Leo (Gael García Bernal) und Ellen Vidales (Michelle Williams), die in New York leben und ihre Tochter Jackie (Sophie Nyweide) von dem philippinischen Kindermädchen Gloria (Marife Necesito) betreuen lassen. Als Leo, der mit einer Internetplattform reich geworden ist, mit seinem Geschäftspartner nach Thailand fliegt, kommt eine Serie von fatalen Ereignissen in Gang, die eine ‚globale‘ Dimension annehmen. Ellen, die als Notärztin arbeitet, kümmert sich in New York mit Erschöpfung und Hingabe um einen kleinen Jungen, der nach einer Messerattacke seiner Mutter schwer verletzt ins Krankenhaus eingeliefert wurde, und vernachlässigt dabei ihre Tochter, die sich immer stärker an ihre Nanny anlehnt. Diese wiederum hat große Schuldgefühle gegenüber ihren eigenen Kindern, die sie unter der Obhut ihrer Mutter und ihres Bruders auf den Philippinen zurück lassen musste, um in New York den Lebensunterhalt für ihre Familie zu verdienen. In Thailand hat unterdessen Leo eine Affäre mit der Prostituierten Cookie (Run Srinikomchot), der er Geld anbietet, damit sie sich um ihr Kind kümmern kann, und der jüngste Sohn Glorias geht auf Arbeitssuche, damit seine Mutter wieder nachhause kommen kann. Dabei gerät er an einen Pädophilen, der ihn fast umbringt, und seine verzweifelte Mutter kehrt Hals über Kopf auf die Philippinen zurück. Ellen verliert ihren Kampf um das Leben des schwer verletzten kleinen Jungen, der bei einer Operation stirbt. Schließlich kehrt Leo wieder zurück und schließt seine Familie in die Arme mit den Worten: „Wir brauchen ein neues Kindermädchen.“

Ähnlich wie in *Babel*, aber ungleich plakativer, wird hier im scharfen Kontrast von Lebenswelten – hier die unreflektierte Welt des Wohlstands und gedankenlosen Konsums, dort die der bittersten Armut – eine Parabel globaler Ausbeutung erzählt, in Bildern, die Gegen-

17 So kritisiert Peter Bradshaw im *Guardian* an *Mammoth*, er sei „composed in the supercilious ‘globalised’ style of Alejandro González Iñárritu’s 2006 film *Babel*“ (Bradshaw, 2010, o. S.). Andreas Kilb schreibt in seiner Besprechung in der *FAZ*, der Regisseur stelle sich „deutlich ungeschickter an als Alejandro González Iñárritu in *Babel*, dem Film, der ‚Mammut‘ gern geworden wäre“ (Kilb 2010, o. S.).

sätze zwischen „Erster“ und „Dritter“ Welt drastisch herausstellen: hier der überquellende Kühlschrank der New Yorker Familie und die junge Ärztin, die ihrer Tochter eine Pizza backen will und dafür teure Zutaten kauft – und die dann aber nicht kochen kann – dort Kinder auf der Suche nach Essbarem auf einer philippinischen Müllkippe. Ähnlich wie in *Babel* wird diese Asymmetrie in einer Hierarchie von Ausbeutungsverhältnissen sichtbar. An der Spitze dieser Pyramide stehen die Männer – Geschäftsleute, Sextouristen, Kinderschänder – darunter die Frauen, die ihren Mehrfachbelastungen durch Familie und Beruf nicht gewachsen sind und dadurch zwangsläufig selbst zu Ausbeuterinnen von anderen Frauen der „Dritten“ Welt (Kindermädchen, Prostituierte) werden. Am Fuß der Pyramide befinden sich die Kinder, die von ihren Müttern umgebracht, verlassen, oder vernachlässigt werden. Die direkte Konfrontation zwischen „Erster“ und „Dritter“ Welt wird durch harte Schnitte, häufig auch durch lange Gespräche mit dem allgegenwärtigen Mobiltelefon hergestellt. In solchen Gesprächen, zwischen Eheleuten, zwischen Eltern und ihren Kindern, entsteht eine emotionale Intensität, die der Film kalkuliert zu melodramatischen Effekten nutzt. Das Melodramatische hat, wie etwa die Romane von Charles Dickens, Eugène Sue, Victor Hugo oder die Filme von D.W. Griffith zeigen, ein bedeutendes Potential zur emotionalen Mobilisierung gegen soziale Ungleichheit und Ungerechtigkeit. „[T]he melodrama, at its most accomplished“, so Thomas Elsaesser,

seems capable of reproducing more directly than other genres the patterns of domination and exploitation existing in a given society, especially the relation between psychology, morality and class-consciousness, by emphasizing so clearly an emotional dynamic whose social correlative is a network of external forces directed oppressively inward, and with which the characters themselves unwittingly collude to become their agents. (Elsaesser 1991, 86).

Darin liegt ein aufklärerisches Moment. In *Mammoth* jedoch – und weitgehend auch in *Babel* – bleiben die Strukturen, welche die vorgeführten Ausbeutungs- und Unterdrückungsverhältnisse ermöglichen, ungenannt oder allenfalls angedeutet. Die vorgeführten Konflikte erscheinen als Ausdruck persönlicher Schwäche oder pathologischer Charakterentwicklungen. Damit entsteht der Eindruck eines Fatalis-

mus, der Globalisierung und die damit verbundenen Katastrophen als verhängtes, unabänderliches Schicksal begreift. Und auch die Wahl eines „circulating object“ – in *Mammoth* ist es ein 3000 Dollar teurer Kugelschreiber, der mit echtem Mammut-Elfenbein eingelegt ist (darauf bezieht sich der Titel des Films), den Leo von seinem Geschäftspartner geschenkt bekommt und später einer Prostituierten hinterlässt, die ihn dann billig verscherbelt – wirkt wie eine hilflose semantische Geste angesichts der sinnlosen Verschwendung irdischer Ressourcen, die einem Luxusobjekt die Last einer symbolischen Weltdeutung aufbürdet.

Code inconnu

Eine Alternative zu diesem Typus von „network narrative“ bietet Michael Hanekes *Code inconnu*, der bereits mit seinem Untertitel *Récit incomplet de divers voyages* (*Unvollständige Erzählung von verschiedenen Reisen*) auf das Fragmentarische als Gestaltungsprinzip hinweist. Ähnlich wie in *Babel* und *Mammoth* steht am Anfang eine Begebenheit, die verhängnisvolle Folgen für einige der involvierten Figuren hat, aber es entwickelt sich daraus keine Kausalkette von Ereignissen, welche die Charaktere als Spielfiguren eines globalen Schicksalspuzzles begreift. Die Personen, die am Beginn der Filmhandlung zusammen treffen, werden vielmehr in den folgenden Episoden des Films in ihren jeweiligen Lebenszusammenhängen gezeigt, wobei die Diskontinuität und das Fragmentarische der

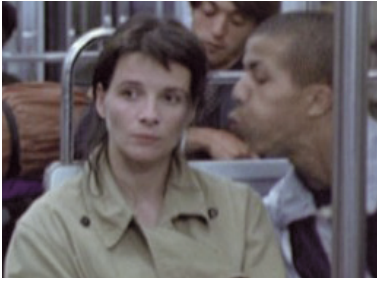


Narration durch Schwarzblenden zwischen den einzelnen Episoden hervorgehoben wird. Am Anfang steht eine unbedachte Handlung. Jean (Alexandre Hamidi), der aus der Enge des väterlichen Bauernhofs nach Paris geflohen ist, bekommt von Anne (Juliette Binoche), der Freundin seines Bruders Georges (Thierry Neuvic), den Code zu ihrer Wohnungstür, damit er sich bei ihr für ein paar Tage einquartieren kann. Als er durch die Straßen geht, wirft er der rumänischen Bettlerin

Maria (Luminita Gheorghiu) eine leere Gebäcktüte in den Schoß und wird darauf hin von Amadou (Ona Lu Yenke), einem jungen Schwarzen, zur Rede gestellt. Die herbei gerufene Polizei bringt Amadou auf die Wache und veranlasst die Abschiebung der illegal eingereisten Bettlerin nach Rumänien.

Es geht Haneke in diesem Film nicht primär um Darstellung globaler oder transkultureller Migration und der daraus resultierenden Konflikte, vielmehr nimmt er „die neue Völkerwanderung“ als „Rahmen“ (Horwarth 2005, 223, 229) für die Darstellung einer allgemeinen Problematik. Der „unbekannte Code“ steht für eine Frage, die mit Begriffen wie „Vergletscherung der Verhältnisse“ oder „Verwitterung der Kommunikation wie der Empathie“ (Schlögmann 2005, 309) nur unzureichend beschrieben ist (und durch die Eingangssequenz des Films angedeutet wird, die eine Gruppe taubstummer Kinder zeigt, die vergeblich die Bedeutung einer Charade zu erraten versuchen, die ihnen ein Mädchen mit Zeichensprache vorführt).

In allen Episoden werden Konflikte vorgeführt, welche die Charaktere in extremen Situationen der Anspannung, der Irritation, der Bedrohung oder der Demütigung zeigen. Dabei ist es dem Zuschauer aber nicht möglich, sich ein konsistentes Bild dieser Personen zu machen, oder gar sich mit ihnen zu ‚identifizieren‘, weil die Szenen durchweg fragmentarisch konzipiert sind, oft völlig unvermittelt, etwa mit einem Satz aus einem stattfindenden Gespräch, beginnen und ebenso enden. Hinzu kommt, dass das Verhalten der Charaktere in verschiedenen Situationen widersprüchlich erscheint; am deutlichsten bei Anne, die als Schauspielerin in verschiedenen Auftritten gezeigt wird – im Theater, bei Filmaufnahmen und im Tonstudio – zum einen in beklemmenden Situationen tödlicher Bedrohung, die sich erst nachträglich als gefilmte Szenen herausstellen, zum anderen in komischen Situationen: etwa als sie mit einem Filmpartner eine Liebesszene nachsynchronisiert und vor Lachen aufhören muss, weil sie den Satz „Ich liebe dich“ nicht sprechen kann. Solche Auftritte sind indessen nicht allein Ausdruck einer *déformation professionnelle*, einer Unfähigkeit, die Alltagsperson mit der Persona auf der Bühne oder vor der Kamera in Einklang zu bringen, sondern symptomatisch für ein Versagen, dessen Wurzeln tiefer liegen und unerklärt bleiben. Anne, die wir als energische, artikulierte Frau kennen lernen, die in ihrer Beziehung zu Georges Klarheit und Verantwortung einfordert, schafft es nicht, auf die Schreie eines ge-



quälten Kindes in der Nachbarwohnung zu reagieren, das später an seinen Misshandlungen stirbt. Sie selbst wird in einer Szene in der U-Bahn Opfer einer verbalen Attacke eines jungen Arabers, der sie schließlich anspuckt, bevor er die Bahn verlässt.

Dieses Nebeneinander von Passivität und Aktivität, Bestimmtheit und Lethargie, finden wir auch bei der rumänischen Bettlerin Maria, die nach ihrer Abschiebung in ihre Heimat ein völlig verändertes Bild ihrer Persönlichkeit offenbart: Zuhause ist sie eine selbstbewusste Frau, die ihre Umwelt über die eigentliche Natur ihrer ‚Arbeit‘ in Frankreich belügt, deren Erlös sie in den Bau eines Hauses für ihre Tochter steckt. Was sie mit Anne und anderen Charakteren, etwa Amadou und dessen Vater, verbindet, sind Erfahrungen der Scham und der Hilflosigkeit. Bevor sie aus Rumänien wieder nach Frankreich zurückkehrt, erzählt sie einer Freundin von einer Zigeunerin, der sie in Rumänien einst angewidert ein Almosen in den Schoß warf, um sie nicht zu berühren – und dasselbe sei ihr in Paris dann passiert, als ein gut gekleideter Mann ihr 20 Franc zuwarf.

Die „verschiedenen Reisen“, von denen im Untertitel des Films die Rede ist, sind tatsächlich Fluchten – aus Situationen wirtschaftlicher, familiärer, kultureller Unerträglichkeit: Jean flüchtet aus der ländlichen Enge des Lebens mit seinem verstummten Vater (Sepp Bierbichler) in die Großstadt; sein Bruder Georges kann sich ein Leben in der „Zivilisation“ nicht mehr vorstellen und flüchtet als Fotojournalist an die Kriegsschauplätze von Bosnien und Afghanistan; Amadous Vater (Djibril Kouyaté) kehrt nach Afrika zurück, weil er die Demütigungen, denen er als Taxifahrer in Paris ausgesetzt ist, und die Konflikte in seiner Familie nicht mehr erträgt, und Maria nimmt aus wirtschaftlicher Not das Leben einer Bettlerin in Frankreich in Kauf.

Die elliptische Erzählweise des Films, die einzelne Szenen, einzelne Episoden im Leben der Akteure blitzhaft und scheinbar willkürlich beleuchtet, macht eine ‚psychologische‘ Deutung der Charaktere, eine Erklärung der letzten Gründe ihres Handelns, unmöglich. Als Georges am Ende des Films von einer Reise zurückkehrt, findet er die Tür von Annes Apartment verschlossen. Sie hat den Code zur Tür verändert

und ihn ihm nicht mitgeteilt. Georges versucht vergeblich, sie telefonisch zu erreichen und entfernt sich dann ohne ein Zeichen emotionaler Bewegung.

Einige abschließende Überlegungen

Es sei dahingestellt, ob Hanekes erzählerische Askese und seine kompromisslose Verweigerung von handlungsmäßiger Kohärenz und psychologischer Konsistenz im Vergleich mit der Machart von *Babel* oder von *Mammoth* die Komplexität globaler Zusammenhänge oder transkultureller Begegnungen eher gerecht wird. Aber sein Verfahren macht deutlich, dass der Zugriff aufs ‚Ganze‘, der Anspruch auf Repräsentativität oder gar Totalität problematisch ist.¹⁸

Fredric Jamesons Konzept des „cognitive mapping“, das er 1991 formulierte, um die Notwendigkeit des Einzelnen zu bezeichnen, sich in der postmodernen Unübersichtlichkeit der spätkapitalistischen Welt zu orientieren und zu positionieren (Jameson 1993, 50–54, 409–418)¹⁹ ist hier relevant, weil er damit nicht nur ein theoretisches Projekt benennt, sondern auch politische und künstlerische Praktiken. Konkret auf globale Prozesse der Filmproduktion bezogen, verwendet er es in seinem 1992 erschienenen Buch *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, um neue Formen filmischer Repräsentation zu untersuchen. Die zentralen Begriffe sind hier „conspiracy“ und „allegory“, d. h. Versuche, sich die Komplexität des neuen Weltsystems durch vereinfachte Deutungsmuster zu erklären. Im ersteren Fall bezeichnet Jameson damit den Rückgriff auf Verschwörungstheorien, welche die „impossible totality of the contemporary world system“ (Jameson 1993, 38) durch den Hinweis auf das Walten anonymer

18 Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang Äußerungen Hanekes über sein Verfahren im Vergleich mit anderen „network narratives“, die Bordwell zitiert: „We don't perceive the world as a whole' he remarks; 'we have separate impressions and we only put them together in our heads....Although I find films like *Magnolia* and *Short Cuts* very well done, they use aesthetic means to present an illusion of totality that does not exist. In reality, our impressions are isolated. I present the fragments as they are“ (zit. in Bordwell 2008, 221).

19 Jameson greift damit auf Ideen des Geographen Kevin Lynch in *The Image of the City* (1960) zurück, der das Konzept dort verwendete, um die Strategien räumlicher Orientierung in der modernen Großstadt zu beschreiben.

Mächte deuten. Im zweiten Fall geht es um die Vermittlung neuer – nationaler und kultureller – Gemeinschaftserfahrungen durch Allegorisierung:

Under what circumstances can a necessarily individual story with individual characters function to represent collective processes? Allegory thereby fatally stages its historic reappearance in the postmodern era (after the long domination of the symbol from romanticism to late modernism), and seems to offer the most satisfactory (if varied and heterogeneous) solutions to these form problems. On the global scale, allegory allows the most random, minute, or isolated landscapes to function as a figurative machinery in which questions about the system and its control over the local ceaselessly rise and fall [...]. (Jameson 1995, 5)

Wenn wir Jamesons Gedanken, die in einer Zeit des Umbruchs, der politischen Neuordnung der Welt nach 1989, entwickelt wurden, als die Idee einer vielfach vernetzten Welt („the present age of a multinational corporate network“, Jameson 1995, 4) Gestalt anzunehmen begann, in unsere Gegenwart extrapolieren, könnte man Konzepte und Schlagworte wie „butterfly effect“ oder „small worlds“, „networks“ oder „six degrees of separation“ als neue Allegorien bezeichnen, mit denen sich die Komplexität der neuen Weltordnung durch vereinfachende Bilder reduzieren lässt. Dass sich „network narratives“ solchen Formeln nicht restlos fügen, das zeigen die betrachteten Filme auf sehr unterschiedliche Weise. Während ein Film wie *Mammoth* die Idee der „einen“ Welt durch melodramatische Kontraste und mit symbolischen Gesten beschwört, fordern *Babel* und *Code Inconnu* den Zuschauer dazu auf, das Ungezeigte und Ungesagte, die Lücken und Leerstellen der Narration zu imaginieren, die einzelne Szene in ihrer semantischen Vielfalt zu betrachten, dem repräsentativen Ganzen und der eigenen Sehpraxis zu misstrauen. Dies erfordert letztlich eine neue Form von filmischer Kompetenz, die, wie Elizabeth Ezra und Terry Rowden in ihren Überlegungen zum „transnational cinema“ feststellen, einen neuen Typus von Zuschauer voraussetzt: „viewers who have expectations and types of cinematic literacy that go beyond the desire for and mindlessly appreciative consumption of national narratives that the audiences can identify as their own“ (Ezra/Rowden 2006, 3).

Literatur

- Arriaga (2005), Guillermo: Babel. In: The Internet Movie Script Database, IMSDb, <http://www.imsdb.com/scripts/Babel.html> (04.11.10).
- Babel: full production notes. In: <http://moviegrande.com/babel/production/chapter2.htm> (04.11.10).
- Bernard (2007), Andreas: Babel. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 2 (2007), <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/2302/>(01.11.10).
- Blackwell (2007), Mark: *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Lewisburg.
- Boothe (2007), Ron: Babel. In: Tacoma Film Club Blogsite (January 2, 2007), <http://tacomafilmclubannex.wordpress.com/2007/01/02/babel/> (03.11.2010).
- Bordwell (2008), David: *Mutual Friends and Chronologies of Chance*. In: D.B.: *Poetics of Cinema*. London, New York, 189–250.
- Bradshaw (2010), Peter: Mammoth – review. In: *Guardian* (Nov. 4, 2010), <http://www.guardian.co.uk/film/2010/nov/04/mammoth-film-review> (06.11.10).
- Butler (2006), Judith: *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London, New York.
- Elsaesser (1991), Thomas: *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. First publ. 2004. In: *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*, ed. by Marcia Landy. Detroit, 68–91.
- Elsaesser (2009), Thomas: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin.
- Ezra (2006), Elizabeth and Terry Rowden (ed.): *Transnational Cinema*. London, New York.
- Flint (1998), Christopher: *Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction*. In: *PMLA* 113 (1998), 2, 212–226.
- Hassapopoulou (2008), Marina: Babel: Pushing and reaffirming mainstream cinema's boundaries. In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 50 (Spring 2008), <http://www.ejumpcut.org./archive/jc50.2008/Babel/2.html> (02.11.10).
- Horwarth (2005), Alexander: *No Exit. Ein Essay über und ein Gespräch mit Michael Haneke*. In: *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, hrsg. v. Christian Wessely/Gerhard Larcher/Franz Grabner. Marburg, 219–230.

- Jameson (1993), Fredric: Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London, New York.
- Jameson (1995), Fredric: The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System. London.
- Kerr (2010), Paul: Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema. In: Transnational Cinemas, 1 (2010), 1, 37–51.
- Kilb, Andreas: Gut gemeint: „Mammut“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (9. Juni 2010), <http://www.faz.net/s/Rub070B8E40FA-FE40D1A7212BACEE9D55FD/Doc-EF3E00F87143A487EB467E44C-FE933BBB-ATpl-Ecommon-Sspezial.html> (06.11.10).
- Mulvey (1975), Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen, 16 (1975), 3, 6–18.
- Naficy (2001), Hamid: An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Film-making. Princeton.
- Naficy (2006), Hamid: Situating Accented Cinema. In: Transnational Cinema, The Film Reader, ed. by Elizabeth Ezra and Terry Rowden. London, New York, 111–129.
- Schlöglmann (2005), Sebastian: An der Grenze zur Geschmacklosigkeit. Michael Hanekes Filme und ihre (Un)erträglichkeit. In: Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, hrsg. v. Christian Wessely/Gerhard Larcher/Franz Grabner. Marburg, 301–314.

Filmographie

- Babel (Babel)* Frankreich, USA, Mexiko 2006; R: Alejandro Gozález Iñáritu; D: Guillermo Arriaja (DVD: Universum Film, TOBIS).
- Code inconnu (Code unbekannt)* Frankreich, Deutschland, Rumänien 2000; R und D: Michael Haneke (DVD: Absolut Medien, arte Edition).
- EUREKA. A Shell Films Production 2007.*
- Mammoth (Mammut)* Schweden, Dänemark, Deutschland 2009; R und D: Lukas Moodysson (DVD: Lovefilm.com).

Abbildungen

Die im Text verwendeten Abbildungen sind Einzelbilder aus den Filmen, die gemäß § 51 UrhG als Zitate eingesetzt sind.

Der russische Norden in der polnischen Literatur

Von Adam Mickiewicz zu Mariusz Wilk

1. Polnisches Russland: Mickiewicz und die Erben

Wenn man an die Kodierung des russischen Nordens in der polnischen Literatur denkt, dann drängt sich vor allem ein Bild auf: die Richtung Norden abfahrenden Kibitken,¹ mit denen Aufständische und Konspiranten in die Verbannung geschickt werden: „Po śniegu, coraz ku dzikszej krainie/Leci kibitka jako wiatr w pustynie“² (Mickiewicz 1991, 412). Solche Bilder prägen den sich in der polnischen Literatur im Laufe des 19. Jahrhunderts formierenden Topos von Sibirien als Ort des nationalen Martyriums. Obwohl sich die oben zitierten Verse von Adam Mickiewicz geographisch auf den baltischen Teil des russischen Nordens beziehen, funktionieren sie im Gedächtnis der polnischen Literatur als paradigmatisches Bild Sibiriens. Das polnische Sibirien entspricht nicht unbedingt seinen konventionellen kartographischen Umrissen,³ es lokalisiert vielmehr eine historische Erfahrung, die im polnischen nationalen Imaginarium eine Schlüsselrolle spielt, und zwar nicht nur – historisch – für den Diskurs des romantischen Messianismus, sondern auch heute noch als

1 Kibitka bzw. Kibitke (aus dem Russ.) bezeichnet einen russischen überdachten Bretterwagen bzw. Schlitten.

2 „Über Schnee und fort in immer wild'res Land/Die Kibitka fliegt wie Sturm im Wüstensand“ (Mickiewicz 1991, 413).

3 Im polnischen kulturellen Bewusstsein wurden auch Verbannungen ins Innere Russlands westlich vom Ural, aber auch in den Kaukasus, als Sibirien-Erfahrung identifiziert. Vgl. zum polnischen Sibirien-Bild Trojanowiczowa 1991 und 1993. Ich danke Susanne Frank für den Hinweis, dass das geographische Sibirien historisch ohnehin ein instabiles und bewegliches Raum-Konzept (gewesen) ist.

ein Erinnerungsort (im Sinne Pierre Noras) mit einer fundamentalen Bedeutung für die in der nationalen Romantik gründenden und bis heute abrufbaren Vorstellung einer spezifisch polnischen Leidensgeschichte. In diesem Sinne fungiert Sibirien – der russische Norden – in der polnischen Kultur auch als *denominatio* Russlands.

Das oben kurz zitierte Gedicht Adam Mickiewiczs „Droga do Rosji“ („Der Weg nach Russland“) eröffnet seine Reihe von Russland-Gedichten, die als Fragment – betitelt „Ustęp“ („Digression“) – dem dritten, im Jahre 1832 verfassten Teil des romantischen Dramas Mickiewiczs „Dziady“ (dt. „Totenfeier“ bzw. „Ahnenfeier“) angefügt wurden. Bezeichnenderweise beginnt das Gedicht mit einer Landschaftsbeschreibung. Rekurse auf den Raum erscheinen als eine Konstante in den literarischen – nicht nur polnischen – Thematisierungen Russlands. Vom Raum aus entwickelt auch Mickiewicz in „Ustęp“ seine poetisch-politische Auseinandersetzung mit dem zaristischen Imperium:

Ziemia tak pusta, tak niezaludniona,
Jak gdyby wczora wieczorem stworzona.
A przecież nieraz mamut z tych ziem wstaje,
Żeglarz przybyły z falami potopu,
I mową obcą moskiewskiemu chłopu
Głosi, że dawno stworzono te kraje
[...]
[...] że ziemia ta niezaludniona
Już niejednego jest matką narodu.
Lecz nurt potopu szedł przez te płaszczyny,
Nie zostawiwszy dróg swojego rycia,
I hordy ludów wyszły z tej ojczyzny,
Nie zostawiwszy śladów swego życia;
I gdzieś daleko na alpejskiej skale
Ślad zostały stąd przybyte fale,
I jeszcze dalej, na Rzymu pomnikach,
O stąd przybyłych mówią rozbójnikach.
Kraina pusta, biała i otwarta
Jak zgotowana do pisania karta.⁴ (Mickiewicz 1991, 412/414)

4 Dieses Land ist öde, ist so menschenleer,/So als ob es gestern erst geworden wär./
Doch nicht selten hier ein Mammut auferstand,/Bote, von den Wogen herge-

Die Landschaft als leeres, weißes Blatt in Mickiewicz's Gedicht stellt eine metapoetische Figur dar, die hier aber nicht auf das eigene Schreiben verweist. Vielmehr interessiert den romantischen Historiosophen Mickiewicz der russische Norden als ein (im Sinne von Guattari und Deleuze) glatter Raum, in dem die Spuren alter kultureller Einkerbungen ausgelöscht sind, und in welchem nun die Wege der Heerzüge und Verbannungen „von des Zaren Finger“⁵ (Mickiewicz 1991, 419) gezeichnet werden. Allerdings ist der Zar als imperialer Kartograph nicht der endgültige Adressat der Mickiewicz'schen Projektion des russischen Nordens als beschreibbarer Fläche; diese hat nämlich einen metaphysischen Referenten. Im glatten, ahistorischen Raum des Nordens wird sich die Zukunft Russlands erst entscheiden: Es wird sich zeigen, ob jene Fläche von Gott oder Teufel beschrieben wird: „Czy na niej będzie pisać palec boski/[...] /Czyli też Boga nieprzyjacieli stary“⁶ (Mickiewicz 1991, 414). Die weite, leere Landschaft in „Der Weg nach Russland“ partizipiert am Topos der Grenzenlosigkeit des russischen Raums, der sowohl für die räumliche Fremd- als auch Selbstwahrnehmung Russlands sowie für die auf den Raum rekurrierenden kulturellen Zuschreibungen und Projektionen von entscheidender Bedeutung ist.⁷ Mickiewicz entwickelt in seinem Gedicht ebenfalls eine von der Topographie ausgehende anthropologische Parallele, indem er die Raumeigenschaften auf seine Bewohner projiziert:

Lecz twarz każdego jest jak ich kraina,
Pusta, otwarta i dzika równina;
[...] Tu oczy ludzi, jak miasta tej ziemi,
Wielkie i czyste [...]
Z daleka patrząc – wspaniałe, przeczudne;

schwemmt der Flut,/Der dem russischen Muschik zu wissen tut,/Daß vor langer Zeit geschaffen ward das Land/[...] /Durch die Wüste ging der großen Sintflut Lauf/ Hinterlassend keine Spuren ihres Strebens,/Standen Völkermassen von dem Boden auf,/Hinterlassend keine Spuren ihres Lebens;/Fern erst, an der Alpen felsgekrönten Bogen,/Findet sich die Spur der weit gereisten Wogen,/In den Monumenten Roms noch wird gesungen/Von den Horden, die von fern [vom im Gedicht thematisierten Norden, MM] dorthin gedrungen./Öde ist das Land und weiß und ausgebreitet/Wie ein Stück Papier zum Schreiben vorbereitet/ Mickiewicz 1991, 413/415).

- 5 Im Original: „Na wskroś pustyni krzyżują się drogi:/Nie przemysł kupców ich ciągi wymyślił,/Nie wydeptały ich karawan nogi;/Car ze stolicy palcem je nakryślił.“ (Mickiewicz 1991, 418).
- 6 „Schreibt sich einst darauf der Finger Gottes ein/[...] /Oder zeigt der alte Widersacher seine Macht“ (Mickiewicz 1991, 415).
- 7 Vgl. zur russischen Geokulturologie Frank 2002, zum russischen Raum aus postsowjetischer Perspektive Schölgel 2006a.

Wszedłszy do środka – puste i bezludne.
Ciało tych ludzi jak gruba tkanica,
W której zimuje dusza gąsienica.⁸ (Mickiewicz 1991, 418)

Die in der Raupen-Metapher kulminierende anthropologische Beschreibung ist, wie die Landschaftsdeskription selbst, prospektiv ausgerichtet und schließt mit der Frage nach der künftigen – „gdy słońce wolności zaświeci“⁹ (Mickiewicz 1991, 418) – Metamorphose des russischen Menschen ab, für den es zwei Möglichkeiten der Verwandlung gibt: entweder „motyl jasny“ („ein heller Falter“) oder „ćma“ („ein dunkler Falter“) zu werden (Mickiewicz 1991, 418 f.).

Eingebettet in ein religiös-mystisches, messianisches Geschichtsprojekt¹⁰ stellen die Mickiewicz'schen Imaginationen Russlands eine Herausforderung für die am Paradigma der postcolonial studies orientierte slawistische Forschung dar.¹¹ In der Verflechtung von antiimperialen und orientalisierenden, von antizaristischen und slawophilen Reflexen bewegt sich das Mickiewicz'sche aporetische Bild Russlands zwischen Figuren politischer Hölle und aus der ‚historischen Unfertigkeit‘ erwachsendem Zukunftspotential im messianischen Geschichtsentwurf.¹² Eine ambivalente Verknötung von kolonialen sowie anti- bzw. postkolonialen Diskursen macht die polnische Literatur insgesamt zu einem verlockenden Untersuchungsgegenstand für die an den innereuropäischen Kolonisierungsprozessen interessierte Kulturwissenschaft. Insbesondere in der romantischen und postromantischen Literatur mit ihrem nationalen Auftrag, die aus der Position der Beherrschten sowie im doppelten Sinne (im Hinblick auf das territoriale Verschwinden der polnisch-litauischen

8 Eines jeden Antlitz wie der Landschaft Bild/Eine weite Fläche, offen, leer und wild;/ [...] /Wie die Städte dieses Landes – groß und rein,/sind die des Volkes Augen – die Pupillen/[...] /Aus der Ferne – wunderbar, erhaben, hehr;/Doch im Innern ist es öd und menschenleer./Dieser Menschen Leib wie grobes Tuch gewebt,/Darin eine Seidenraupe überlebt,/ehe sie zum ersten Fluge sich bereitet. (Mickiewicz 1991, 419).

9 „strahlt die Sonne [...] mit der Freiheit Licht“ (Mickiewicz 1991, 419).

10 Zum romantischen Messianismus Mickiewicz's s. u. a. Cunico 1999; Weintraub 1982; Walicki 2006.

11 Vgl. dazu Uffelman 2007; Gall 2008; Kirschbaum 2009.

12 Hierfür ist nicht nur Mickiewicz's romantisches Hauptwerk, „Dziady“, darin das Russland-Fragment „Ustęp“, von Bedeutung, sondern auch seine Pariser Vorlesungen über slawische Literaturen am Collège de France, in denen Russland im Kontext messianistischer Ideen Mickiewicz's vielfältig thematisiert wird; vgl. u. a. Ausführungen zu Sibirien in der 23. (06.05.1842) und 24. Lektion (10.05.1842) im 2. Kurs (Mickiewicz 1995).

Adelsrepublik und auf die Rolle der Emigration) exterritorial operiert, vermengen sich unterschiedliche diskursive Strategien des Widerstands, der Anpassung wie auch der Kompensation – Letzteres nicht zuletzt durch Rückgriffe auf die eigene imperiale bzw. koloniale Vergangenheit von Rzeczpospolita sowie auf messianische Nations- und Geschichtskonzepte. Der polnische Blick auf Russland entfaltet sich dabei einerseits aus der Perspektive der vom Imperium beherrschten Provinz, andererseits ist er tief eingebettet in okzidentale Diskurse der Abgrenzung von Russland in der Gegenüberstellung von Europa und ‚barbarischem‘ Osten. Dass die polnische Teilnahme an den okzidental Diskursen der Orientalisierung Russlands zugleich eine Strategie – bezogen auf die westeuropäische Wahrnehmung – der eigenen ‚Entorientalisierung‘ darstellt, lässt die Vektoren polnischer Selbstverortung im Geflecht innereuropäischer Differenzierungsdiskurse als zutiefst ambivalent und hybrid erscheinen.¹³ Eine ‚postkoloniale‘ Perspektive sensibilisiert nicht nur für die diskursive Komplexität des polnischen Umgangs mit dem Verlust der Staatlichkeit sowie für die Prozesse des nation building unter den Bedingungen einer dreifachen – der russischen, preußischen und österreichischen – Fremdherrschaft. Sie lässt auch eine immense ‚kulturelle Mobilisierung‘ zutage treten, die im Spannungsfeld zwischen imperialer Beherrschung und Nationalisierung entsteht. Die kulturellen Aneignungs-, Widerstands- und Verhandlungsprozesse sind sowohl mit der empirischen, meist erzwungenen, Mobilität von Menschen (Emigration, Verbannungen) bzw. von Sprachen (Sprachkonkurrenz, Sprachverdrängung, Bilingualität) verbunden, als auch mit einer diskursiven ‚Mobilmachung‘ im Dienste nationaler Selbstbehauptung und kultureller Renitenz einerseits oder aber kolonialen/imperialen Machterhalts andererseits.

Mickiewicz selbst als Verbannter und Emigrant¹⁴ entspricht mehr als paradigmatisch dem Muster politisch erzwungener Mobilität im 19.

13 In ihrem Buch „Niesamowita Słowiańszczyzna“ (Das unheimliche Slawentum) befragt Maria Janion die polnische kulturelle Selbstverortung, östlich des Westens und westlich des Ostens‘ u. a. auf deren transkulturelles Potential hin. Im Zentrum des Interesses der Abhandlung Janions liegen die in der Gewalt- und Kolonialgeschichte des slawischen Europas gründenden, hybriden polnischen Phantasmen von Zugehörigkeit und Abgrenzung, Dominanz und Unterwerfung, darunter die polnischen Imaginierungen Russlands: Janion, 2007, hier insbesondere die Kapitel „Polska w Europie“ (Polen in Europa) und „Ruskie i polskie“ (Russisch und Polnisch), 163–210, 211–256.

14 Adam Mickiewicz (1798–1855) verbrachte die Jahre 1824–1829 in der russischen Verbannung (Petersburg, Odessa, Moskau) und nach der Entlassung emigrierte er über Deutschland, Italien und die Schweiz nach Paris.

Jahrhundert. Mobilisierend – im Sinne kultureller Wirksamkeit – erweist sich auch sein Denken über Russland, das eine Alternative zum ebenfalls in der Romantik gründenden und in der polnischen Kultur dominant gewordenen russophoben Hass-Paradigma bietet.¹⁵ Dem aporetisch gedachten Russland – als eine sich im glatten Raum des Nordens spiegelnde historische Unbestimmtheit – kommt im messianischen Entwurf Mickiewicz ein keineswegs geringer Wert zu, nicht zuletzt deshalb, da das nationale (polnische) Projekt als Telos im Phantasma seiner freiheitlichen gesamteuropäischen Mission bereits überschritten wird. Mickiewicz initiiert mit seinen in „Ustęp“ an Russland gestellten Fragen ein obsessives polnisches Thema: Die für die polnische Literatur bis heute relevante Frage nach der Zukunft Russlands nimmt hier ihren Ursprung. In diesem Sinne spricht Czesław Miłosz von Mickiewicz Poem als einer „Summa polnischer Haltung gegenüber Russland“ (Miłosz 1990, 138).¹⁶ Auf Mickiewicz's gespaltenes Russlandbild geht auch das in der polnischen (nicht nur romantischen) Literatur verbreitete dichotomische Konzept des doppelten Russlands zurück: eines der zaristischen Despotie und eines des ebenfalls geknechteten, slawischen Bruder-Volkes. Diese Dichotomie liegt den literarischen Beschäftigungen mit Russland zugrunde, die das dominante kulturelle Paradigma der Aversion, Abgrenzung und Stilisierung Russlands zum ewigen Feind unterlaufen. Jene Hostilität verfestigt sich geradezu im 20. Jahrhundert, indem die zaristische und die sowjetische Oppression als aufeinander folgende Varianten einer und derselben russischen imperialen Unterdrückung wahrgenommen werden. So wird die Idee des doppelten Russlands, das zwischen der autokratischen bzw. totalitären Macht und dem Repressalien ausgesetzten Volk unterscheidet, zum Leitgedanken von Differenzierungen, die sich gegen jenes mo-

15 Als Opponent Mickiewicz's (nicht nur) in Sachen Russland situiert sich der Romantiker Zygmunt Krasiński – mit seinem Konzept einer absoluten polnisch-russischen Feindschaft. Vgl. dazu u. a. Janion 2007, 191.

Bekanntlich bestimmt seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Geopolitik maßgeblich das polnische Verhältnis zu Russland: Teilungen der alten Rzeczpospolita, repressive Politik im russischen Teilungsgebiet, niedergeschlagene Aufstände, Verbannungen nach Sibirien, und im 20. Jahrhundert: der polnisch-bolschewistische Krieg, der Ribbentrop-Molotow-Pakt, Deportationen, Katyń, der Gulag, Jalta und die sowjetische Einflussnahme bis 1989 bilden im polnischen historischen Gedächtnis für das Konzept kultureller Feindschaft relevante Bezugsmomente. Zur Analyse polnisch-russischer Hostilitätsdiskurse vgl. u. a. Karpiński 1994; Walicki 2002; de Lazari 2004 und 2006.

16 Im Original: „Poemat Mickiewicza jest summa polskiej postawy wobec Rosji“, übers. v. MM; (dt. Miłosz 1986, 149).

nolithische Bild wenden. Im Kreis der nach dem Zweiten Weltkrieg emigrierten polnischen Schriftsteller und Publizisten, die sich um die Pariser Emigrationszeitschrift „Kultura“ versammelten, entwickelte sich bereits seit den 1950er Jahren eine lebhaftige Diskussion über das ‚andere‘, nicht-sowjetische Russland, später auch in Austausch und Zusammenarbeit mit russischen Emigranten.¹⁷ Dabei ist es bezeichnend, dass Autoren, die sowjetische Deportationen, Gefängnisse oder Lager während des Kriegs selbst erfahren haben, wie Józef Czapski oder Gustaw Herling-Grudziński, in der differenzierten Auseinandersetzung mit dem (nicht nur kommunistischen) Russland federführend waren.¹⁸ Ganz im Duktus Mickiewiczs haben die „Kultura“-Autoren die eigene dramatische Konfrontation mit dem Imperium in ein passioniertes Schreiben über Russland umgemünzt.

2. Der russische Norden als *point of view* (Mariusz Wilk)

Der äußerst knappe Abriss literarischer Kodierungen eines großen polnischen Themas ging vom poetischen Bild des russischen Nordens aus. Diese im 19. Jahrhundert noch lebendige geographische Wahrnehmung Russlands wurde im 20. Jahrhundert von den binären West/Ost-Semantiken erfolgreich überdeckt.¹⁹ In der Prosa Mariusz Wilks, eines polnischen Autors, der seit den 1990er Jahren über Russland schreibt, wird der russische Norden als ein geopoetisches Projekt literarisch revitalisiert. Mit der „Raumrevolution“ (Schlögel 2006, 25) in Europa nach 1989 geht ein neues Interesse der Literatur an der Geographie einher. Wilks Schreiben reiht sich in die literarische Strömung ein, die sich von der ‚bewegten‘ politischen Geographie des östlichen Europas fasziniert zeigt. Es ist nicht nur die neue Reisefreiheit, die eine große ‚Mobilisierung‘ der Literatur nach 1989 bewirkte; vielmehr stellt das Ende des ‚kurzen 20. Jahrhunderts‘ eine Zäsur dar, von der aus tiefere Impulse zu literarischen Erkundungen, Neuvermessungen und Rekonfigurationen euro-

17 Vgl. dazu die der „russischen Strömung“ in der Literatur polnischer Nachkriegsemigration gewidmete Monographie von Sucharski, 2008.

18 Vgl. u. a. Czapski, 1944 und 1949; Herling-Grudziński 1951 (dt. 1953) sowie sein Tagebuch: Herling-Grudziński 1973, 1980, 1984 und 1989, Herling-Grudziński 1994, 1998 und 2000 (dt. Herling-Grudziński 2000).

19 Die polnische (historische) nördliche Wahrnehmung Russlands korrespondiert mit der seit dem 18. Jahrhundert gültigen Selbstwahrnehmung Russlands als eine Macht und Kultur des Nordens. Vgl. dazu Frank 2003, 53 f.

päischer Topographien ausgehen. In der polnischen Literatur geschieht dies einerseits im vertikalen Umschichten von lokalen Topographien (der Städte oder Regionen), wodurch ihre vergangene kulturelle Andersartigkeit und Pluralität aufgedeckt, die Spuren der Vergangenheit an die Gegenwart gebunden und somit die gelebte Monokulturalität – das Erbe des Kriegs und des Holocaust, der ethnischen Nachkriegssäuberungen und der sozialistischen Gleichschaltung – unterlaufen und imaginativ kompensiert werden.²⁰ Andererseits entstehen neue Entwürfe transregionaler und transnationaler Zugehörigkeiten, wie z. B. Andrzej Stasiuks literarisches Projekt eines ‚anderen‘ Europas, das von ihm in seinen ostmitteleuropäischen Reisen kartographiert wird (vgl. Marszałek, 2010). Zwischen den Kulturen – und verschiedenen Mustern kultureller Mobilität – bewegt sich darüber hinaus die Literatur der alten und neuen polnischen Migranten: in Deutschland, Skandinavien, England oder Irland. Vom meistens mittel- und westeuropäisch ausgerichteten Kompass der gegenwärtigen polnischen Literatur unterscheidet sich die Prosa Mariusz Wilks auffallend nicht nur in ihrer geographischen Orientierung, sondern auch in ihrem Anspruch, eine Schreibweise zu entwickeln, die mit der Tradition des europäischen Schreibens über Russland bricht.

Mariusz Wilk ging Anfang der 1990er Jahre als Pressekorrespondent nach Moskau und kurz darauf ließ er sich auf den Solowetzker-Inseln (Solovki) im Weißen Meer nieder. Den russischen Norden zwischen Karelien und Weißmeer erklärte Wilk zu seiner Wahlheimat, die er seitdem bereist und in seinen Büchern beschreibt: 1998 erschien sein erstes Buch „Wilczy notes“ (dt. „Schwarzes Eis“, 2003), 2005 folgte „Wołoka“, 2006 – „Dom nad Oniego“ (dt. „Das Haus am Onegasee“, 2008) und 2007 – „Tropami Rena“ („Auf den Spuren des Rens“). Der russische Norden ist aber nicht nur das Thema der Prosa Wilks, sondern eine geopoetische Strategie:

Siedząc na Północy, siedzę jak na czubku świata (spójrzcie na globus!)
 [...] Północ – to moje koczowisko, obszar penetracji.
 Północ – to moja fabuła!²¹ (Wilk 2008a, 46)

20 Hierzu gehört die neue ‚regionale‘ Literatur, die z. B. Städte wie Stettin und Danzig, die niederschlesische Provinz sowie ehemalige multiethnische Gebiete und Orte Polens fokussiert.

21 Da ich mich im Norden befinde, sitze ich gleichsam am Schopf der Welt – werft einmal einen Blick auf den Globus. [...] / Der Norden – das ist das Basislager [, das Gebiet der Erforschung.] / Der Norden – das ist meine Fabel. (Wilk 2008b, 57), Ergänzung der Übers. v. MM.

Die hyperboreische Perspektive ist ein wesentliches Moment in Wilks Schreiben über Russland. Sie evoziert historische (oder gar mythische) europäische Raumkonfigurationen, darunter die nördliche Wahrnehmung Russlands, und appelliert an Imaginationen des Nordens als Raum poetischer Kreativität. Die metapoetische Spur verbindet Wilks Prosa auch mit Mickiewicz, auch wenn sonst von keinerlei Affinitäten zwischen den Russland-Entwürfen beider Autoren die Rede sein kann. Vom russischen Norden als Standpunkt aus und mit Blick auf die polnische und westeuropäische Literatur unternimmt Wilk ein *re-writing* Russlands.

In diesem Sinne ist die Prosa Wilks geopoetisch. Geopoetik ist ein Begriff, der aus dem literarischen Diskurs stammt und in den letzten Jahren – im Moment einer hohen Konjunktur des Interesses an den räumlichen Voraussetzungen der Kultur – in die Beschreibungssprache von literarischen und künstlerischen Beschäftigungen mit dem geographischen Raum eingegangen ist. Aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive lässt sich der Begriff in doppelter Weise profilieren: Zum einen werden darunter sämtliche, auch historische, Strategien und Techniken des Entwerfens von Orten, Regionen, Territorien und Landschaften in der Literatur verstanden. Die Geopoetik geht einher mit dem Bewusstsein der Performativität jeglicher Repräsentation des geographischen Raums – der kartographischen, toponymischen oder narrativen –, die auch dort am Werk ist, wo die symbolischen Konstruktionen unter dem Deckmantel neutraler Deskription versteckt sind.²² Zum anderen – und im engeren Sinne – kann man von der Geopoetik als Genre sprechen, als Bezeichnung für gegenwärtige Schreibweisen, die insbesondere in den ostmitteleuropäischen Literaturen in den letzten 20 Jahren deutlich hervorgetreten sind. Hierfür spielen die Veränderungen der politischen Geographie Europas nach 1989 eine entscheidende Rolle. Die geopoetische Literatur stellt ihr Interesse für die Geographie als Inspiration des Schreibens programmatisch aus und bekennt sich offen zum kreativen Gestus, der nicht selten auch mit dem Anspruch einhergeht, ästhetische Alternativen zur Wirkungsmacht der politischen Geographie bzw. der mit ihr verbundenen, dominanten Raum- und Identitätspolitik zu schaffen. Im Begriff Geopoetik deutet bereits seine phonetische Nähe zur Geopolitik an, dass jegliche künstlerische bzw. literarische Topographien geo-kulturelle Konstruktionen sind, die schnell mit dem Raum

22 Vgl. zur theoretischen Schärfung des Begriffs: Frank 2010.

des Politischen in Berührung kommen.²³ Die Prosa Wilks ist geopoetisch auch in dieser engeren Bedeutung als Genre: mit ihrem essayistischen Verbindungsmodus des Dokumentarischen, Autobiographischen und Poetischen und – vielmehr noch – aufgrund ihres programmatischen, metatextuell reflektierten performativen Gestus wie auch der vom Autor hervorgehobenen Bedeutung der empirischen Raum-Erfahrung für den Schreibprozess und seiner Suche nach einer Poetik, die eben diese Erfahrung in den Text transponiert.

3. Standpunktwechsel – Kanonwechsel

Die „Solowetzker Aufzeichnungen 1996–1998“, mit denen Mariusz Wilk sein Schreibprojekt beginnt (1998 sind diese als die erste Fassung von „Wilczy Notes“ erschienen), entstehen in einer intensiven Auseinandersetzung mit der europäischen Tradition des Reisens nach Russland – von den englischen Seemännern Thomas Southem und John Spark über Joseph de Maistre und Marquis de Custine hin zu André Gide und vielen anderen. Wilk zitiert und kommentiert ausländische Autoren, die über Russland schreiben, zeichnet somit Konturen eines europäischen Russland-Texts, der sich seit der frühen Neuzeit bis zum 20. Jahrhundert formiert, als ein Genre, von dem er sich selbst absetzen will. Es ist bezeichnend, dass Wilk am Anfang und am Ende jener Schreibtradition jeweils einen polnischen Autor setzt: Den Beginn markiert der „Tractatus de duabus Sarmatiis“ des Renaissance-Gelehrten Maciej Miechowita. Miechowita zog eine Grenze zwischen dem europäischen und dem asiatischen Teil Sarmatiens. In den Augen Wilks beginnt damit die europäische Imagination Russlands als das Andere Europas – also längst vor der von Larry Wolff in der Aufklärung situieren Wende geographischer Imaginationen des europäischen Ostens (Wolff 1994). Das Ende des Genres der Russland-Reise – und die Krise der Gattung – diagnostiziert Wilk wiederum in Ryszard Kapuścińskis „Imperium“ (Kapuściński 1993, dt. 2000). Die scharfe Kritik, die Wilk an seine Reportagen richtet, zielt auf das Schreiben aus der – so Wilk – touristischen Perspektive und dem daraus resultierenden journalistischen Impressionismus:

23 Zu beiden Aspekten der Geopoetik s. auch Marszałek 2009.

Metoda Kapuścińskiego jest prosta jak turystyczny wozaj: po kilka dni to tu, to tam, i z każdej dziury rozdział-obrazek, niczym slajd na pamiętkę. Rzecz jasna, świetny pisarz nawet obrazki robi wyśmienite, tylko... po co?²⁴ (Wilk 2007, 50)

Gerade jener Außenperspektive, d. h. dem traditionellen europäischen Blick auf Russland, der in Russland das Andere zu erkennen vermeint, setzt Wilk einen inneren point of view entgegen.²⁵ Die Verschiebung der Perspektive von außen nach innen, der Standpunktwechsel, bedeutet für Wilk zugleich eine Arbeit am Genre und wird zur Frage der Poetik.

Bevor auf diese Frage näher eingegangen wird, lohnt es noch einen Blick auf Wilks Konturierung des Russland-Texts zu werfen, mit dem sein Schreiben – wie auch immer: polemisch, bestätigend, durch Anlehnung oder Ausblendung – in Aktion tritt. Bis auf solche Autoren wie Miechowita oder Kapuściński, die als Kodifizierer (bzw. Epigonen) des westlichen Blicks auf Russland besprochen werden, interessiert Wilk recht wenig die polnische Russland-Literatur. Vom „Kultura“-Kreis ist lediglich Gustaw Herling-Grudziński in Wilks Büchern präsent, vor allem als Autor von „Inny świat“ (dt. „Welt ohne Erbarmen“),²⁶ einem der ersten im Westen nach dem Zweiten Weltkrieg publizierten Zeugnisse über die sowjetischen Lager. Dabei schreibt Wilk bis zum Jahr 2000, also bis zur Schließung der „Kultura“-Redaktion in Paris nach dem Tod des Chefredakteurs Jerzy Giedroyc, gerade für diese Zeitschrift aus Russland. Es fällt auf, dass Wilk die polnischen (poetischen, essayistischen) Russland-Analysen samt ihrer Ambivalenzen weitge-

24 Kapuścińskis Methode ist so einfach wie die Reise eines Touristen: ein paar Tage hier, dann wieder dort, aus jedem Nest ein Bild oder Kapitel, wie ein Erinnerungsfoto. Natürlich geraten dem hervorragenden Autor diese Bilder hervorrage, nur... wozu? (Wilk 2007a, 65).

25 In „Niesamowita Słowiańszczyzna“ widmet Maria Janion Wilk ein Kapitel und geht ausführlich auf die Polemik Wilks mit Kapuścińskis ein (Janion 2007, 228–241). Dabei stützt sie sich auf eine Studie von Maxim Waldstein (Waldstein 2003), der in Kapuścińskis „Imperium“ orientalisierende (im Sinne Saids) Verfahren untersucht. Janion interessiert am Text Kapuścińskis vor allem die für die polnische Literatur durchaus typische Schreibposition – eines Osteuropäers, der in Russland die Perspektive eines (westlichen) europäischen Ausländers einnimmt (vgl. auch Anm. 13). Vgl. auch die Polemik mit Waldstein von Aleksandra Chomiuk (Chomiuk 2006, 310–319) sowie den Kommentar dazu von Paweł Zajas (Zajas 2010, 218–231).

26 Vgl. Anm. 18.

hend ausblendet, um den Blick einerseits auf den westlichen Kanon zu schärfen, andererseits den genuin russischen Kanon hervorzuheben. „Kultura“ bleibt aber bis zum Tod von Giedroyc der wichtigste Bezugspunkt seines Schreibens: Wie stark sich Wilks Schreibmotivation dem Kontakt zu „Kultura“ verdankte, wird nicht nur aus einem späteren Selbstkommentar in der Buchausgabe seiner „Kultura“-Beiträge deutlich; vielmehr wird der Bruch nach dem Tod Giedroyc in einer Genre-Krise und einem darauf folgenden Neubeginn sichtbar.²⁷ Es gibt noch etwas, was den jungen Autor mit den älteren „Kultura“-Kollegen verbindet, auch wenn dieser Vergleich ein wenig riskant ist: Wilk ist im Grunde der erste polnische Autor seit Jahrzehnten, der – wie die damals emigrierten Autoren – über eine Russland-Erfahrung verfügt, die weit über das journalistische Bereisen des Landes hinausgeht. Auf der Erfahrung des Fußfassens, des Erlebens, der Erkundung der Fremde, die zur Heimat wird, basiert seine Schreibstrategie. Als er nach Russland reist, ist die duale geopolitische Weltordnung bereits aufgelöst. Wie ungewöhnlich seine Migrationserfahrung sein mag, gehört sie doch zu den freiwilligen Mobilitätskonzepten (das ist die Differenz zu den älteren „Kultura“-Autoren), die im östlichen Europa erst nach der politischen Wende möglich geworden sind.

Als Motto seines ersten Buchs paraphrasiert Wilk die berühmte Strophe Fedor Tjutčevs „Umom Rossiju ne ponjat“ (Mit dem Verstand kann man Russland nicht begreifen) in eigener Variation: Er ändert in der Übersetzung den letzten Vers dieser Strophe „V Rossiju možno tol’ko verit“ (An Russland kann man nur glauben) in: „Rosję należy przeżyć“ (Russland muss man erleben). Alleine an dieser Paraphrase lassen sich relevante Momente des Wilk’schen Standpunktwechsels erkennen: zum einen die postulative Erfahrung und zum anderen sein eigenwilliger Umgang mit der russischen Literatur und dem ihr inhä-

27 Im Jahre 2000 bricht „Karelska tropa“ (Das Karelien-Reisebuch, 1999–2000) abrupt ab, kommentiert vom Autor wie folgt in einer Fußnote: „An dieser Stelle meiner Reise [tropa] erreichte mich die Nachricht über den Tod des Redakteurs Giedroyc. Einige Abschnitte habe ich noch mit dem Schwung des Anlaufs geschrieben, bald aber habe ich die Lust verloren. Als ich nämlich für ‚Kultura‘ schrieb, hatte ich den Eindruck, dass ich das Auge des Redakteurs bin, dass ich für ihn die nördlichen Grenzgebiete Russlands erkunde; und er stellte mir in seinen Briefen Fragen, gab mir Aufgaben, mit anderen Worten: er inspirierte mich.“ Wilk 2008, 121 (übers. v. MM). 2001 nimmt Wilk mit dem Tagebuch „Dziennik północny“ (Das Nord-Tagebuch) sein Schreiben wieder auf (für die Zeitschrift „Rzeczpospolita“).

renten Wissen über Russland. Wilk zeigt sich gerne als forschender Philologe, der die russische Literatur durchstöbert: nicht nur die klassische Literatur, sondern auch altrussische Chroniken wie auch historiographische, philosophische und kulturosophische Werke (u. a. von Vasilij Ključevskij, Vladimir Solov'ev, Vasilij Rozanov, Nikolaj Berdjaev, Pavel Florenskij, Dmitrij Lichačev). Der Standpunktwechsel bedeutet also auch einen Wechsel des Literaturkanons als Orientierungspunkt des eigenen Schreibens. Wenn Wilk z. B. vom doppelten Russland in „Wilczy Notes“ spricht, bezieht er sich nicht auf das polnische Denken des ‚anderen‘ Russlands, das es hinter dem autoritären und imperialen zu entdecken gilt. Sein Bezugspunkt ist Rozanovs Unterscheidung zwischen dem sichtbar-trügerischen Russland (*vidimost'*) und der verborgenen Heiligen Rus' (Wilk 2007, 14). Den russischen Norden und insbesondere die Solovki-Inseln sieht Wilk – Lichačev, aber auch Aleksandr Solženicy'n folgend – als Russlands historische Essenz an, und zwar sowohl im Hinblick auf ihre Bedeutung in der Geschichte der russischen Orthodoxie als auch des zaristischen und des sowjetischen Straf- und Lagersystems. Diese kulturgeschichtliche und geokulturologische Orientierung untermauert Wilks topographische Strategie, die den peripheren Norden in den Mittelpunkt rückt – als Standort und als *point of view*. Der *point of view* hängt – so könnte man das erste Gesetz der Geopoetik formulieren – von den geographischen Koordinaten ab. Die Sichtweise zu ändern bedeutet, den eigenen Standort zu wechseln, sich selbst zu bewegen und in dem Raum heimisch zu werden, den man erkundet – im Reisen, im Lesen und im Schreiben.

4. Topographie und Text: Reisen/Schreiben als *tropa*

Okna naszego domu wychodzą na Zatokę Pomyślności, morze przedłuża stół, na którym piszę. W zimie kartka papieru zlewa się z bielą lodu za szybą, a ślady czerniła przechodzą tak raptownie w tropu nart, że często nie wiem, czy jeszcze za stołem siedzę, czy już po morzu się niosę. [...] I być może właśnie tutaj, na granicy morza i stołu – żywiołu i i rzeczy – łatwiej pojąć mój pomysł: próbę uchwycenia rzeczywistości, nadania jej kształtu, odcisnięcia w słowach. Albowiem rzeczywistość rosyjska, zwłaszcza na Północy jest bezforemna: przestrzenie tu bezkresne, błota bezdenne, osiedla bezkształtne; to coś w rodzaju „grochowego kisielu” (wedle wyrażenia Dostojewskiego), zeń różne przedmioty wystają: tu krzyż prawosławny, obok drut kolczasty, tam kurhan saamski i kawałek ludzkiej czaszki z dziurką od kuli, a w drugim miejscu część rakiety lub podwodnej łodzi.²⁸ (Wilk 2007, 25)

Der Konnex zwischen Topographie und Schreiben ist chiastisch: Das Schreiben geht vom Raum aus; die Bewegung im Raum (das Reisen) verleiht dem Schreiben seinen Rhythmus, und umgekehrt: Das Schreiben ordnet den Raum und lässt ihn erst hervortreten. Die Wahrnehmung der Landschaft Russlands in ihrer postsowjetischen Kondition stellt einen wichtigen Subtext der Prosa Wilks dar. Darin findet auch ihr performativer Gestus eine besondere Motivation: Die Landschaft des russischen Nordens, der Solovki-Inseln, erscheint Wilk – nach den Zerstörungen der Sowjetzeit – als ein semiotisches Chaos, das erst im Schreiben wieder Formen annehmen kann. Orte und Landschaften

28 „Die Fenster unseres Hauses gehen auf die Bucht der Glückseligkeit, so daß das Meer eine Verlängerung des Tisches darstellt, auf dem ich schreibe. Im Winter schwimmt das Blatt Papier mit dem Weiß des Eises vor dem Fenster, und die Abdrücke der Tinte gehen so jäh in tropy über, in Skipspuren, daß ich oft nicht weiß, ob ich noch am Tisch sitze oder schon übers Meer laufe. [...] Vielleicht kann man ja hier, an der Grenze zwischen Meer und Tisch – Element und Ding – mein Vorhaben besser begreifen: den Versuch, die Wirklichkeit zu erfassen, ihr Gestalt zu verleihen, einen Abdruck in Worten. Die russische Wirklichkeit, vor allem in Norden, ist nämlich formlos: die Weite grenzenlos, der Morast grundlos, die Siedlungen gestaltlos; es ist so etwas wie ein „Erbsenpudding“ (um einen Ausdruck Dostojewskis zu gebrauchen), aus dem verschiedene Dinge ragen: hier ein orthodoxes Kreuz, daneben ein Stück Stacheldraht, dort ein Samisches Hügelgrab und das Fragment eines menschlichen Schädels mit einem Loch von einer Kugel, an einer anderen Stelle ein Teil einer Rakete oder eines Unterseebootes.“ (Wilk 2007a, 28 f.)

totalitärer Gewalt sind in den Texten Wilks insofern präsent, als die Landschaft selbst die Vergangenheit nicht vergessen lässt: Das Gedächtnis dieser Orte gehört zum Text wie der Stacheldraht zur Landschaft, mit dem heute Gärten auf den Solovki-Inseln umzäunt werden.²⁹ Wilks Reisen stellen aber prinzipiell kein posttraumatisches Pilgern zu jenen Orten dar, mit Ausnahme seiner Reisen Anfang der 1990er Jahre nach Ercevo, wo Gustaw Herling-Grudziński während des Kriegs im Lager inhaftiert war. Diesen Reisen, mit denen Wilks Zusammenarbeit mit „Kultura“ begann, widmet der Autor einige Passagen in „Wołoka“ (Wilk 2008, 227–240). In Erinnerung an den Anblick der dort immer noch in Betrieb befindlichen zona (Straflager) konkludiert Wilk:

„Übrigens, ich hatte den Eindruck, dass wir uns in einem – in beiden Bedeutungen des lateinischen *textum* verstanden – postrealistischen Text befanden, wenn man, versteht sich, ‚Welt ohne Erbarmen‘ für realistische Prosa hält.“³⁰ (Wilk 2007, 14)

Bemerkenswert in diesem Kontext erscheint Wilks Interesse für Varlam Šalamov. Wilk kommentiert immer wieder Šalamovs Werk, fertigt selbst kleine Übersetzungen an, unternimmt biographische Nachforschungen. Dabei liest er den russischen Autor nicht ausschließlich als Kolyma-Zeugen, vielmehr beschäftigt ihn Šalamovs poetologisches Programm, auch im Sinne einer Liminalität der Literatur im 20. Jahrhundert: „Dawniej myślałem: Joyce, Beckett. Zwłaszcza Beckett, zdawało mi się, dotarł do skraju Literatury... Dopóki nie poznałem Szałamowa. [...] Po Szałamowie literatury poważnie uprawiać nie sposób.“³¹ (Wilk 2008, 219) Diese Faszination hat weitreichende Konsequenzen für Wilks Prosa. So findet der polnische Autor bei Šalamov ein radikales Konzept der Literatur, von dem aus er sein eigenes Schreiben betrachtet und profiliert. Šalamovs berühmte Phrase von Prosa,

29 „Das dominierende Motiv der Solowjezker Siedlung ist der Stacheldraht, mit dem man die Gärten umzäunt.“ (Wilk 2007a, 31).

30 „Notabene, miałem wrażenie, żeśmy się znaleźli w tekście – rozumianym w obu znaczeniach łacińskiego *textum* – postrealistycznym, jeśli *Inny świat*, rzecz jasna, uznajemy za prozę realistyczną.“ (Übers. v. MM).

31 „Früher dachte ich: Joyce, Beckett. Insbesondere Beckett, schien es mir, erreichte die Grenze der Literatur... Bis ich Šalamov kennenlernte. [...] Nach Šalamov lässt sich nicht mehr ernsthaft literarisch schreiben.“ (Übers. v. MM).

die „wie ein Dokument durchlebt wurde“³² macht Wilk zum Motto des eigenen Schreibprojekts (Wilk 2007, 173). In dieser durchaus – berücksichtigt man den biographischen Hintergrund der Poetik Šalamovs – ambivalenten ästhetischen Aneignung findet Wilk eine Formel für sein Genre, für welches die gegenseitige Durchdringung von Leben und Schreiben sowie die Teilnahme am ‚Stoff‘ des eigenen Textes programmatisch sind. Die in der extremen Erfahrung fundierte Poetik der Äquivalenz zwischen Leben und Kunst bei Šalamov wird bei Wilk zum Orientierungspunkt seiner Prosa, in der Faktisches, Autobiographisches und Poetisches nahtlos ineinander übergehen – in einer geopoetischen Verflachung der Differenz zwischen Wirklichkeit (Raum) und Repräsentation (Text).

Mit Šalamov experimentiert Wilk an seinem Genre, reflektiert seine Schreibstrategien und benennt sie. Dem russischen Autor verdankt sich Wilks Grundkonzept seines Reisens/Schreibens als *tropa*. Mit diesem russischen Wort für Pfad bezeichnet Wilk beides: sein Reisen und sein Schreiben. Den Band „Wołoka“ eröffnet eine lyrische Bekenntnis:

Moja tropa kapryśnie się pisze:
to zyzakiem kluczy, jakby od kuli bieżała,
to krąży-kołuje wytrwale z nosem przy ziemi
[...]
to w słowach się odciska,
to w odciskach palców,
na papierze
lub na piachu.³³

(Wilk 2008, 5)

In seinem lexikalischen Experiment bezieht sich Wilk nicht nur explizit auf die Erzählungen Šalamovs, vor allem auf „Tropa“ wie auch auf die Kurzerzählung „Durch den Schnee“, sondern gibt auch eigene etymologische Erklärungen:

32 Die Phrase Šalamovs wird hier in der Übersetzung von Ulrich Schmid zitiert (Schmid 2007, 93).

33 „Meine tropa [im Russischen grammatisch weiblich] schreibt sich launisch/mal irrt sie im Zickzack, als würde sie vor der Kugel fliehen/mal kreist sie beharrlich mit der Nase nah an der Erde/[...]/mal drückt sie sich in Worten ab/mal in Fingerabdrücken/auf dem Papier/oder im Sand.“ (Übers. v. MM).

Rosyjska tropa pochodzi od strarej formy tropat' – deptać. Zatem tropa to ścieżka wydeptana przez człeka lub zwierzę. Używając tropy zamiast „drogi“, podkreślam czynność deptania samopas, niekorzystania z gotowego szlaku.³⁴ (Wilk 2008, 142)

Geschickt setzt der Autor dabei auch seinen Namen (zu Deutsch: Wolf) in das semantische Spiel mit den Konnotationen des polnischen Wortes *trop* (Spur, Pfotenabdruck) und des russischen *tropa* (Pfad) ein. *Tropa* wird in Wilks Prosa zur Genre-Bezeichnung und zur Trope – zum bildlichen Mittel seiner Selbststilisierung als literarischer Einzelgänger, dessen Schreiben über Russland die vertrauten Wege verlässt.

5. Transkulturelles Schreiben als exzentrisches Schreiben

Im bereit kurz erwähnten Karelien-Reisebuch³⁵ („Karelska tropa 1999–2000“ in: Wilk 2008, 59–138) beschreibt Wilk seine Schiffsreise durch den Belomorkanal (Weißmeer-Ostseekanalkanal). Dieses durchaus spektakuläre Unternehmen – Wilk reist gemeinsam mit zwei Bekannten auf einer selbst gebastelten Jacht – ist zugleich ein Projekt einer doppelten Lektüre des bereisten Raums. Wilk interessiert in seinen Aufzeichnungen sowohl die gegenwärtige, postsowjetische Topographie des Kanals und der kargen Ansiedlungen als auch seine Geschichte. Das Lesen der Zeit im Raum (um Karl Schlögel zu paraphrasieren) verbindet der Autor – programmatisch – mit der Autopsie, der Inaugenscheinnahme. Zu seinem „Baedeker“ erklärt Wilk dabei den berühmt-berüchtigten, im Auftrag von Stalin entstandenen Propaganda-Band zum Bau des Kanals vom 1934, der 1998 in einem anonymen Reprint in Russland erschienen ist. Dieses Reprints bedient er sich während seiner Reise. (Seiner Aufmerksamkeit entgeht dabei nicht der polnische Autor Bruno Jasiński, der sich im prominenten Autoren-Kollektiv unter der Führung von Maksim Gorkij neben Viktor Šklovskij, Aleksej Tolstoj, Michail Zoščenko, Valentin Kataev und

34 „Das Russische tropa stammt von der alten Form tropat' – treten. Tropa bedeutet also ein Pfad, ausgetreten vom Menschen oder vom Tier. Wenn ich tropa statt ‚droga' [polnisch für ‚Weg'] gebrauche, unterstreiche ich die Tätigkeit des selbstständigen Gehens, des Meidens von fertigen Routen.“ (Übers. v. MM).

35 Vgl. Anm. 27.

vielen anderen befindet.) Wilk liest die Geschichte des Kanals ebenfalls mit und gegen Solženicyn. Gegen vor allem dann, wenn er die Geschichte der Kanal-Bauprojekte bis in die Zeit Peters des Großen zurückverfolgt und somit mit der Grundthese des Autors von „Der Archipel Gulag“, der den Kanalbau als Inbegriff des stalinistischen Terrors – und Stalins Wahns – darstellt, polemisiert. Aber auch über die Zeit Peters des Großen hinaus interessiert Wilk diese Strecke als eine alte Wasser- und Land-Route der russischen Kolonisatoren des Nordens. Gerade in dieser Reisebeschreibung wird die Perspektive der Wilk’schen Raumhermeneutik des russischen Nordens besonders deutlich, die über die postkatastrophische Betrachtung seiner Topographie hinausgeht und eine geokulturologische (also auch essentialisierende) Vision der Region, mit ihrer in die Geographie eingeschriebenen und von der Geographie her gedachten (langen) Geschichte anstrebt. Es ist bezeichnend, dass Wilk in der Polemik gegen Solženicyn u. a. auf ein Argument zurückgreift, das für ihn in der Literatur das Maß der Dinge ist: die Raumerkundung. Solženicyn – so Wilk – verbrachte 1966, während der Arbeit an seinem Buch, am Kanal nicht mehr als „etwa acht Stunden“ (Wilk 2008, 107).

Wilks Reise durch den Belomorkanal als ein Überqueren des Wasserwegs zwischen dem Arktischen und dem Atlantischen Ozean lässt sich als eine – im Hinblick auf die sowjetische Geschichte dieses Wasserweges höchst kontaminierte – Figur einer Überführung ansehen: einer Mobilität zwischen den Kulturen und zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart eines Raums, für die auch das titelgebende Wort *wołoka* (vom russischen *volok*) steht. Das russische Wort *volok* bezeichneten ursprünglich das Ziehen von Booten über die Landstreifen zwischen den Wasserwegen – eine Art Fortbewegung, praktiziert auch in der Geschichte der von Wilk erkundeten Gegend. So wie *tropa* funktioniert auch *wołoka* – beide Worte sind polonisierte Russismen – in der Prosa Wilks sowohl metapoetisch als auch metaphorisch. Sie apostrophieren das Schreiben als Bewegung, als Einkerbung (der Pfade, der Wege) und als Transfer bzw. transkulturelle Mobilität in einem historisch überdeterminierten Raum.

Inwieweit lässt sich Wilks geopoetisches Schreiben im Rückgriff auf Konzepte des Transkulturellen betrachten? Eines lässt sich für die ostmitteleuropäischen Literaturen seit den 1990er Jahren generell behaupten: Die heutigen Tendenzen kultureller Mobilität und Pluralisie-

rung sowie die damit einhergehende transkulturelle Dynamisierung von Räumen und Identitäten, die sich u. a. in geopoetischen Schreibweisen äußern, sind nur schwer von der Geschichte Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert zu trennen. Die Frage, ob und inwieweit jene transkulturellen Strategien in den ostmitteleuropäischen Literaturen an einem postkolonialen Diskurs partizipieren, lässt sich dann stellen, wenn man das Ende sowjetischer Einflussnahme in Ostmitteleuropa in den Kategorien der langen, vielfältigen, innereuropäischen Kolonisierungsgeschichte betrachtet.³⁶ In Wilks Prosa wird ein Blick auf den Raum des russischen Nordens etabliert, der äußerst sensibel seine postsowjetische – posttotalitäre – Kondition sondiert. Nichts liegt aber Wilk ferner als eine Sicht aus der Position der ‚Traumatisierten‘, für welche er als polnischer Autor – und im Hinblick auf den polnischen Literaturkanon über Russland – gewissermaßen prädestiniert wäre. Wilk entwickelt in seiner Prosa eine eigene, auf einen individuellen Entwurf hin und im Bewusstsein des literarischen Einzelgängertums ausgerichtete Geopoetik, die in ihrer Vektorisierung (um den Begriff von Ottmar Ette zu gebrauchen) tradierte Routen bzw. Denk-Routinen unterläuft. In seinem Schreiben über Russland geht der Autor von einer gesamteuropäischen geokulturellen Konstellation aus und ordnet die nationale polnische Perspektive einer kontinentalen historischen Raumwahrnehmung unter, indem er die Teilnahme der polnischen Literatur an jener Raumordnung geradezu hervorhebt. Darin liegt ein starkes Moment einer kulturellen Revision in der Prosa Wilks.

Bezogen auf Raum, Sprache und Identität oszilliert das Schreibprojekt Wilks zwischen einem Autochthonie- und einem Transfer-Konzept. Autochthon ist Wilks Position nicht im Sinne eines Ursprungs (eines Abkömmlings), sondern als eine Raumbezogenheit, die sich vor allem gegen eine globalisierte ‚Raumverflüssigung‘ wendet. So zielt Wilks Geopoetik einerseits auf eine Abgrenzung, eine territoriale Distinktion des Raumes ab, der zum ‚eigenen Territorium‘ erklärt wird, und an dessen lokalem Text das eigene Schreiben sich beteiligt. Zu dieser Aneignungsstrategie gehört auch Wilks Suche nach den polnischen Spuren in der russischen Geschichte, die sich äußerst peripher zum polnischen Wissenskanon über die polnisch-russische Beziehungen verhalten (Wilk interessieren u. a. polnische Akteure in der or-

36 Vgl. aus dieser Perspektive zur polnischen Literatur u. a. Cavanagh 2004.

thodoxen Sektengeschichte). Auf der anderen Seite nimmt Wilk eine Vermittler-Position ein, indem er für „Kultura“, später für „Rzeczpospolita“ schreibt, indem er also sein ‘Wissen von innen’ nach außen transportiert. Dabei unterstreicht Wilk den anti-journalistischen Gestus seiner Prosa, der mit dem Beheimatungskonzept verbunden ist. Damit hängt auch Wilks Sprachutopie zusammen. Seine Idee einer sowohl für die Polen als auch für die Russen verständlichen Sprache, die sich auf slawische Etymologien bezieht, bleibt zwar in seinem Schreiben weitgehend ein Postulat, das vor allem in poetischen Fragmenten – wie in oben angeführten Zitaten – bzw. in den prägnanten Neologismen realisiert wird. Die Idee der sprachlichen Hybridisierung wendet sich aber programmatisch gegen die tradierte polnisch-russische Kulturopposition. Im „Dom nad Oniego“ stellt Wilk teils ironisch, teils provokativ fest: „coraz częściej mam wrażenie, że jestem rosyjskim pisarzem, piszącym po polsku“³⁷ (Wilk 2008a, 22).

Der nach Norden gerichtete Vektor der Prosa Wilks erscheint im doppelten Sinne als *exzentrisch*, nicht nur – bezogen auf die polnische Literatur über Russland – als literarisches Außenseitertum, sondern auch als ein Projekt des Schreibens jenseits des Zentrums: jenseits des europäischen Blicks auf Russland und jenseits von Russland aus der Sicht Moskaus. Wilk revitalisiert in seinem geopoetischen Projekt die historische nordische Verortung Russlands und knüpft an poetische Imaginationen des Nordens an. Es ist schließlich die Exzentrizität der hyperboreischen Perspektive, die bei Wilk nicht nur Nietzsches Einsiedelei und somit auch antike geokulturelle Imaginationen, sondern auch ältere Topoi des Denkens über den europäischen Raum als die der West-Ost-Aufteilung in Erinnerung ruft.

37 „Obwohl ich mir immer öfter vorkomme wie ein russischer Schriftsteller, der Polnisch schreibt“ (Wilk 2008b, 24).

Literatur

- Cavanagh (2004), Clare: Postcolonial Poland. In: *Common Knowledge*, 10 (2004), 1, 82–92.
- Chomiuk (2006), Aleksandra: Nowy markiz de Custine albo historia pewnej manipulacji. In: *Teksty drugie*, 1–2 (2006), 310–319.
- Cunico (1999), Gerardo: Messianismus bei Mickiewicz. In: *Von Polen, Poesie und Politik*. Adam Mickiewicz, hrsg. v. Rolf-Dieter Kluge. Tübingen, 171–196.
- Czapski (1944), Józef: Wspomnienia starobielskie. Rom.
- Czapski (1949), Józef: Na nieludzkiej ziemi. Paris.
- Ette (2005), Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben*. Literaturen ohne festen Wohnsitz. Berlin.
- Frank (2002), Susanne: Raum als Traum(a). Zur Geschichte der russischen Geokulturologie. In: *Zeit – Räume. Neue Tendenzen in der historischen Kulturwissenschaft aus der Perspektive der Slavistik*, hrsg. v. dies./Igor’ Smirnov. Wien, 55–74.
- Frank (2003), Susanne: *Imperiale Aneignung. Diskursive Strategie der Kolonisation Sibiriens durch die russische Kultur*. Unveröffentlichte Habilitationsschrift, Konstanz.
- Frank (2010), Susanne: *Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge*. In: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hrsg. v. Magdalena Marszałek/Sylvia Sasse. Berlin, 19–42.
- Gall (2008), Alfred: *Konfrontation mir dem Imperium: Die literarische Auseinandersetzung zwischen Adam Mickiewicz („Dziady“) und Aleksandr S. Puškin („Mednyj vsadnik“)*. In: *Die Slaven und Europa*, hrsg. v. Gerhard Ressel/Henriette Stahl. Frankfurt (Main), 79–103.
- Herling-Grudziński (1951), Gustaw: *Inny świat*. Zapiski sowieckie. London.
- Herling-Grudziński (1953), Gustaw: *Welt ohne Erbarmen*. Köln.
- Herling-Grudziński (1973, 1980, 1984, 1989), Gustaw: *Dziennik pisany nocą*. Paris.
- Herling-Grudziński (1994, 1998, 2000), Gustaw: *Dziennik pisany nocą*. Warszawa.
- Herling-Grudziński (2000), Gustaw: *Tagebuch bei Nacht geschrieben 1984–1995*. München.
- Janion (2007), Maria: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków.

- Kapuściński (1993), Ryszard: Imperium. Warszawa.
- Kapuściński (2000), Ryszard: Imperium. Sowjetische Streifzüge. Übers. v. Martin Pollack. Frankfurt (Main).
- Karpiński (1994), Wojciech: Polska a Rosja. Z dziejów słowiańskiego sporu. Warszawa.
- Kirschbaum (2009), Heinrich: Revision und (Auto-)Mimikry in Adam Mickiewicz' Russland-Konzeption. In: *kakanien revisited*. <http://www.kakanien.ac.at/beitr/jfsl08/HKirschbaum1> (01.10.2010).
- Lazari de (2004), Andrzej (Hg.): Dusza polska i rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna). Materiały do katalogu wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan. Warszawa.
- Lazari de (2006), Andrzej (Hrsg.): Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan. Warszawa.
- Marszałek (2009), Magdalena/Sasse, Sylvia: Geopoetiken. In: *Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin*, 19 (2009), 45–47.
- Marszałek (2010), Magdalena: Anderes Europa. Zur (ost)mitteleuropäischen Geopoetik. In: *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, hrsg. v. dies./Sylvia Sasse. Berlin, 43–67.
- Mickiewicz (1955), Adam: Literatura Słowiańska. Kurs drugi. In: *Dzieła*. Bd. 10, übers. v. Leon Płoszewski. Warszawa, 284–304.
- Mickiewicz (1991), Adam: Die Ahnenfeier (poln. *Dziady*, 1832). Zweisprachige Ausgabe, übers. und hrsg. v. Walter Schamschula. Köln.
- Miłosz (1990), Czesław: Rodzinna Europa (1958). Warszawa.
- Miłosz (1986), Czesław: West und Östliches Gelände. Übers. v. Maryla Reifenberg, München.
- Schlögel (2006): *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (2003). Frankfurt (Main).
- Schlögel (2006a), Karl: *Russischer Raum – Versuch einer Hermeneutik*. In: *ders.: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (2003). Frankfurt (Main), 393–408.
- Schmid (2007), Ulrich: Nicht-Literatur ohne Moral. Warum Varlam Šalamov nicht gelesen wurde. In: *Osteuropa*, 6 (2007), 87–105.
- Sucharski (2008), Tadeusz: Polskie poszukiwania „innej“ Rosji. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji. Gdańsk.

- Trojanowiczowa (1991), Zofia/Fiećko, Jerzy: Syberia. In: Słownik literatury polskiej XIX wieku, hrsg. v. Józef Bachórz/Alina Kowalczykova. Wrocław, Warszawa, Kraków, 901–909.
- Trojanowiczowa (1993), Zofia: Sybir romantyków. Poznań.
- Uffelman (2007), Dirk: ‚Ich würde meine Nation als lebendiges Lied erschaffen‘. Romantik -Lektüre unter Vorzeichen des Postkolonialismus. In: Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive. Hrsg. v. Alfred Gall (u. a.). Wiesbaden, 90–107.
- Waldstein (2003), Maksim: Novyj markiz de Kjustin, ili polskij travelog o Rossii v postkolonialnom pročtenii. In: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 60 (2003), 125–144.
- Walicki (2002), Andrzej: Rosja, katolicyzm i sprawa polska. Warszawa.
- Walicki (2006), Andrzej: Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej. Warszawa.
- Weintraub (1982), Wiktor: Poeta i prorok. Rzecz o profetyźmie Mickiewicza. Warszawa.
- Wilk (2007), Mariusz: Wilczy notes (1998/2003). Warszawa.
- Wilk (2007a), Mariusz: Schwarzes Eis. Mein Rußland. Übers. v. Martin Pollack. München.
- Wilk (2008), Mariusz: Wołoka (2005). Kraków.
- Wilk (2008a), Mariusz: Dom nad Oniego (2006). Warszawa.
- Wilk (2008b), Mariusz: Haus am Onegasee. Übers. v. Martin Pollack. Wien.
- Wolff (1994), Larry: Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment. Stanford.
- Zajas (2010), Paweł: Zagubieni kosmonauci. Jeszcze raz o *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego i jego krytykach. In: Teksty Drugie, 3 (2010), 218–231.

Kulturelle Nomaden

Ljuba Kirjuchina

„Die Stimme Europens, die Stimme der Welt!“

Internationale Panegyrik auf Katharina II.

1. Einleitung

Die als Titel des Aufsatzes dienende Zeile stammt aus der Widmung der Kaiserin Katharina II. (1729–1796), die 1789 im Sammelband der Petersburger Freimaurerlieder neben den anderen Oden an die Kaiserin und den programmatischen Liedern der *Loge der Verschwiegenheit* und der *Loge Urania* veröffentlicht wurde (Freymaurerlieder, 1789, 20–21). Der Verfasser dieser Widmung, August von Kotzebue (1761–1829), war um die Wende zum 19. Jahrhundert ein anerkannter Dramatiker und Dichter, dessen Popularität nicht bloß auf der deutschen, sondern auch auf den Bühnen des europäischen Kulturraums beispiellos war.¹ Während seiner Wirkungszeit in St. Petersburg unter anderem als Direktor des Petersburger Deutschen Hoftheaters gehörte er wie auch viele einflussreiche Petersburger Deutsche den Freimaurerlogen an, in denen Deutsch die gebräuchlichste Sprache im Umgang der Zugehörigen miteinander, auch bei der Durchführung der Rituale, sowie bei der Publikation der kanonischen und theoretischen Schriften war (vgl. Spivak 2003; Kirjuchina 2011, 236 ff.).

1 August von Kotzebue wurde 1761 in Weimar geboren und war in Deutschland, Österreich und Russland als Bühnenautor, Politiker und Publizist tätig. Er verfasste insgesamt über 220 Lustspiele und Dramen. Nach seinen Veröffentlichungen, in denen er die Burschenschaften und Turnervereine angriff, zog er sich als russischer Staatsrat und persönlicher Berichterstatter des Zaren den Hass der deutschen Burschenschaftler zu. Er wurde 1819 in Mannheim von dem Studenten Karl Ludwig Sand ermordet (vgl. Meyer 2005).

Deutschsprachige Oden an die Herrscherin waren ein obligatorischer Bestandteil der ritualisierten Zusammenkünfte der Logen. Sie wurden auch in verschiedenen Sammelbänden der Petersburger deutschen Freimaurer veröffentlicht. Die Haltung der Autoren dieser Oden der Kaiserin gegenüber war durch die Ideologie des Freimaurertums geprägt. Im gattungsspezifischen Lob und Preis der Kaiserin gingen die Dichter weit über die üblichen Loyalitätsbekundungen ihrer Zeitgenossen hinaus und entwarfen ein Konzept von einer vollkommenen Gesellschaftsstruktur mit der sakralisierten Figur eines Idealherrschers an der Spitze. Die Erwartungen an diesen Idealherrscher wurden in die Gestalt Katharinas II. hineininterpretiert und für die bereits eingekehrte Realität gehalten. Davon leiteten sie die religiös begründeten Anforderungen an die Untertanen ab – d. h. bedingungslose Gesetzestreue und Unterordnung unter den Willen des weisen und gerechten Herrschers. Entsprechend diesem Konzept erschien ein Freimaurer als idealer Untertan. So hieß es in einer in der *Loge der Verschwiegenheit* gehaltenen Rede: „Ein wahrer Freimaurer, ein guter Bürger des Staats und treuer Untertan sind unzertrennliche Begriffe“ (Beer 1781, 9).

Die bereits erwähnte Widmung Kotzebues steht zwar in der Tradition der Huldigungsdichtung der Freimaurer, reduziert aber die übliche langatmige Aufzählung der kaiserlichen Verdienste auf zwei Schwerpunkte: Katharina II. sei „der Russen erhabene Beschützerin“ und zugleich auch „ein Muster der kommenden Jahre“ (Freymaurerlieder, 1789, 20–21). Als Maßstab für die Größe der Zarin betrachtet aber der Dichter die weltweite positive Resonanz auf die Politik und Persönlichkeit Katharinas II. in der Literatur, behauptet deswegen:

Laut töne der Saiten allmächtiger Klang!
 Laut töne der Ehrfurcht geweihter Gesang!
 [...]

 Sie preiset als Fürstin, sie preiset als Held
 Die Stimme Europens, die Stimme der Welt! (ebd.)

Diese weit über die Grenzen des Russischen Reiches ausgehende und die Beteiligung der ganzen Welt beanspruchende Bewunderung Katharinas II. kann einerseits als eine Metapher für die Größe der Monarchin verstanden werden. Andererseits deutet der Text auf die reale Existenz der Huldigungsdichtung hin, die zu jener Zeit tatsächlich eine interna-

tionale Dimension annahm und die Werke der Autoren aus verschiedenen Ländern umfasste. Es ist auch sehr wahrscheinlich, dass August von Kotzebue als Politiker, Publizist und späterer russischer Generalkonsul mit der Publikationsflut über die russische Kaiserin konfrontiert war und deswegen in seiner Widmung ganz bewusst darauf anspielte.

Die Gesamtheit der nichtrussischen Publikationen, die im Zusammenhang mit der Kaiserin Katharina II. stehen, wurde zum ersten Mal am Ende des 19. Jahrhunderts vom Petersburger Professor für Geschichte Vasilij Bil'basov (1838–1904) bibliographisch erfasst, kommentiert und veröffentlicht. Um bibliographische Vollständigkeit bemüht, recherchierte er nicht nur in den staatlichen und privaten Bibliotheken und Archiven in Russland, sondern auch in Berlin, Wien, Paris und London. Die Ergebnisse seiner Recherchen sollten 1896 in der zweibändigen kommentierten Bibliographie „Katharina II. Kaiserin von Russland im Urteile der Weltliteratur“ veröffentlicht werden. Die russische Zensur ließ aber die Veröffentlichung nicht zu. So erschien die Bibliographie erst ein Jahr später zunächst in deutscher Übersetzung in Berlin (Bil'basov, 1897). Der erste Band umfasst die Publikationen von der Vermählung (1744) der Großfürstin Katharina, geborene Fürstin von Anhalt Zerbst, mit dem Großfürsten Peter (1728–1762) bis zum Tod der Kaiserin 1796, der zweite schließt die bis 1896 erschienenen Werke ein. Wie der Berliner Herausgeber, Theodor Schiemann (1847–1921), im Vorwort schrieb, bot die Bibliographie mit den 1282 verzeichneten Werken „ein deutliches Bild, wie in Liebe und Hass, in Bewunderung und Verachtung, durch Pamphlet und einseitiges Loben oder Tadeln, das Bild der merkwürdigen Frau verzerrt worden ist.“ (ebd., V).

Neben den Essays und wissenschaftlichen Abhandlungen sind in der Bibliographie Duzende von Romanen, Novellen, Schauspielen, Briefen, Reisebeschreibungen aber auch etwa 170 Oden und andere Huldigungsgedichte in deutscher, französischer, italienischer, polnischer, englischer Sprache und auf Latein enthalten. Die meisten davon wurden in St. Petersburg veröffentlicht. Allein die Zahl der Texte lässt über die gewagte Behauptung von Kotzebues, die russische Kaiserin preise nicht mehr und nicht weniger als „die Stimme Europens, die Stimme der Welt“, ernsthaft nachdenken. Tatsächlich geht es bei den nichtrussischsprachigen Oden an Katharina II. um eine am russischen Zarenhof entstandene, in die russische Realität eingeschriebene und vielsprachige Dichtung, die die Mobilität der europäischen Hofkultur illustriert.

2. Nichtrussischsprachige Huldigungsdichtung am Petersburger Zarenhof

Die nichtrussischsprachige Huldigungsdichtung war ein bedeutender Teil der neuen russischen Hofkultur, die infolge der Umgestaltung des Russischen Reiches nach westlichen Mustern und der Gründung der neuen russischen Hauptstadt St. Petersburg 1703 unter Peter I. entstand.² Russland öffnete sich seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts in seinen Orientierungen dem Westen gegenüber und bemühte sich bei der Realisierung der Petrinischen Reformpläne um die Unterstützung westlicher Fachkräfte auf dem Gebiet der Staatsverwaltung, des Militärwesens, der Wissenschaften, der Architektur und Kunst. Zahlreiche nichtrussische Gelegenheitsdichter unter den Fachleuten aus dem Westen ließen sich im St. Petersburg des 18. Jahrhunderts durch die Begeisterung für die russischen Herrscher zum Verfassen von Oden und anderen Gelegenheitsgedichten inspirieren. Die Liste reicht von unbekanntem, meist anonymen Verseschmied bis zu etablierten Hofdichtern wie Jacob von Stählin (1709–1785), Johann Michael von Hartung (1737–nach 1801), Hilarius Hartmann Henning (1713–1792), Gottlob Friedrich Wilhelm Junker (1705–1746, Johann Gottlieb Willamov (1736–1777) und Ludwig Heinrich von Nikolay (1796–1855) (vgl. Pumpjanskij 1983).

Die nichtrussische Hofdichtung in Russland entstand einige Zeit vor der einheimischen russischen. Die Funktion der huldigenden Ode erfüllte bis zu diesem Zeitpunkt in der russischen Literatur die Predigt, die in der Petrinischen Epoche vom fakultativen zum obligatorischen Bestandteil der russisch-orthodoxen Liturgie wurde und die Lobpreisung des Zaren unbedingt einschloss. Als die eigentlich ersten Hofdichter traten zuerst am Hof von Anna Ioannovna (1730–1740) deutsche Professoren der Petersburger Akademie der Wissenschaften auf, deren Oden von den russischen Dichtern Vassilij Trediakovskij (1703–1769), Vasilij Adodurov (1709–1780) und später auch von Michail Lomonosov (1711–1765) ins Russische übersetzt wurden. Diese Übersetzungstätigkeit stellte eine wichtige Grundlage für die Entstehung der russischen Odenpoesie dar. Neben der französischen Ode wirkte die deutsche als ein normatives Modell für die Entwicklung der

2 Vgl. zur ausführlichen Darstellung der deutschen Huldigungsdichtung am Petersburger Zarenhof: Kirjuchina 2011, 189–226.

russischen Odendichtung (vgl. Pumpjanskij 1983). In der russischen Literatur trat die Odendichtung spätestens zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Einklang mit der gesamten europäischen Entwicklung in den Hintergrund. Aus der Literatur der in St. Petersburg lebender Minderheiten, vor allem der Deutschen, verschwand die Ode als Gattungsform jedoch bis in das späte 19. Jahrhundert nicht. Sie verlor zwar um die Wende zum 19. Jahrhundert ihre exklusive Stellung am Hof, lebte aber in der Dichtung der verschiedensten sozialen Schichten fort.

Die Vielzahl von Autoren und Texten erlaubt, von „nichtrussischer Panegyrik“ zu sprechen.³ Es geht dabei ausschließlich um Kasualpoesie, die innerhalb der höfischen Kreise Petersburgs entstand. Sie war ein wichtiges Instrument zur Bestätigung der bestehenden Herrschaftsordnung und des damit verbundenen Wertekanons sowie zur Durchsetzung der politischen und ökonomischen Erneuerungen. Darüber hinaus formulierten die Odendichter auch ihre Wunschvorstellungen von einem idealen Herrscher und damit auch verschiedene Identitätskonzepte für Herrscher. Entsprechend dem Anlass – in erster Linie wichtige Ereignisse im Leben der Herrscher und der Herrscherfamilie – brachten die Huldigungstexte Freude, Entzücken, Trauer usw. zum Ausdruck. Anlässe panegyrischer Lobpreisung boten auch militärische Siege, Friedensschlüsse oder auch Besuche der Herrscher in einer Stadt. Die russischen Herrscher instrumentalisierten ihrerseits die nichtrussischsprachige Panegyrik für die nach außen gerichtete Imagekampagne.

Die nicht-russischsprachige Panegyrik reflektiert zugleich auch die Fragen nach der Identität der jeweiligen Autoren. Das Herrscherhaus tritt als Projektionsfläche für das eigene Selbstverständnis der Schreibenden auf. Während die Vertreter verschiedener Kulturen einen und denselben Herrscher loben, setzten sie völlig verschiedene Akzente bei der Darstellung der Herrscherperson. Jedoch liegen die Unterschiede eher im Detail, während die Dichter auf Realia ihrer Abstammungskul-

3 Unter Panegyrik wird Kasualpoesie verstanden, die für einen bestimmten Herrscher zu Dekoration und symbolischer Erhöhung besonderer öffentlicher oder privater Anlässe verfasst wurde und in erster Linie dem Lobpreis des jeweiligen Herrschers und seiner Verdienste diente. Die charakteristischen Merkmale der Panegyrik sind Okkasionalität, Repräsentativität und Funktionalität (vgl. Hamsch 1996, 1378 ff.). Die Anlässe sind in erster Linie wichtige Ereignisse im Leben von Herrscher und Herrscherfamilie. Die Oden als Huldigungstexte beruhen in der Regel auf der Ideologie der Herrscher und verkündigen sie als einzige Wahrheit.

tur Bezug nehmen. Die Konstruktion des russischen Idealherrschers in der nicht-russischen Panegyrik zeigt, dass sich die Identität des russischen Herrscherhauses nicht isoliert herausbildete, sondern unter dem Einfluss der Alteritäten und durch Kopräsenz verschiedener Kulturen. Dadurch wird deutlich, dass Kulturkontakte, -interaktionen und -transfers keine besondere Erfahrung der modernen globalisierten Welt sind, sondern dass die Mobilität ein wesentliches Merkmal der höfischen Kommunikation war, die in der Huldigungsdichtung ihren Niederschlag fand. Dies soll im Weiteren am Beispiel der Panegyrika des deutschen Pädagogen Johann Gottlieb Willamov, des jüdischen Arztes aus Polen Isaschar Falkensohn Behr und des persischen Gesandten Mohamed ibn Mohamed Mochsin, genannt Aschrafi, untersucht werden.

2.1 Johann Gottlieb Willamov (1736–1777)

Der im ostpreußischen Mohrunen geborene Dichter, Gelehrte, Pädagoge und Herausgeber Johann Gottlieb Willamov erhielt seine Bildung und Erziehung zunächst im Haus seines Vaters, des evangelischen Pfarrers und Seelsorgers Christian Reinhold Willamovius. Bereits als Kind zeigte er eine besondere Begabung in Literatur und alten Sprachen. Mit 16 Jahren studierte er an der Königsberger Universität Theologie und Mathematik. 1758, mit 22 Jahren war er Gymnasialprofessor in Thorn. 1767 erhielt er den Ruf als Direktor der deutschen St. Petri-Schule in St. Petersburg. 1771 übernahm er diese Schule als Privatinstitut, geriet aber nach einem halben Jahr in Schulden. Durch Vermittlung der Kaiserin bekam er Anstellung als Lehrer an einer Erziehungsanstalt, die sie selbst gegründet hatte. Mit dem Gehalt konnte Willamov seine Schulden nicht begleichen, kam im Frühjahr 1777 für einige Monate ins Schuldgefängnis und starb kurz darauf (vgl. Willamowius 2001).

Als Willamov in die russische Hauptstadt übersiedelte, war er bereits ein etablierter Autor. Sein 1763 erschienener Lyrikband *Dithyramben*⁴ hatte ihm den Ehrentitel des „preußischen Pindar“ eingetragen.

4 Herder besprach die *Dithyramben* in ausführlichen, wohlwollenden aber auch kritischen Rezensionen auf den Seiten der zeitgenössischen Königsberger und Berliner Zeitungen. Unter dem Einfluss der Herderschen Kritik überarbeitete Willamov seine *Dithyramben* (vgl. Schreck 1913). 1766 erschien in Berlin die zweite, erweiterte Auflage. Sie enthielt nun zwölf Stücke, wobei *Der Krieg* fehlte. Dafür sind drei neue Dithyramben hinzugekommen: *Atlantis*, *Des Bacchus Rückzug aus Indien* und *Hermann*.

gen (Jacoby 1898, 250). Seit Beginn seines Aufenthaltes in St. Petersburg war Willamov bemüht, durch Oden auf die Kaiserin und ihren Hof auf sich aufmerksam zu machen. Es verging kaum ein herrscherlicher Geburtstag, eine Krankheit, Genesung oder eine Kriegshandlung, ohne dass Willamov eine Ode verfasste. Exemplarisch für seine Huldigungsdichtung sind drei Geburtstagsoden auf Katharina II., die besonders deutlich in den Kontext der offiziellen Hofkultur eingeschrieben sind.⁵ Diese Oden sind vorwiegend von außerliterarischen Faktoren geprägt, vorwiegend von der offiziellen Ideologie. So ist das primäre Ziel dieser Oden, die Stärke und Größe sowie den überirdischen Charakter der irdischen Macht zu zeigen. In der ersten Ode *Katharinens Einweihungsfest. Auf das vierzigste Geburtstag Ihrer Kaiserlichen Majestät aller Reussen. Den 21. April 1769* konstruiert der Dichter die Figur der Monarchin aus verschiedenen Kulturzitaten. Er verbindet mit der Figur der Zarin die bis in die Antike zurückgreifende Konzeption des Herrschers als Garanten der sozialen Harmonie und Mediator zwischen himmlischer und irdischer Ordnung. Dort erscheint die Kaiserin als: „Mutter des Volks“, „Heldin“, „Weise“ und „Schutzgöttin ihrer Welt“. Willamov rühmt auch „Katharinens geschäftigen Geist“ und auch die „der unvergesslichen Fürstin Größe“ (Willamov 1769, 8). Für die Beschreibung des russischen Staates unter der Herrschaft Katharinas II. greift Willamov zur griechischen Mythologie. Er schreibt der russischen Kaiserin die Eigenschaften der Götter des Olympos und setzt sie auch mit der griechischen Göttin Pallas gleich.

In der drei Jahre später entstandenen Ode *Auf das Geburtsfest der Monarchin von Russland, welches von den Konföderirten Dissidenten an Thorn den 21 April (2. May) gefeyert wurde* bestimmen Entzücken und Begeisterung nicht das Thema des Textes, sondern bilden auch die strukturelle und stilistische Grundlage. Die Handlung des Textes schlägt die Perspektive einer Vision an, überwindet in rasantem Tempo Raum- und Zeitdimen-

5 Katharina II. würdigte diese Werke Willamovs und bezeichnete ihn als ihren deutschen ‚Hofdichter‘. Sie übernahm die Patenschaft seines 1773 geborenen Sohnes Gregor und empfing den Dichter zu einer Audienz. Dabei überreichte sie ihm eine goldene Dose im Wert von 400 Rubeln. Die Größenordnung eines solchen Geschenkes lässt sich daran messen, dass sein Jahreseinkommen als Schulleiter 700 Rubel betrug. Ihrem Patenkind Gregor verschaffte die Kaiserin eine gute Erziehung und Schulbildung. Er trat in den diplomatischen Dienst ein und war 1801 als Sekretär an der russischen Gesandtschaft in Stockholm angestellt. Im gleichen Jahr wurde er Hofrat in der Kanzlei der Kaiserinwitwe Maria Feodorovna (vgl. Willamowius 2001).

sionen, zerstört logische Zusammenhänge und spielt sich an verschiedensten Orten zugleich ab. Dies dient allein dem Bestreben zu beweisen, dass die Werke Katharinas II. die hervorragenden Leistungen anderer weltbekannter Herrscher übertreffen. Ähnlich wie von Kotzebue appelliert Willamov an die ganze Welt, ruft sie jedoch dazu auf, das Entzücken der russischen Untertanen zu bezeugen:

Europa, horch den hohen Jubeltönen
Mit schweigendem Erstaunen zu!
Ihr Helden, horcht, die ew'ge Lorbeern krönen!
Ja, weiter Erdkreis, hör' auch du! (Willamov 1779, 45)

Die den beiden Oden zugrunde liegenden Formen der klassischen Poesie verwendet der Dichter ausschließlich dafür, alle innen- und außenpolitischen Handlungen der Kaiserin als Beweise für ihre Größe und ihre göttliche Gerechtigkeit auszulegen. Es ist für diese Oden wie auch für die anderen Loblieder Willamovs bezeichnend, dass sie zugleich pathetisch und fast inhaltsleer sind. Sie unterscheiden sich kaum voneinander und könnten eben so gut früheren und späteren Herrschern gelten. Obwohl seine Wertungen sehr einseitig und ziemlich naiv sind, ist die in den Texten fixierte Haltung des Dichters gegenüber der Kaiserin und ihrem Reich bemerkenswert. Der deutsche Autor erscheint als russischer Patriot und identifiziert sich voll und ganz mit dem politischen Vorgehen Katharinas II.

Als ein Höhepunkt der patriotischen Faszination Willamovs erscheint seine Ode *Auf das hohe Geburtsfest Ihro Kaiserlichen Majestät 1772*, in der Katharina II. als direkte Nachfolgerin Peters I. gefeiert wird. In einer imaginären Handlung beschreibt hier der Dichter die Geburtstagsfeier der Monarchin. Der Himmel öffnet sich, und in der Gestalt eines Gottes vom Olymp, von „einer Geisterschar umringt“, steigt Peter I. herab

Als Held und Vater ehemals gross,
Jetzt Schutzgott seiner weitbegrenzten Staaten.
(Willamov 1779, 165)

Im Anblick der materiellen Errungenschaften und der jubelnden Untertanen ist er sichtbar gerührt („Seine Heldenwange/Rann zährtlich eine Thrän' herab“) und wendet sich an Katharina II. mit einer Lobre-

de, in der er das bereits Erreichte würdigt, die Kaiserin als seine Nachfolgerin bestätigt und ihr Unsterblichkeit im historischen Gedächtnis prophezeit. Als Zeichen der Auserwähltheit Katharinas II. kurz vor seiner Rückkehr zum Olymp

[...] nahm [er] die ew'ge Lorbeerkrone,
Die sein gesalbtes Haar umlaubt,
Und setzte sie zu grosser Thaten Lohne
Auf die Monarchin heil'ges Haupt. (Willamov 1779, 168)

In der Übereinstimmung mit der russischen Staatsmythologie der Regierungszeit Katharinas II. erscheint hier die Kaiserin als einzige gesetzliche Erbin des russischen Throns und berechnigte Nachfolgerin Peters I. Sie verfügt dementsprechend über alle Eigenschaften des Idealherrschers, der traditionell als irdischer Gott und irdischer Erlöser wirkt und in einer geheimnisvollen charismatischen Weise mit Gott und Christus verbunden ist.

2.2 Isaschar Falkensohn Behr (1746–1817)

Ein anderer Vertreter der nichtrussischen Odendichtung auf Katharina II. war Isaschar Falkensohn Behr, der in die deutsche Literaturgeschichte als Verfasser der 1772 in Leipzig veröffentlichten *Gedichte von einem polnischen Juden* einging. Im Unterschied zu Willamov, der als Deutscher in Russland einen gehobenen Status genoss, wurde Behr vor allem in Russland wegen seiner jüdischen Herkunft mit Ressentiments konfrontiert. Im *Allgemeinen Schriftsteller- und Gelehrtenlexikon der Provinzen Livland, Estland und Kurland*, das erst nach Behrs Tod (1827) von den deutschen Kulturhistorikern aus dem Baltikum Johann Friedrich von Recke (1764–1846) und Karl Eduard Napiersky (1793–1864) herausgegeben wurde, begann Behrs Biographie mit dem Worten: „Unter Halbwilden und dem schmutzigen Haufen seiner jüdischen Glaubensgenossen geboren und aufgezogen, durstete er nach Wissenschaft [...]“ (Recke/Napiersky 1827, Band 1, 92–93).⁶ Solche antisemitischen Klischees, die entweder

⁶ Napiersky, Karl Eduard von, Historiker, russischer Staatsrat, erhielt mehrere staatliche Orden und Auszeichnungen, war Ehrenmitglied verschiedener baltischer, russischer und Deutscher historischer und literarischer Gesellschaften, korrespondierendes Mitglied der Petersburger Akademie der Wissenschaften, gemeinsam mit J. F. v. Recke

auf den unemanzipierten Status der Juden oder auf ihr Emporkommen als Parvenüs abzielen, sind nicht nur für eine ablehnende Haltung dem Fremden gegenüber bezeichnend. Sie zeigen auch, wie die mobilisierte Kultur in ihrem natürlichen Prozess der Grenzüberschreitung auf Grenzen stößt. Dafür sind das dichterische Werk Behrs und seine Biographie exemplarisch.

Der 1746 im lettischen Salantin geborene Dichter lebte seit 1766 in Hasenpöth als Kaufmann, siedelte zwei Jahre später nach Königsberg, wo er sich neben seinen Handelsgeschäften den Studien widmete. Erst dort lernte er Deutsch, Latein und Französisch. 1769 kam Behr mit einer Empfehlung nach Berlin, wurde Mitglied des dortigen Kreises der Aufklärung von Mendelssohn, Lessing und Ramler. Dort entstanden innerhalb von drei Jahren mehr als dreißig seiner Gedichte auf Deutsch und eine Kantate. 1771 begann er ein Medizinstudium in Leipzig, setzte es in Halle fort und promovierte 1772 mit einer Dissertation auf dem Gebiet der Psychiatrie. Gleich danach kehrte er als Arzt nach Hasenpöth, praktizierte seit 1775 im weißrussischen Mohilew, das nach der Ersten Polnischen Teilung (1772) an Russland abgetreten worden war. Wegen der verschärften Zulassungsbedingungen für jüdische Ärzte musste Behr 1781 vor dem medizinischen Kollegium in St. Petersburg ein weiteres Examen ablegen. Im gleichen Jahr konvertierte er zum russisch-orthodoxen Glauben, erhielt den Taufnamen Gabriel Grigor'jevič und kurz danach auch die Approbation für ganz Russland. 1795 wurde er in den Stand eines Hofrats erhoben, wirkte als Quarantänearzt in Mohilew und später am Militärlazarett in Kameneč-Podol'skij, wo er 1817 starb (Jördens 1810, 726).

Noch vor seiner Konversion, während seines kurzen Aufenthaltes in St. Petersburg, verfasste Behr die Ode *Am Geburtsfest der Großen Kayserin Katharina der Zweiten, den 21. April 1781*, die auch dort veröffentlicht wurde. Das Vorbild für diese Ode wie auch für die früheren Gedichte Behrs, die in verschiedenen renommierten Lyrikanthologien und literarischen Almanachen in Deutschland publiziert wurden, waren die anakreontischen Liebesgedichte und auch Oden von Karl Wilhelm Ramler (1725–1798). Das zentrale Thema der Ode ist daher ein intensives persönliches Gefühl des Dichters der Monarchin gegen-

Herausgeber des *Allgemeinen Schriftsteller- und Gelehrtenlexikon der Provinzen Livland, Estland und Kurland* (Recke/Napiersky, 1827–1861).

über. Es kommt dem Autor darauf an, die tiefsten intimen Empfindungen der Seele sichtbar zu machen. Ähnlich wie die Odenschreiber des frühen 18. Jahrhunderts greift Behr dabei zum Motiv des Nichtausprechbaren. Er spricht von seinem Unvermögen, die ganze Kraft des lyrischen Empfindens zu verbalisieren, betont dadurch die Aufrichtigkeit seiner Gefühle, die zugleich die Unvollkommenheit der Dichtung rechtfertigen sollen.

Um seiner Bewunderung für die Kaiserin einen Ausdruck zu verleihen, greift Behr zur Phraseologie der Liebeslieder. Die Emotionen eines persönlichen Liebeserlebnisses sind dabei mit offiziellen Emotionen identisch. Die intensiv erlebte Freude über das Wohlergehen der Kaiserin und ihres Reiches werden in der Ode als Beweggrund zum Dichten genannt. Seine Begeisterung stellt Behr deutlicher als Willamov in den Zusammenhang mit den Eigenschaften der Kaiserin:

Die Herrscherin, Die Ihrer Völker Wonne,
Von deren Throne Heil und Segen fließt,
Wohltätig, milde, wie die Frühlingssonne,
Und statt Gebieterin, Schutzgöttin ist. (Behr 1781/2002, 84)

Die Ursache der Begeisterung, die das Dichter-Ich erlebt, ist die allgemeine Freude der Untertanen Katharinas II. Diese Freude resultiert aus der Weisheit und Stärke der Monarchin und dem Gedeihen ihres Reiches, „[...] wo sich vom Berg ein Milchstrom leitet,/Und Honig von der dürren Eiche fließt“ (ebd., 85). Behr zählt alle Verdienste Katharinas II. auf und lässt sich beim Urteil über die Kaiserin vom Glauben an den aufgeklärten Reformabsolutismus leiten, in dem sich gesellschaftliche Erneuerungen und die Pflege der Künste verbinden und dessen positive Auswirkung sich selbst „bis zu Israels verdrängtem Volke“ erstreckt.

Die flammenden Treuebekundungen sind in Behrs Ode mehr als nur Zeichen der politischen Loyalität. Die Hoffnung, die Monarchin könne das Loblied des „Sängers Israels“ vernehmen und „den Fremdling sich zum Untertan ernennen“, versetzt das Dichter-Ich in den ekstatischen Zustand eines Gläubigen, der mit Hingabe nach der Einheit mit dem Schöpfer strebt.

Den Staub von meiner Fürstin heil'gen Füßen,
Würd' ich dann, sterbend durch entzückten Sinn,
Mit Freudenthränen netzen, segnend küssen,
Und segnend gäb ich dann – mein Leben hin! (ebd., 85–86)

Diese Ode zeigt deutlicher als das restliche lyrische Werk Behrs seine Positionierung im Spannungsfeld zwischen den Kulturen, die ihm zum Verhängnis wurde. Behr leugnet seine jüdische Identität nicht, bemüht sich aber um ein literarisches Selbstverständnis als deutscher Dichter. Gerade in dieser Doppelrolle wurde er von seinen Zeitgenossen nicht akzeptiert. Am 1. Mai 1781 schreibt der Dichter und Kabinettssekretär in russischen Diensten Ludwig Heinrich Nicolay aus St. Petersburg an den Verleger Friedrich Nicolai in Berlin: „Seit kurzem haben wir hier einen dritten deutschen Dichter [neben Lenz und Klingger], einen Juden, Dr. Isaschar Behr, der viel Naives in seinem Charakter, aber wie wohl zu denken, sehr wenig Welt hat“ (zit. nach Goedeke 1916, 493). Einige Jahre zuvor erhob auch der junge Goethe in der Besprechung in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* von 1772 einen noch härteren Vorwurf. Er kritisierte die aufgesetzte Konventionalität der gerade veröffentlichten *Gedichte eines polnischen Juden*, die in keinem Verhältnis zu seiner eigenen Begeisterung für das neue Literaturideal standen. Der Jude, der sich im ausgehenden 18. Jahrhundert den Idealen der anakreontischen Dichtung verschrieb, entsprach anscheinend nicht den Exotikerwartungen der europäischen Rezipienten. „Behr war den einen nicht genug Jude und den anderen nicht genug Dichter“ (Lauer 2002, 97).

2.3 Schähnāme – das Buch der Könige. Panegyrik auf Katharina II. von Aschrafi

Betrachtet man die nichtrussischsprachigen Loblieder auf Katharina II. wie einst von Kotzebue als „Die Stimme Europens, die Stimme der Welt“, so ist es wichtig auch die Werke der nichteuropäischen Dichter zu berücksichtigen. Ein Beispiel dafür ist eine Panegyrik von Mohamed ibn Mohamed Mochsin, genannt Aschrafi. Als persischer Gesandter hielt er sich zu Beginn der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts in St. Peters-

burg auf und wurde auch am Kaiserlichen Hof empfangen.⁷ Während seines Aufenthaltes in St. Petersburg sammelte Aschrafi gezielt Informationen über das Russische Reich. Sein besonderes Interesse galt der Staatsverwaltung und Justiz, dem Bildungs- und Militärwesen, der Innen- und Außenpolitik Russlands, dem Leben des Hofes sowie den russischen Sitten und Bräuchen. Die gesammelten Eindrücke hielt er in einem ca. 70 Seiten langen Text fest, den er noch in St. Petersburg in der persischen Schriftsprache Dari unter dem Titel *Schahnahme. Panygirik auf Katharina II.* verfasste. Der Text wurde 1793 in einer Parallelausgabe auf Persisch und Russisch an der Kaiserlichen Druckerei veröffentlicht, was schon ein Zeichen der Anerkennung durch die Kaiserin bedeutete. Der Übersetzer ins Russische ist unbekannt. Es gibt allerdings Hinweise, dass an der Redaktion der Übersetzung der russische Odendichter Gavriil Deržavin (1743–1816) gewirkt hatte.⁸

Bemerkenswert ist der Titel des Textes. Den gleichen Titel *Schahnahme. Das Buch der Könige* hat eines der berühmtesten Werke der persischen Literatur – das Lebenswerk des persischen Dichters des 10. Jahrhunderts Abū l-Qāsem-e Ferdousī (940/41–1020). Sein *Buch der Könige* umfasst 50 Bücher mit insgesamt 50.000 Versen und befasst sich mit der Geschichte des antiken Persiens vor der muslimischen Eroberung. Bereits mit dem Titelzitat stellt Aschrafi Katharina II. in die Reihe der großen Herrscher seiner Heimat. Auch bei der Wahl der Gattung orientiert sich Aschrafi am persischen Meisterwerk. Wie es sich der russischen Übersetzung entnehmen lässt, verfasste er ein Epos über die Herrschaft Katharinas II. in gebundener Sprache – im Versmaß des Hexameters, der die Silbenlänge zur Versstrukturierung nutzt und keine Endreime hat.

Im Unterschied zu den anderen Panegyrika ist der Adressat des Textes nicht die Kaiserin, die der Dichter maßlos ehrt und bewundert, sondern die Leser in Persien. Er gibt in seinem Text zu, dass die Verdienste der Kaiserin bereits reichlich besungen wurden, jedoch nicht auf Persisch. Dadurch rechtfertigt er seine Mühe und ist entschlossen,

7 Wahrscheinlich kam Aschrafi in Begleitung von Murtaza-Kuli-Khan nach St. Petersburg. In der kriegerischen Auseinandersetzung vor allem um die iranischen Nordgebiete erlitt er eine Niederlage durch seinen Bruder Aga-Muhammad-Khan, flüchtete nach Russland und starb 1798 in St. Petersburg (Bazilenko 2002, 412 ff).

8 Diese Übersetzung bildet die Grundlage für die weitere Textanalyse.

seinen Text an Stelle „eines kostbaren Parfüms“ nach Persien zu schicken (Aschrafi 1793, 136).

Für die Darstellung der Kaiserin schöpft der Dichter Metapher aus orientalischer Symbolik und Idiomatik. Er vergleicht die Zarin mit einem Diamanten, dessen Schönheit unbeschreiblich und dessen Wert unermesslich ist. Jedoch ist die Größe der Herrscherin nicht nur an ihre charismatische Natur und Auserwähltheit durch Gott gebunden, sondern sie wird vorwiegend durch die wundersame Entwicklung St. Petersburgs gestützt. Ähnlich wie in den Petersburg-Beschreibungen der westeuropäischen Autoren gelten bei Aschrefi die architektonische Schönheit, der Reichtum und der Glanz St. Petersburgs als Maßstab für die Weisheit, Gerechtigkeit und Weitsichtigkeit der Zarin. Er bezeichnet auch die Stadt als „wahrhaftiges Gericht über die Weisheit der Monarchin“ (ebd., 76).

Der Bilderreichtum, das Aschrafi für die Beschreibung St. Petersburgs verwendet, entstammt der islamischen Mystik und thematisiert das Ineinandergreifen von Alltag und Ewigkeit. Auf jedem Schritt und Tritt entdeckt er in St. Petersburg Ebenbilder des Himmelreiches, vergleicht deswegen einzelne Bauwerke oder Stadtteile mit dem „vierten“ und „neunten Himmel“ oder sogar mit dem „achtorigen Paradies“ (ebd., 70; 74). St. Petersburg sei ein Ort, an dem es keinen Mangel und kein Unrecht gibt. Wonne und Glückseligkeit strahlen sowohl die Bewohner der Stadt als auch Gewässer, Pflanzen und Steine aus. Das Kaiserliche Schloss ist sogar stolz darauf, dass in ihm die Kaiserin wohnt, deswegen spricht es: „Wo gibt es ein anderes mir gleiches auf der Erde?“

Nach der Auffassung Aschrafis, offenbart sich im Stadtbild die göttliche Wirkung, deswegen vermischt sich in der Darstellung der Stadt Realität mit phantastischen Elementen aus der orientalischen Märchenwelt. Paläste und Häuser der Bürger – Werke der besten Künstler, ragen bis in den Himmel hoch (ebd., 68), das „kristallklare Wasser“ aus dem Neva-Fluß hat den Geschmack von „Rosenwasser“ (ebd., 86), die brennenden Laternen „verwandeln Nacht in den Tag“ und die Brücken über die Kanäle öffnen sich wie Uhrwerke (ebd., 90). Alles, was der Dichter in der Stadt sieht, ruft bei ihm Bewunderung hervor. So verknüpft er die traditionelle Form des persischen Epos mit panegyrischen Elementen, indem er die Darstellung der Stadt regelmäßig durch das Lob der Kaiserin unterbricht.

Den Höhepunkt der Beschreibung bildet die Darstellung des Kaiserlichen Palastes, dessen Wände die teuersten Stoffe bekleiden, die Fenster aus reinstem Kristall sind, deswegen in ihrem „Glanz mit der Sonne streiten“, Gold und kostbare Edelsteine ohne Zahl das Gewölbe der Gemächer schmücken und die Truhen voll von unschätzbaren Juwelen sind (ebd., 70–76). Durch die Pracht gleicht das Schloss dem „Eram“ – dem Garten im Paradies, der alle himmlischen Gärten übertrifft. Deswegen vergleicht sich der Dichter bei der Besichtigung des Palastes mit Edris, der laut einer mohameddanischen Sage ein Gerechter war und Allah um eine Möglichkeit anflehte, das Paradies zu sehen. Dafür sollte er sterben, aber unter der Bedingung, dass er danach wieder belebt wird. Nachdem er aber das Paradies erblickt hatte, lehnte er die Rückkehr ins Leben ab.

Der Perspektive Aschrafis auf St. Petersburg fehlt jede kritische Distanz. War es eine tatsächliche Begeisterung oder auch ein politisch motivierter Wunsch, der Kaiserin zu imponieren, lässt sich nicht eindeutig beurteilen. Wichtig ist, dass selbst kritisch eingestellte Petersburg-Besucher aus Westeuropa in ihren Darstellungen zugaben, die Pracht und der Reichtum der Stadt seien überwältigend (vgl. Kirjuchina 2011, 61–186). Häufig bekannten sie sich, ähnlich wie Aschrafi, zu ihrer Unfähigkeit, die Schönheit St. Petersburgs in Worte zu fassen, denn die Stadt entzieht sich einer verbalen Festlegung. Während Aschrafi der Stadt märchenhafte und übernatürliche Züge zuschreibt, lässt er St. Petersburg in Übereinstimmung mit den westeuropäischen Autoren des 18. Jahrhunderts als Abbild einer Vorstellung wirken, die über die Wirklichkeit hinausgeht und deswegen den Eindruck vermittelt, vorgetäuscht zu sein. Das Trügerische im Sinne des Unnatürlichen, Unrealistischen und Unfassbaren als Inbegriff des Petersburger Wesens fand im Petersburg-Mythos der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in der ‚Trugbildstadt‘-Metapher ihren Ausdruck. Bei Aschrafi aber ist es die Pracht der Stadt, die sie als etwas Unwirkliches und Trügerisches erscheinen lässt.

3. Fazit

Bei der Untersuchung der nichtrussischsprachigen Oden an Katharina II. fällt auf, dass die Oden nicht nur als Herrscherlob wirkten, sondern auch als ein Nachweis für die Gemeinsamkeit von Werten, Zielen und Idealen der Autoren und der Kaiserin. Mit ihren Texten betonen die Dichter, dass trotz aller Unterschiede und Besonderheiten zwischen ihrer Herkunftskultur und mit dem Wertekanon der Kaiserin eine deutliche Übereinstimmung besteht. Die eigene Fähigkeit, die Tugenden und Verdienste der Monarchin zu erkennen, sehen die Verfasser als ein Beweis dafür, dass die in der jeweiligen Ode vertretene ethnische Gruppe genau gleiche Tugenden zu schätzen versteht. Damit wirkt die im Lob einbegriffene Loyalitätsbekundung nicht mehr als bedingungslos, denn sie ist durch das bewusste Streben nach den gleichen Idealen begründet. Der in spezifischen Details präsenste Hinweis auf ethnische, religiöse oder kulturelle Differenzen lässt das entschlossene Auftreten für die Herrscherin erst recht als eine bewusste Haltung erscheinen. Die hervorgehobene Alterität der Schreibenden und der Gruppen, die sie in ihren Oden vertreten, steigert die Gewichtung der Identität mit der russischen Zarin. Das lyrische Ich der Oden ist dabei eine überindividuelle Persönlichkeit, ein „Sänger“, der sich durch seine ethnisch stilisierte Haltung als Stimme einer ganzen Gruppe behauptet. Indem er die Kaiserin besingt und verherrlicht, führt er die Kaiserin und die Zugehörigen seiner Kultur zusammen.

Die nichtrussischsprachigen Oden an Katharina II. knüpfen zwar an den Katalog von offiziellen Symbolen, die traditionell und gattungsspezifisch für die Darstellung der erhabenen Herrscherin eingesetzt wurden, erweitert jedoch durch ethnische Färbungen der Metapher die übliche Intention des Lobes. Die Autoren versuchen die Verherrlichung der Monarchin, die als eine hohl tönende Schmeichelei aufgefasst werden könnte, durch den Anspruch zu überwinden, das Lob sei die tief empfundene Herzensangelegenheit einer ganzen ethnischen Gruppe, einer Minderheit oder auch eines Landes zugleich. Die Hervorhebung von bestimmten Tugenden und Verdiensten der Kaiserin zielt dabei neben dem obligatorischen Loyalitätsnachweis auf die Aufwertung der eigenen Kultur ab. So impliziert die Anerkennung von hervorragenden Eigenschaften der Kaiserin den Hinweis auf eine besondere Prägung der konkreten Untertanen oder ausländischen Gäste,

weil ausschließlich sie in der Lage sind, die Monarchin entsprechend zu würdigen und zu schätzen. Durch die Oden schafften die Autoren im politisch-öffentlichen Raum einen besonderen sinnlich wahrnehmbaren Geltungsbereich für die eigene Kultur und ihre Zugehörigen. Aber auch dort bleibt die Zarin als ein übergeordnetes Idealbild des Menschlichen die eigentliche Quelle der Inspiration.

Vor allem diejenigen nichtrussischsprachigen Oden, die außerhalb des unmittelbaren Zarenhofes entstanden sind, bewirkten eine deutliche Paradigmenverschiebung im Lob der Herrscherin, indem sie das obligatorische offizielle Pathos des Herrscherlobes in existentielle ethische Wertfragen einzubinden versuchten. Mit ihren Oden sprechen die Autoren nicht nur die Existenzberechtigung von verschiedenen ethnischen Minderheiten und Migrantengruppen an, sondern deuten die Diversity als eine Bereicherung des Russischen Reiches. Auch die Präsenz der ethnischen, kulturellen und sprachlichen Vielfalt im Lob der russischen Herrscherin setzt voraus, dass die Kaiserin über die Weisheit verfügt, ihre treuen Untertanen in ihrer Vielfalt zu akzeptieren und zu schätzen.

Die im 18. Jahrhundert am russischen Hof entstandene literarische Kultur, deren wichtiger Bestandteil die Panegyrik ist, lässt sich nicht als eine singuläre und eigenständige Tradition beschreiben. Sie ist ein Ergebnis von Interaktion, Wandlung und Migration. Sie war territorial mit der Hauptstadt des Russischen Reiches verbunden, wurzelte aber in den Herkunftskulturen der Dichter. Die meisten Autoren blieben in ihrer Muttersprache ‚sesshaft‘, manche bevorzugten aber eine neu erlernte Sprache oder sogar Mehrsprachigkeit. Thematisch jedoch waren alle diese Werke auf das russische Herrscherhaus bezogen. In diesem Zusammenhang stellte der russische Literaturhistoriker Pumpjanskij in seinem bereits 1935 veröffentlichten Essay fest, dem Absolutismus sei es gelungen, eine Fiktion einer einheitlichen Literatur in verschiedenen Sprachen zu schaffen. „Das Arsenal von Genres, Themen, Gestalten und sogar Wortgruppen wandelte von einem Land zum Anderen (vom Westen nach Osten, von Italien des 16. Jahrhunderts bis nach Russland des 18. Jahrhunderts), von einem Dichter zum anderen“ (Pumpjanskij 1983, 131). Damit beschreibt er die Mobilität als ein Wesensmerkmal der Hofdichtung generell. Das Paradoxe aber besteht darin, dass gerade die Mobilität der Petersburger Hofdichtung zum größten Hindernis bei ihrer Erforschung und Archivierung

wurde. Die am russischen Kaiserhof entstandenen nichtrussischsprachigen Texte wurden bisher in die nach strengen nationalen Kriterien orientierte Literaturgeschichte nicht aufgenommen und damit zur Vergessenheit verurteilt. Exemplarisch dafür sind die Werke von Willamov, Behr und Aschrefi. Sie sind auch in der anfangs erwähnten Bibliographie von Vasilij Bil'basov trotz der Sorgfalt des Verfassers bei der Erhebung der Quellen nicht verzeichnet. Das heißt, dass diese Texte bereits hundert Jahre nach ihrem Erscheinen in St. Petersburg ihre literaturhistorische Relevanz verloren hatten. Es gibt noch hunderte von Texten in verschiedenen Bibliotheken und Archiven, die ihrer Entdeckung harren.

Literatur

- Aschrafi (1793), Mohamed ibn Mohamed Mochsin: Schahnahme. Panygirik auf Katharina II., St. Petersburg.
- Bazilenko (2002), Igor': Rossija i Iran. In: Istorija Rossii i Vostok, hrsg. v. Ju. A. Sandulov., 389–424. Sankt-Peterburg.
- Beer (1781), B.C.G.C.: Anreden in der E. Loge der Verschwiegenheit gehalten von dem B. C. G. C. Beer. St. Petersburg.
- Behr (1781/2002), Falkensohn Isaschar: Gedichte von einem Polnischen Juden. Mit Behrs Lobgedicht auf Katharina II. und Goethes Rezension der Gedichte, hrsg. v. Gerhard Lauer. St. Ingbert.
- Bil'basov (1897), Vasilij: Katharina II. Kaiserin von Russland im Urtheile der Weltliteratur von B. von Bilbassoff, 2. Bände. Berlin.
- Freymaurerlieder (1789): Freymaurerlieder zum Gebrauch einiger g. u. v. Logen. St. Petersburg.
- Goedeke (1916), Karl: Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Dresden.
- Hamsch (1996), Björn: Herrscherlob. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding, Bd. 3, 1377–1392. Tübingen.
- Jacoby (1898), Daniel: Johann Gottlieb Willamov. In: Allgemeine deutsche Biographie. Bd. 43, 249–251.
- Jördens (1810), Karl Heinrich: Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten.
- Kilcher (2000), Andreas B.: Metzger Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zu Gegenwart.
- Kirjuchina (2011), Ljuba: Petersburger Mythos und Alltag. Deutsches literarisches Leben in St. Petersburg (1703–1917). Frankfurt (Main).
- Kosch (1994), Wilhelm: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch, Bd. I. Berlin.
- Lauer (2002), Gerhard: Nachwort. In: Gedichte von einem Polnischen Juden. Mit Behrs Lobgedicht auf Katharina II. und Goethes Rezension der Gedichte, hrsg. v. Gerhard Lauer. St. Ingbert.
- Meyer (2005), Jörg F.: Verehrt. Verdammt. Vergessen. August von Kotzebue. Werk und Wirkung. Frankfurt (Main).
- Pumpjanskij (1983), Lev: Lomonosov i nemeckaja škola razuma. In: Russkaja literatura XVIII – načala XIX veka v obščestvenno-kul'turnom kontexte, Bd. 14, 3–44.

- Recke, Johann Friedrich von/Napiersky, Karl Eduard (1827–1861):
Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrtenlexikon der Provinzen
Livland, Estland und Kurland, 5. Bände. Mitau.
- Schreck (1913), Rudolf: Johann Gottlieb Willamov. Heidelberg.
- Spivak (2003), Dmitrij: Metafisika Petersburga. Nemeckij duch. St.
Petersburg.
- Willamow (1769), Johann Gottlieb: Katharinenes Einweyhungsfest. Auf
das vierzigste Geburtstag Ihre Kayserlichen Majestät aller Reussen.
Den 21. April 1769, S. 6–14, St. Petersburg.
- Willamov (1779), Johann Gottlieb: Sämtliche Poetische Schriften. Leipzig.
- Willamowius (2001), Karl: Johann Gottlieb Willamov. Leben und
Werke. Dülmen.

Expeditionen in die Fremde

Zu Theorie und Praxis der räumlichen Expansion
des Heiligen in der jüdischen Religionsgeschichte

1. Annäherung

In einer Epoche, die das Schlagwort „Globalisierung“ im Schilde führt, in der sich nationale Kulturen scheinbar in ein buntes Warenhaus international austauschbarer Freizeitgestaltung auflösen, zeigen Religionen ein erstaunliches Beharrungsvermögen. Sei es der Auftritt Roms als Zentrum des Weltkatholizismus, sei es die Wallfahrt nach Mekka oder der anhaltende Streit um Jerusalem: Religionen sehen es nach wie vor als ihre Aufgabe an, den Menschen zu „verorten“. Sie gliedern die bedrohlich unstrukturierte Welt in ein vertrautes „Innen“ und ein unheimliches „Außen“, oder – um religionswissenschaftlich zu sprechen: sie trennen ein heiliges Zentrum vom Chaos des Profanen.¹ Die jüdische Religions- und Kulturgeschichte bietet dafür das einflussreichste Paradigma, das je formuliert worden ist: Eretz Jisra'el, das Land Israel, mit seiner Hauptstadt Jerusalem, in dessen Mitte sich der Tempel erhebt, dessen Zentrum das Allerheiligste darstellt.

1 Vgl. den bei aller berechtigten Kritik an seiner „romantischen Religionsauffassung“ immer noch hilfreichen Ansatz Mircea Eliades (vgl. Eliades 1990), dem zufolge traditionelle Gesellschaften durch eine Art „Landnahme“, die Unterscheidung zwischen Heilig und Profan vollziehen; d. h., durch die Festsetzung eines Zentrums („axis mundi“) den Raum strukturieren.

Zehn Heiligkeiten sind es: Das Land Israel ist geheiligter als alle Länder. Und was ist seine Heiligkeit? Dass man von ihm die Erste Garbe² und die Erstlingsfrüchte und die zwei Brote darbringt, was man nicht so darbringt in allen [anderen] Ländern. Städte, die von einer Mauer umgeben sind, sind geheiligter [als das Land], weil man aus ihrer Mitte die Aussätzigen fortschickt. Vor der Mauer [Jerusalems] ist es geheiligter [als innerhalb der Städte], denn man isst dort Minderheiliges und den Zweiten Zehnt.³ Der Tempelberg ist geheiligter als dieser [Ort], [...]. Innerhalb der Schutzmauer [des Tempels] ist es geheiligter als dieser, denn dort treten weder Nichtjuden noch Totenunreine ein. Der Frauenhof ist geheiligter als dieser [Ort], denn dort tritt kein eintägig Verunreinigter ein. Der Hof Israels ist geheiligter als dieser, denn dort tritt niemand ein, der nicht entsühnt ist [...]. Der Priesterhof ist geheiligter als dieser, denn niemand [aus] Israel tritt dort ein außer zur Zeit seiner zwingenden Verrichtungen [...]. Zwischen der Vorhalle und dem Altar ist es geheiligter als dieser, denn kein mit Makel oder Haarwildwuchs Behafteter tritt dort ein. Die Haupthalle ist geheiligter als diese, denn dort tritt niemand ein, der Hände und Füße nicht gewaschen hat. Das Allerheiligste ist geheiligter als sie, denn dort tritt niemand ein außer dem Hohenpriester am Jom Kippur zur Stunde der Zeremonie.⁴ (mKelim I,6–9)

Zu den grundlegenden Erfahrungen der jüdischen Geschichte gehört aber auch der frühe, wiederholte und andauernde *Verlust* ebenjenes Zentrums, welches sich infolgedessen in einen geradezu mythischen Ort verwandelt. Im Folgenden soll es um Konzepte gehen, das Trauma von Exil und Verlust zu verarbeiten – präziser: es werden einige *grundlegende* Strategien vorgestellt, die einer bestimmten jüdischen Exilsgemeinde eine *neue Mitte* verschaffen wollten.

An derartigen Versuchen hat es nicht gefehlt, auch wenn gern behauptet wird, das Judentum besäße mit der Tora eine Art „transportables Heimatland“ und hätte daher solcherlei Verortung nicht benötigt. Na-

2 Der Omer (Lev 23,10–11). Zur Darbringung der Erstlingsfrüchte vgl. Dtn 26,2–11; zu den zwei Broten vgl. Lev 23,17.

3 Der Zweite Zehnt dient der Armenfürsorge und darf vor den Toren Jerusalems übergeben und gegessen werden (Dtn 26,12).

4 Zur Stellungnahme der Mischna (Ende 2. Jahrhundert), aus dem obiges Zitat entnommen ist, zur Heiligkeit Israels vgl. Sarason 1986.

türlich besaß das jüdische Volk sein ‚mobiles Heiligtum‘; dennoch aber entwickelte sich das Judentum eben *nicht* zu einer utopischen Religion mit einem ausschließlich mythisch gefassten Zentrum. Trotz der unangefochtenen Dignität des Heiligen Landes bemühten sich Juden von jeher, auch in der Fremde eine Heimat zu definieren. Auf welche Strukturen und Theorien konnten sie dabei zurückgreifen? Welche Verbindungen konnten zwischen der Heimat im Exil und Israel etabliert werden? Die Expedition wird bei der Bibel ihren Anfang nehmen und bei Nachman von Brazlaw (1772–1810) enden, der als einer der größten Theoretiker und Praktiker spiritueller Reinigung unheiliger Orte gelten kann.

2. Zur Theorie heiliger Räume in den kanonischen Schriften des Judentums

Viele Besonderheiten der jüdischen Kultur lassen sich aus der Interaktion zwischen Israel und den Ländern des Exils herleiten. Diese Interaktion ist alt, sehr alt. Sie geht auf den ersten und letztlich paradigmatischen Verlust von Heimat zurück, welcher die Hebräische Bibel fast bis in ihren letzten Winkel prägt: das Babylonische Exil (586/87–540 BCE). Der Untergang des Königreiches Juda im Jahre 586/87 BCE führte zu der Erkenntnis, dass das „Wohnen im Lande“ nichts Selbstverständliches ist. Die Heimat Israel musste vielmehr eine Leihgabe des Ewigen gedeutet werden, deren Besitz von der Einhaltung bestimmter Normen abhängt. Seinen prägnantesten Ausdruck fand jener Zusammenhang in den Reden des Buches Deuteronomium (Devarim, 5. Mose) welches die gesamte Geschichte Israels vom Babylonischen Exil her theologisch deutet.

[8] Und ihr sollt jedes Gebot bewahren, welches ich dir heute geboten habe, damit ihr stark seid, wenn ihr kommt und das Land in Besitz nehmt, welches ihr durchzieht, um es in Besitz zu nehmen.

[9] Auch damit die Tage lang seien auf der Erde, welche der Ewige euren Vätern zugeschworen hat, es ihnen und ihren Nachkommen zu geben – ein Land, fließend von Milch und Honig. [10] Denn das Land, in welches du kommst, es in Besitz zu nehmen: nicht wie das Land Ägypten ist es, aus welchem ihr ausgezogen seid! In welches du deinen Samen säst und welches du mit deinen Füßen tränkst wie

einen grünen Garten. [11] Das Land aber, welches ihr durchzieht, es in Besitz zu nehmen, ist ein Land der Berge und Hügel, vom Tau der Himmel trinkt es Wasser. Ein Land, welches der Ewige, dein Gott, einfordert; stets sind die Augen des Ewigen, deines Gottes, auf ihm, vom Anfang des Jahres bis zum Ende des Jahres. (Dtn 11,8–11)

Prämisse des Textes bildet die Einsicht, dass Israel das Gelobte Land von anderen in Besitz genommen, erobert hat. Es war nämlich nicht der mythische Wurzelgrund Israels, sondern gehörte zunächst anderen Völkern und trug den Namen Kana'an. Israel hat diese Völker in *historischer* Zeit beerbt. Was man aber als Erbe erhält, kann einem auch wieder weggenommen werden. Wenn der Besitz des Landes also keine mythische Gegebenheit, sondern eine geschichtliche Gabe ist, dann muss dafür auch etwas getan werden. Dtn 11,8 formuliert mit unmissverständlicher Prägnanz: *Alle Gebote Gottes sind zu wahren, damit das Land im Besitz Israels verbleibt.*

Lohnt sich das? Wäre es unter diesen Umständen nicht angenehmer, im Exil zu bleiben? Der zweite Teil des Textes (V. 10–12) reflektiert eben dies. Er benutzt als Chiffre für die Länder des Exils *den* geographischen Anti-Typos Israels schlechthin: Ägypten, das Land der Unreinheit!⁵ Zugegeben, wassertechnisch gesehen, ist Ägypten auch nicht schlecht, aber es ist nun einmal Israel, dem die einzigartige Zuwendung des Ewigen gilt, auf dem die Augen Gottes ruhen, dessen Wasserversorgung *nicht* durch menschliche Technik, sondern „vom Himmel“ her erfolgt. Der Grund für die Heiligkeit Israels besteht also in der besonderen Aufmerksamkeit Gottes; er gibt das Land demjenigen Volk zum Erbe, das dieser Heiligkeit durch die eigene Heiligung *entspricht*.

In nachbiblischer Zeit, als das Volk Israel längst seine politische Autonomie eingebüßt hatte, als der Frondienst in Ägypten und der Exodus sich mehr und mehr in eine Art theologischen Mythos transformierte, interpretierte man den Text Dtn 11 naturgemäß etwas anders. Diejenigen Gelehrten, die sich in den Jahrhunderten nach der Zerstörung Jerusalems und des Tempels im Jahre 70 anschickten,⁶ die bibli-

5 Insbesondere Jan Assmann (vgl. beispielsweise Assmann 2000) hat auf den normativen Antagonismus zwischen Israel und Ägypten aufmerksam gemacht, wie er in der Hebräischen Bibel und in weiten Teilen der hellenistisch-jüdischen Literatur spürbar ist.

6 Diese Gelehrten werden als „Rabbinen“ (in etwa: Meister) bezeichnet. Sie bildeten lange Zeit (ca. 2.–5. Jh.) eine eher marginale Strömung im jüdischen Volk, bis sie im

schen Texte vor diesem völlig veränderten historischen Hintergrund neu zu deuten, bekräftigten die besondere Heiligkeit Israels. Allerdings kehrten sie die Begründung dafür an einer entscheidenden Stelle um:

„Die Schrift sagt: [Nicht wie das Land Ägypten] *aus dem ihr ausgezogen seid*. [Dtn 11,10] Als ihr dort wart, war es euretwegen gesegnet. Jetzt aber nicht mehr, denn es ist kein Segen [mehr] auf ihm wie in der Weise, als ihr dort gewesen wart. Und so findest du: An jedem Ort, da Gerechte wandeln, folgt ihnen Segen auf dem Fuße. [...] Du meinst daher, die Schrift käme, um dieses Kommen [nach Ägypten] mit jenem Kommen [nach Israel] gleich zu setzen? [...] Die Schrift sagt: *Es in Besitz zu nehmen* [Dtn 11,10] [...] Vielmehr ist der Unterschied zwischen diesem Kommen und jenem Kommen, dass das Kommen ins Land Ägypten freiwillig, das Kommen in das Land Israel Pflicht war. [Im] Land Ägypten: Ob ihr nun den Willen des Herrn tattet oder ob ihr den Willen des Herrn nicht tattet – siehe, das Land Ägypten war euer. [Im] Land Israel ist es nicht so. Wenn ihr den Willen des Herrn tut: Siehe, das Land Kana'an ist euer. Wenn aber nicht: Siehe, ihr werdet aus ihm vertrieben. Denn so heißt es: *damit das Land euch nicht ausspuckt, da ihr es verunreinigt habt*.“ [Lev 18,28]⁷

Diese Interpretation bietet in ihrem ersten Teil eine wichtige Akzentverschiebung gegenüber der Bibel. Dtn 11 hatte festgestellt, dass die Heiligkeit Israels nur und ausschließlich Gottes Zuwendung zu verdanken ist. Die rabbinische Deutung dagegen begründet die Heiligkeit eines Landes, in diesem Fall Ägyptens, mit der Anwesenheit von frommen und gerechten Menschen. Dabei wird deutlich, dass der aus dem 3./4. Jahrhundert herüber reichende Text implizit mit der Frage ringt, ob man als Jude freiwillig außerhalb Israels leben dürfe. Immerhin erscheint eine Existenz in der Diaspora *möglich*, denn es kann ein Gerechter durch seine schiere Gegenwart unheilige Räume heiligen. Andererseits, so beeilt sich Sifré Dev hinzuzufügen, an sich und für sich wäre das Kommen nach Israel „Pflicht“, auch wenn es gefährlich werden kann, dort zu wohnen.

Gefolge der Schaffung und Verbreitung des Babylonischen Talmuds (ab dem 6. Jh.) zunehmend die spirituelle Führung übernahmen.

7 Horovitz/Finkelstein 1969, Ekev § 38. Sifré Devarim bietet die frührabbinische Auslegung des Buches Deuteronomium und wurde frühestens Ende des 3. Jahrhunderts zusammengestellt (vgl. Stemberger 1992).

Schließlich gehört das Land Kana'an zu einer ganz eigenen Kategorie: Es braucht zwar nicht geheiligt werden, weil es schon heilig ist. Aber es pflegt seine unreinen Bewohner auszuspucken.

Beiden Texten, der Bibel und ihrer rabbinischen Auslegung, ist eine dezidierte Innensicht gemeinsam: Die Autoren beider Texte wohnen „im Lande“ und sind bemüht, das Leben in Israel als den Normfall zu begründen. Mit dem Babylonischen Talmud vollzieht sich, wie der mesopotamische Entstehungsort bereits vermuten lässt, notgedrungen ein Perspektivwechsel. Unter dem Eindruck der zunehmenden Christianisierung des Imperium Romanum in den Jahrhunderten nach Kaiser Konstantin (starb 337) hatte sich das jüdische Leben ab dem 5. Jahrhundert mehr und mehr vom römisch beherrschten Palästina in das sassanidische Reich verlagert.

In einem zentralen Teil des Talmudtraktats Ketubot, der sich unter anderem mit Fragen des ehelichen Lebens auseinandersetzt⁸ geht es darum, die Innensicht Israels und die Außenperspektive „Babylons“ miteinander auszugleichen.

Es lehrten die Rabbanan: Ein jeder sollte für immer im Lande Israel wohnen; und sei es in einer Stadt, deren Mehrheit nicht jüdisch ist. Nicht aber soll man außerhalb Israels wohnen, nicht einmal in einer Stadt, deren Mehrheit jüdisch ist. Jeder, der im Lande Israel wohnt, ähnelt einem, der einen Gott hat. Jeder aber, der außerhalb der Landes wohnt, ähnelt einem, der keinen Gott hat, wie gesagt ist: ‚Euch das Land Kana'an zu geben, dass es euch zum Gott sei.‘ (Lev 25, 38). Jeder aber, der nicht im Lande Israel wohnt, hat keinen Gott?! Vielmehr, dir zu sagen: Jeder, der außerhalb des Landes Israel wohnt, ist, als ob er Götzendienst begehen würde.⁹ (bKet 110b)

8 Anlass der Auseinandersetzung um die Heiligkeit Israels bildet die Frage, wo ein aus unterschiedlichen Wohnorten (Palästina und außerhalb Palästinas) stammendes Paar sich schließlich niederlässt.

9 Ähnlich urteilt eine weitere Passage aus dem oben zitierten Sifré Devarim: ‚Ein Kasus von R. Jehuda ben Batyrá und R. Mat'ja ben Cheresch und R. Chaniná ben Achi. R. Jehoschu'a und R. Jonatan zogen nach außerhalb des Landes und näherten sich Paltum. Da erinnerten sie sich des Landes Israel und rissen ihre Augen auf und vergossen Tränen und zerrissen ihre Kleider und riefen diesen Vers [Dev 12,29bβ]: „Und ihr sollt in ihrem Land bleiben“. Da kehrten sie zurück und kamen an ihren Ort und sagten: Die Ansiedlung [Das Bleiben] im Lande Israel wiegt alle Gebote auf, die in der Tora sind.“ (Re'ë § 83).

Die Ausgangsthese der talmudischen Diskussion lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: Jeder Jude sollte dauerhaft in Israel wohnen. Wer dies nicht tut, handelt und lebt gottlos. Es gehört nicht viel Scharfsinn dazu, in dieser harschen Äußerung die Innenperspektive in Israel lebender Gelehrter zu vermuten. Betrachtet man Sprache und Struktur der Passage, findet man diese Vermutung dadurch bestätigt, dass die Anti-Diasporaäußerungen tatsächlich auf Hebräisch verfasst sind und palästinischen Gelehrten zugeschrieben werden. Moderatere Positionen finden sich hingegen Aramäisch formuliert und babylonischen Gelehrten in den Mund gelegt.

Der zweite Diskussionsgang in Ketubot gründet auf einem Kasus: Ein gewisser Sejrá geht seinem Kollegen Rav Jehuda aus dem Weg, weil dieser Einwände gegen die Auswanderung Sejrás von Babylon nach Israel hat. Rav Jehuda begründet seine Position damit, dass das Babylonische Exil „offiziell“ noch immer nicht beendet ist.¹⁰ Es entspinnt sich ein exegetisches Duell, bei dem Sejrá das Letzte Wort haben darf. Diese Auseinandersetzung fußt auf Versen des biblischen Hohenliedes der Liebe, das bevorzugt zu allegorischen Interpretationen genutzt wird. So auch hier: Zwei Schwüre habe der Ewige dem Volk Israel abgenommen: „das [Israel] nicht weckt und nicht schreckt“ – was als Aufforderung gedeutet wird, dass man keine Völkerwanderungen (nach Israel) oder Aufstände gegen die Weltvölker veranstalten solle. Es gäbe, so frohlockt Rabbi Sejrá, also kein generelles Verdikt gegen eine Einwanderung aus Babylon nach Israel. Damit scheint der erste Versuch gescheitert, die babylonische Diaspora theologisch abzusichern.

„Bei den Gazellen und bei den wilden Hirschkühen.“ Sagte Rabbi El’asar: Es sagte der Heilige, Er sei gelobt, zu Israel: Wenn ihr den Schwur haltet, gut. Wenn nicht, [dann] gebe ich euer Fleisch frei wie das von Gazellen und wilden Hirschkühen. Sagte Rabbi El’asar: Jeder, der im Lande Israel wohnt, der lebt ohne Schuld, wie gesagt ist: „Der Bewohner soll aber nicht sagen: Ich bin krank, dem Volk, welches in ihm [im Heiligen Land] ist, wird die Schuld erlassen.“ (Jes 33,24) Sagte Rava zu Rav Aschi:¹¹ *Wir* lehren ihn [den Vers] von

10 Zur Begründung wird ein Vers aus dem Buch Jeremia beigezogen: „Nach Babel sollten sie gebracht werden und dort sein bis zum Tage, da ich mich ihrer annehme, Spruch des Ewigen.“ (Jer 27,22).

11 Mit Rava kommt eine alternative babylonische Tradition zu Wort.

denen, die Krankheit ertragen. Sagte Rav Anan: Jeder, der im Lande Israel begraben ist, [wird betrachtet] wie jemand, der unter dem Altar begraben ist. Es ist hier geschrieben: ‚Einen Altar aus Erde sollst du dir machen‘ und es ist dort geschrieben: ‚Und Seine Erde wird Sein Volk entsöhnen.‘ (Dev 32,43) Ula hatte die Gewohnheit, ins Land Israel hinaufzuziehen. Seine Seele ruhte jedoch außerhalb des Landes. Sie kamen und sagten es dem Rabbi El’asar. Sagte er: Du, Ula, ‚auf unreiner Erde bist du gestorben!‘ (Am 7,17) Sagten sie ihm: Sein Sarg kam. Sagte er ihnen: Nicht ähnelt der zu Lebzeiten Empfangene dem nach dem Tod Empfangenen.

In einem dritten und vierten Diskussionsgang setzt die „palästinische Fraktion“ noch eins drauf: Wer in Israel lebt, dem wird seine Sündenschuld erlassen; wer dort begraben ist, ruht in Heiliger Erde. Wer hingegen aus Israel in fremde Länder zieht, könnte zur Strafe sterben. Zugleich wendet sich die palästinische Tradition gegen die Sitte, zwar außerhalb des Heiligen Landes zu leben, sich aber in Israel begraben zu lassen. Die Anwesenheit post mortem, etwa in Gestalt des wandernden Sarges von Ula, reicht zur Heiligung nicht aus.

Das alles klingt sehr überzeugend. Die „babylonische Fraktion“ gibt sich aber noch nicht geschlagen. Sie greift zu einem alten argumentativen Trick: sie differenziert. *Natürlich* ist es am allerbesten, wenn man im Heiligen Lande lebt, aber Babylon ist immer noch heiliger als der Rest der Welt. Wenn man nämlich von dort wegzieht, kann man *auch* sterben – wie zwei beigezogene Präzedenzfälle zeigen. Und jetzt kommt der eigentliche Kunstgriff: Wenn die Auswanderung aus Babylon *ebenso* lebensgefährlich ist, wie die aus Israel – ist dann nicht das Leben in Babylon *ebenso* verdienstlich wie das in Israel?! Man kann den Scharfsinn der Gelehrten nur bewundern. Die Babylonier sind allerdings mit diesem Remis noch nicht zufrieden: Sie halten fest, dass hinsichtlich der Reinheit der Abstammung Babylon dem Heiligen Land sogar noch etwas voraus hat. Mit der Genealogie wird ein neues Kriterium in die Debatte eingeführt, welches die territoriale Heiligkeit Israels unter Hinweis auf persönliche Reinheit der Diasporagemeinschaft Babylons unterläuft.¹²

12 Der Text lautet: „Sagte Rav Jehuda, sagte Schmu’el: So, wie es verboten ist, aus dem Lande Israel nach Babel auszuziehen, so ist es auch verboten, aus Babel in den Rest der Länder hinauszuziehen. Rabba und Rav Josef, sie beide sagten: Sogar aus Pumbeditá nach Bé Kuvé. Jemand zog von Pumbeditá aus nach Bé Kuvé; Rav Josef bannte

Dieser Stand der Argumentation erfordert einen Kompromiss, wie er am Ende der Diskussion auch geboten wird: „Sagte Rabbi Jirmeja bar Abba, sagte Rabbi Jochanan: Jeder, der vier Ellen im Lande Israel wandelt, dem ist zugesichert, dass er ein Sohn der kommenden Welt ist.“ – Ein temporärer Aufenthalt im Heiligen Land tut es also auch.

Fassen wir zusammen: Die Bibel begründet die Heiligkeit Israels mit der besonderen Zuwendung Gottes. Wer immer im Heiligen Lande lebt, muss dieser Heiligkeit entsprechen. Im frührabbinischen Midrasch Sifré Devarim wird diese Begründung bereits umgekehrt: Die Heiligkeit des jüdischen Volkes – mindestens der Gerechten in ihm – wird als gegeben vorausgesetzt. Heilige Menschen sind imstande, profanes Gebiet in Heiliges Land zu verwandeln. Im Babylonischen Talmud, Traktat Ketubot, begegneten wir erstmals dem Versuch, das Leben im Exil dezidiert theologisch abzusichern. Die Würde zweier „Heimaten“ wird hierarchisiert: Babylon ist immer noch heiliger als der Rest der Welt. Anstelle der Heiligung des Landes durch heilige Individuen favorisiert die babylonische Gemeinde ein anderes Modell: die Reinheit der jüdischen Abstammung ist wichtiger als der ständige Aufenthalt im Heiligen Lande. Ein Besuch in Israel genügt, um den Spiritus loci in sich aufzunehmen. Wer vier Ellen auf heiligem Lande geht, erreicht denselben spirituellen Status wie jemand, der dauerhaft in Israel lebt.

Mit dem babylonischen Modell lässt sich potentiell jedes Exilland als Heimat begründen, in dem eine jüdische Gemeinde die Regeln der Partnerwahl achtet und Mischehen vermeidet. Die zusätzliche Anwesenheit von Zaddikim wäre dann eine willkommene Zugabe. Sie ist aber keine notwendige Voraussetzung für die Etablierung eines jüdischen Wohnorts.

ihn. Jemand zog aus aus Pumbeditá nach Astonija; er starb. Sagte Abbaje: Wenn jener ‚Gebrandmarkte der Gelehrten‘ [Gelehrschüler] es gewollt hätte, würde er [noch] leben. Rabba und Rav Josef, sie sagten beide: Diejenigen, welche in Babel geeignet sind, empfängt das Land Israel. Diejenigen, die im Rest der Länder geeignet sind, Babel empfängt sie. Wozu? Wenn du sagst: für eine Abstammungslinie, dann sagt der Meister: Alle Länder sind Sauerteig in Bezug auf Israel; aber Israel ist Sauerteig in Bezug auf Babel! Vielmehr: hinsichtlich der Beerdigungsangelegenheit. Sagte Rav Jehuda: Jeder, der in Babel wohnt, [wird betrachtet], wie jemand, der im Lande Israel wohnt, wie gesagt ist: ‚Weh, Zion, rette dich, [du mit] der Tochter Babel Bleibende!‘ (Sach 2,11)“ (bKet 111a).

3. Zur Begründung der Diasporaexistenz im Mittelalter

Während der Jahrhunderte währenden Minderheitenexistenz des jüdischen Volkes unter islamischer und christlicher Ägide entwickelte sich das Leben in der Diaspora zum Normalfall. Jüdische Gemeinden im Heiligen Lande bildeten die Ausnahme, auch wenn es diese zu allen Zeiten gegeben hat. Vielfach nahmen einzelne Fromme oder ganze Gruppen von ihnen die gefährliche Pilgerfahrt ins heilige Land auf sich.¹³

Aufgrund der Stellungnahmen in Mischna und Talmud mussten diejenigen mittelalterlichen Gelehrten, die in der Diaspora verblieben, mit der Auffassung umgehen, man könne nur in Israel alle Gebote erfüllen bzw. wer außerhalb Israels lebte, hätte keinen Gott.¹⁴ Das talmudische Dictum, demzufolge eine Ehefrau ohne Entschädigung verstossen werden konnte, wenn sie sich weigerte, nach Israel auszuwandern (bKet 110a), erschien den mittelalterlichen Gelehrten unpraktikabel. Die Möglichkeit, mittels dieser Vorschrift missliebige Gattinnen billig loszuwerden, führte zu zahlreichen Einschränkungen des Auswanderungsgebots.¹⁵ Die Tossafot, maßgebliche Kommentatoren des Talmud, setzten daher das Gebot kurzerhand außer Vollzug:

„[Die Pflicht, nach Israel auszuwandern] wird dieser Tage nicht ausgeführt wegen der Gefahr des Weges. Unser Meister Chajim¹⁶ pflegte zu sagen, dass es derzeit kein Gebot [Mizwa] sei, in Israel zu wohnen, da es zwar etliche Gebote gäbe, die vom Lande abhingen, aber auch etliche Strafen, vor denen wir derzeit nicht warnen können oder sie durchsetzen.“ (Tossafot ad bKet 110b)

13 Beispiel berühmter Israelpilger im Mittelalter wären der berühmte Dichter („Zionslieder“) und Gelehrte Jehuda ha-Levi (1085–1140), der ins Heilige Land einwanderte und bald darauf unter mysteriösen Umständen ums Leben kam oder Benjamin bar Jona von Tudela, der ca. 1160 ins Heilige Land aufbrach und etwa 1173 zurückkehrte. Petachja von Regensburg, der zwanzig Jahre später in den Orient aufbrach, verfasste – ebenso wie Benjamin von Tudela – einen Reisebericht, der uns erhalten ist. Vgl. Tudela, 1991. Eine umfassende Anthologie von Auszügen jüdischer Reiseberichte bietet Adler, 1987.

14 Vgl. Sifré Devarim Ekev § 38, Re'ë § 83; bKet 110b.

15 Vgl. dazu Saperstein, 1986, hier besonders 190–195.

16 Zitiert wird Rabbi Chajim ben Chananel ha-Kohen (ca. 1150–1200). Er lebte in Paris, wo er im Jahre 1182 vermutlich zum Zeugen des Ausweisungsedikts des französischen Königs Philippe Auguste gegen die Juden wurde. Trotz der Bestrebungen etlicher Juden, von der Île de France nach Israel auszuwandern, hielt er an seiner Haltung fest. Seine ungenierte Abrogation eines biblischen Gebots muss indessen als Extremposition gewertet werden, die in späteren Jahrhunderten dann auch heftig bestritten wurde.

Als theologisch beinahe noch ärgerlicher präsentierte sich jedoch die talmudische Auffassung, außerhalb Israel lebende Menschen hätten keinen Gott bzw. wären Götzendiener. So nimmt es denn auch nicht wunder, dass sich auch eine grundsätzliche Debatte darüber entspannt, wie – und vor allem – wann das Gebot, im Gelobten Land zu leben, umzusetzen sei. Nun hatte bereits der Babylonische Talmud (bKet 111a)¹⁷ einschränkend festgestellt, dass keine Pflicht zur Massenmigration nach Israel bestünde. Unter diesem Vorzeichen bezogen zwei der bedeutendsten Gelehrten des spanischen Judentums, nämlich Mosche ben Maimon (Maimonides 1135–1204) und Jehuda ha-Levi (1075–1141) gegensätzliche Positionen.

Jehuda ha-Levi, der sich gegen Ende seines Lebens (um 1140) nach langem persönlichen Ringen zur Einwanderung entschloss, war der Ansicht, die individuelle (Jeschiva) und kollektive (Jischuv) jüdische Besiedlung Israels bilde eine wesentliche Voraussetzung für den Anbruch des messianischen Zeitalters.¹⁸ Der Dichter der berühmten Zionslieder hielt daher eine dauerhafte Existenz im Exil für unmöglich. Mosche ben Maimon hingegen vertrat die Auffassung, die (Rück-)Gabe des Heiligen Landes an Israel wäre gewissermaßen das messianische „Siegel“ dafür, dass sich die Gemeinschaften des Exils erfolgreich um persönliche und kollektive Heiligung und Reinheit verdient gemacht hätten. Nur, wer sich bereits im Gelobten Land befände, um dann wieder in die Diaspora auszuwandern, wäre als ein „Mann ohne Gott“ anzusehen.¹⁹

Neben und gleichsam unbemerkt von dieser schwergewichtigen Debatte vollzieht sich in den verschiedenen Ländern der Diaspora jedoch die narrative Aufarbeitung des Exils. Wie es bereits in der biblischen und der rabbinischen Tradition angelegt ist, heiligt die Anwesenheit von lebendigen und toten Gerechten – die Gemeinschaften von

17 „Ein anderer Vers ist geschrieben: ‚Ich habe euch beschworen, Töchter Jerusalems, bei den Gazellen und bei den wilden Hirschkühen etc.‘ (Hld 2,7) Und [was entgegnete] Rabbi Sejrâ? Jener [Vers besagt], dass Israel nicht, als eine Mauer [in geschlossener Formation] hinaufziehen soll.“

18 Sefer ha-Kusari IV, 27.

19 Vgl. seinen Rechtskodex Mischné Tora, Hilkhot Melakhim 5,12. Auch für diese Position ließe sich ein Dictum aus der rabbinischen Traditionsliteratur beibringen. In der Sifra, einem sehr alten Midrasch zum Buch Leviticus heißt es: „Euch das Land Kana'an zu geben, damit ich euch zum Gott werde.“ [Lev 25,38b] Von hier [ausgehend] sagt man, dass jedes Kind Israels, das im Land Israel siedelt, das Joch der Königsherrschaft auf sich nimmt. Und jeder, der nach außerhalb des Landes zieht, ist wie ein Gestirndiener.“ (Sifra Behar § 77,4).

Frommen und deren Gräber – das Land, da sie sich befinden.²⁰ Über die Jahrhunderte bildeten die Gemeinden Spaniens („Sefarad“), Italiens, des Midi, Nordfrankreichs und Deutschlands („Aschkenas“) je eigene Gründungserzählungen und Ortslegenden aus, welche die besondere Dignität ihrer Wohnorte – Toledo oder Rom, Narbonne, Troyes oder Worms begründeten. Auch regelmäßig wiederkehrende Vertreibungen und die ab dem 13. Jahrhundert von West nach Ost rollenden Ausweisungsedikte änderten an am Willen und Vermögen zur narrativen Ver-Ortung seitens der Juden Europas nichts Grundlegendes.

Erst die Kabbala Kastiliens und Kataloniens und, in ihrem Gefolge, die nach der Katastrophe von 1492 im Heiligen Lande entstandene lurianische Kabbala gehen zu den europäischen Heimatländern des jüdischen Volkes auf spürbare Distanz. Weder der Sohar, das Hauptwerk der klassischen Kabbala, noch das umfangreiche Werk Isaak Lurias (1534–1572) und seines Kreises bieten dezidierte Theorien über die Möglichkeit, in den Ländern des Exils zu residieren. Die Welt außerhalb Israels existiert kaum.

Dabei repräsentiert der Sohar in dem bisher skizzierten Schema von Innen- und Außenperspektive ein höchst interessantes Zwischenwesen: eine *fiktive* Innenperspektive. Zwar geht der Hauptteil des Sohar auf den Kabbalistenkreis um Moses de Leon aus Kastilien (1240–1305) zurück, die literarische Form des Sohars suggeriert dem Leser jedoch, es mit einem palästinischen Midrasch Simon bar Jochais, eines rabbinischen Gelehrten des zweiten Jahrhunderts, zu tun zu haben.

Wir lernten: Es steht geschrieben: (Jer 2,7) ‚Und sie kamen und unreinigten mein Land‘ etc. Sagte R. Jehuda: Würdig der Anteil dessen, der zu Lebzeiten eines Ruheplatzes im Heiligen Lande gewürdigt ist. Denn jeder, der dessen würdig ist, ist gewürdigt, seinen Wohnort [seine Hütte] auszudehnen, an die Höhe zu rühren, das überirdische Land. Jeder aber, der zu Lebzeiten gewürdigt ist, jenem heiligen Land verbunden zu werden, ist gewürdigt, dermaleinst jenem Oberen Heiligen Land verbunden zu werden. Jeder aber, der zu Lebzeiten nicht gewürdigt ist, aber [nach] seinem Tod dort begraben wird, über ihn steht geschrieben: (ebd.) ‚Mein Erbteil setztet ihr zum Greuel.‘ Sein Geist zieht aus in eine fremde und andere Herrschaft, sein Körper

20 Vgl. dazu Galley 2004.

aber kommt unter die Herrschaft des Heiligen Landes. Er verwandelt gewissermaßen Heiliges in Profanes und Profanes in Heiliges. Jeder aber, der würdig ist, seine Seele im Heiligen Lande ausziehen zu lassen, dessen Schuld wird gesühnt und er ist gewürdigt, sich unterhalb der Flügel der Schekhina zu bergen, wie geschrieben steht: (Dtn 32,43) ‚Sein Land aber entsühnt Sein Volk.‘ Und nicht nur das, wenn er nämlich zu Lebzeiten gewürdigt ist, dann ist er würdig, den Heiligen Geist dauerhaft auf sich herabzuziehen. Jeder aber, der in einer fremden Herrschaft wohnt, zieht auf sich einen fremden und anderen Geist herab. (Sohar III, 72b)

Der hier vorgetragenen Auffassung zufolge wird nur derjenige, der bereits zu Lebzeiten im Heiligen Lande weilt, dermaleinst mit himmlischer Heiligkeit überkleidet. Die Tradition des Sohar fußt, wie so oft, auf rabbinischen Überzeugungen (bKet 111a) und verknüpft diese mit der typisch kabbalistischen Entsprechungslehre. Dem irdischen Land Israel entspricht wie ein platonisches Urbild ein himmlisches Israel, das zugleich mit einer der Zehn offenbaren Gotteskräfte (Sefira, Plural Sefirot) identifiziert wird. Dabei entspricht das irdische Land *und* das irdische Volk Israel der zehnten (untersten) Sefira, der *Schekhina* bzw. *Malkhut*.²¹ Die geschichtliche Realität des Exils erscheint vor diesem Hintergrund als ein schwer wiegender Unheilszustand: Da das irdische Volk Israel außerhalb des Landes Israel zu leben gezwungen ist, besteht Ungleichgewicht und Trennung zwischen dem irdischen Abbild der Schekhina und seinem himmlischen Urbild. Ein jeder Jude, der diesem Zustand Vorschub leistet, kann deshalb nicht darauf hoffen, sich dermaleinst ausgerechnet unter den Flügeln der Schekhina bergen zu dürfen.

Die kabbalistische Bruderschaft von Safed, zu der Luria gehörte, hat dieser Überzeugung dadurch Ausdruck verliehen, dass sie – wie der Held des Sohar – im Heiligen Lande lebte. Erst *nachdem* lurianische Systeme *außerhalb* des Heiligen Landes Fuß fassten, kam es zu Adaptationen dieser Lehre an die Bedingungen der Exilländer.

21 Schekhina (hebr. für Einwohnung) bzw. Malkhut (hebr. für Königtum) repräsentiert die göttliche Präsenz auf Erden und zugleich unter anderem das mystische Israel.

4. Die Reisen Nachman von Brazlavs als Paradigmata der Heiligung des Unheiligen

Dies also ist das geistesgeschichtliche Tableau vor dessen Hintergrund in Frage steht, in welcher Weise die osteuropäische Diaspora, genauer: die *chassidische* Bewegung²² ihre „Landnahme“ der weiten Fernen Galiziens und der Ukraine begründete. Zunächst gilt es festzuhalten, dass es dazu innerhalb des Chassidismus durchaus unterschiedliche Positionen gab. Einige chassidische Meister wanderten nach Israel aus; etliche von ihnen sicher aufgrund ihrer Vertrautheit mit lurianischen Texten. Viele von ihnen blieben „daheim“. Manche reisten ins Heilige Land und kehrten aber nach Osteuropa zurück.

Der bekannteste chassidische Pilger, dem es gelang, bis ins Heilige Land zu reisen und von dort zurückzukehren, ist zweifelsohne Nachman von Brazlav. Er war der Urenkel des mythischen Begründers des osteuropäischen Chassidismus, des Ba'al Schem Tov (ca. 1700–1760), und einer der schillerndsten und interessantesten jüdischen Führungspersönlichkeiten überhaupt. Niemand vor ihm und nach ihm hat so intensiv über die Heiligkeit von Orten nachgedacht; niemand hat je so verzweifelt versucht, neue spirituelle Wege und Räume für sich und sein Volk zu erschließen.

Nachman ben Simcha, der Begründer der Brazlawer Chassidim, wurde im Jahre 1772 in Miedzibozh, dem späten Wohnort seines Urgroßvaters Israel ben Eliezer Ba'al Schem Tov, geboren. Er gehörte also qua Abstammung zum chassidischen Hochadel. Nach seiner Hochzeit verschlug es ihn in die äußerste ukrainische Provinz, wo er zunächst bei seinem Schwiegervater in Usyatin lebte, bis er im Jahre 1790 nach Medvedevka zog. Dort begründete er seine öffentliche Wirksamkeit als Zaddik, als spirituelles Haupt einer Gruppe von Chassidim. Bereits in diesen frühen Jahren prägte Nachman seinen Anhängern einige jener Besonderheiten auf, welche die Brazlawer von anderen Gruppen deutlich unterscheiden: Seine Chassidim waren handverlesen; es bestanden äußerst enge persönliche Beziehungen zwischen ihnen und ihrem Zad-

22 Der osteuropäische Chassidismus (von hebr. Chassid, Frommer) kann als eine kabbalistisch geprägte Reformströmung (besser noch: „revivalist movement“) des Judentums ab dem 18. Jahrhundert definiert werden. Gleichzeitig prägt der Chassidismus eigene Formen der Kabbala aus, so dass man ihn auch, wie Gershom Scholem (Scholem 1988) es tut, als „letztes Stadium“ der Kabbala (ebd., 356) bezeichnen kann.

dik. Er empfahl ihnen den täglichen Rückzug in die Einsamkeit der Natur, um vor dem Schöpfer das Herz auszuschütten [Hitbodedut]²³. Als eine Art Initiationsritus erlegte Nachman seinen potentiellen Chassidim eine persönliche Beichte auf, was seiner Gruppe den Spitznamen *Widujniks*²⁴ eintrug. Im Unterschied zu den meisten anderen Zaddikim duldete Nachman seine Anhänger nicht ständig um sich, sondern versammelte sie zu bestimmten festlichen Höhepunkten des Jahres, vor allem zu Rosch ha-Schana, Chanukka und Schavu'ot²⁵. Zu diesen Anlässen bot er ihnen seine wichtigsten Tora-Auslegungen an.²⁶

Aus heiterem Himmel tat Nachman seiner Familie und den Anhängern zu Pessach 1798 seinen Entschluss kund, ins Heilige Land reisen zu wollen. Diese seine Große Fahrt, die er von Mai 1798 bis Frühsommer 1799 absolvierte, sollte zum Wendepunkt seines Lebens werden.²⁷ Der Reise nach Israel ging jedoch im Frühjahr 1798 noch eine weitere nach Kamieniec-Podolsk voraus, die, nach Nachmans eigenem Bekunden, für seine Fahrt nach Israel von entscheidender Bedeutung gewesen ist. Sein Aufenthalt in Kamieniec-Podolsk gehört zu den dunkelsten und am meisten mysteriösen Ereignissen im wahrlich bewegten Leben des Meisters. Sie ist in den beiden Lebensbeschreibungen dargestellt, die der Sekretär und Nachfolger Nachmans, Nathan Sternhartz, verfasst hat.²⁸

23 Das Konzept der Hitbodedut (hebr. sich in die Einsamkeit begeben, sich abschließen), des Rückzugs in die Einsamkeit zwecks Kontemplation bzw. persönlicher Vervollkommnung, entstammt der lurianischen Kabbala, vermutlich sogar der spirituellen Praxis des Jitzchak Luria selbst.

24 Hebr. „Bekenner“ oder „Beichter“. Vgl. Rapoport-Albert 1973–1975, 65–96.

25 Rosch ha-Schana, das jüdische Neujahrsfest, markiert den Beginn der Herbstfeste ebenso wie den der Zehn Bußtage, die im Jom Kippur (Versöhnungstag) kulminieren. Chanukka, ein winterliches Lichterfest, erinnert an die Weihe des Zweiten Jerusalemer Tempels durch die Makkabäer im Jahre 164 BCE, nachdem das Heiligtum durch seleukidische Fremdherrscher dem Zeus Olympios geweiht worden war. Schavu'ot (Wochenfest), ein altes biblisches Wallfahrtsfest, gemahnt seit nachbiblischer Zeit an die Gabe der Gebote am Sinai.

26 Seine Interpretationen biblischer oder talmudischer Texte wurden von seinen engsten Anhängern, allen voran seinem Biographen und Nachfolger Nathan Sternhartz von Niemirów (1780–1845), genau protokolliert, ins Hebräische übersetzt und als Likkuté Mohara'n (1808 bzw. 1811) veröffentlicht. Teilweise hat Nachman selbst diese Mitschriften redigiert.

27 Die wichtigsten Veröffentlichungen zu Nachmans Pilgerreise nach Israel wären zunächst die bedeutende Nachman-Biographie Arthur Greens (Green 1992, besonders 63–93), Martin Cunz 1997 sowie Verman, 159–171.

28 Es sind dies die Schivché ha-Ra'n (Lobpreisungen des Rabbi Nachman; 1816) und

Art und Inhalt der Reise nach Kamieniec sollte für die späteren Fahrten Nachmans paradigmatisch sein: Der Aufbruch erfolgte plötzlich und ohne Angabe eines Zieles. Erst unterwegs klärte sich im Wege eines Orakels (man ließ die Pferde „einfach laufen“), dass Nachman und sein Begleiter nach Miedzibozh unterwegs waren. Dort angekommen stieß der freudig begrüßte Sohn zunächst einmal seine Mutter vor den Kopf, da er sich weigerte, das Grab seines Urgroßvaters, des Ba'al Schem Tov, aufzusuchen. Im Traum, nach anderer Variante: durch den Ba'al Schem Tov selbst, ward ihm kundgetan, dass das eigentliche Ziel seiner Reise die Stadt Kamieniec-Podolsk sei, jene Stadt, in der 1757 eine Zwangsdisputation zwischen den Anhängern des Pseudomessias Jakob Frank (1726–1791)²⁹ und orthodoxen Juden veranstaltet worden war. Jene Stadt, in der man aus demselben Anlass einen Talmud öffentlich verbrannte und in welcher sich schließlich dreißig Frankisten taufen ließen. Bereits 1750 hatte man Juden das Recht entzogen, sich in Kamieniec anzusiedeln, ja, dort auch nur zu übernachten. Nachman aber fuhr in die Stadt, schickte des Abends seinen Begleiter fort und hielt sich bis zum Morgen allein dort auf. Für den folgenden Tag verabredete er sich mit dem erwähnten Anhänger und vollzog mit ihm in einigen ausgewählten Häusern mit Hilfe von Branntwein eine Art Reinigungsritus.

Warum? Der einzige halbwegs präzise Hinweis auf die Gründe seines Tuns lautet wie folgt:

„Unser Meister, gesegneten Andenkens sprach: ‚Wer weiß, warum das Land Israel zuerst in der Hand Kanaans war und danach in die Hand Israels kam, der weiß, warum er zuerst in Kaminitz und danach im Land Israel war.‘“ (Schivché ha-Ra'n II,2)

Offensichtlich hat Nachman die „Reinigung“ von Kamieniec als Vorbereitung seiner Fahrt nach Israel betrachtet. Mit seiner Anspielung auf Kanaan und Israel rief er zunächst in eine sehr illustre Traditi-

die Chajjé Mohara'n (Lebensbeschreibungen unseres Meisters, des Rabbi Nachman, 1874). Der dritte Teil der Quasi-Hagiographie Nachmans, die Sichot ha-Ra'n (Gespräche Rabbi Nachmans) erschien 1816 im Druck. Eine englische (Teil-) Übertragung dieser Werke bietet Mykoff, 1987.

29 Zu Leben und Wirken Jakob Franks, eigentlich Jankiev Leibovicz, vgl. Davidowicz 2004.

onskette auf, in welche er sich einzureihen trachtete: Dem biblischen Josua gelang es, in das Heilige Land zu kommen, weil er es von den fremden Völkern eroberte (und es somit „reinigte“) und zur Besiedlung für Israel freigab (Jos 23,3–13). In einer Art Imitatio Josuas zog auch der große rabbinische Gelehrte Schim'on bar Jochai nach 13-jährigem ‚Exil‘ in einer Höhle nach Tiberias und reinigte die Stadt von ihren Gräbern, bevor er gewissermaßen offiziell sein normales Leben im heiligen Lande wieder aufnahm.³⁰

Rabbi Schim'on bar Jochai verbarg sich dreizehn Jahre lang in einer Höhle, in einer Höhle mit Johannisbrotbäumen der Teruma, bis dass sein gesamter Körper von einer Hautkrankheit überzogen war. Am Ende der dreizehn Jahre sagte er: Sollte ich nicht hinausgehen, etwas von dem zu beobachten, was in der Welt vor sich geht. Er ging hinaus und setzte sich an den Eingang der Höhle. [...] Als er beobachtete, dass sich die Angelegenheiten beruhigt hatten, sagte er: Wir wollen gehen und uns baden in den öffentlichen Bädern [demossin] von Tiberias! Sagte er: Es ist nötig, dass wir eine Verbesserung [tiqqena] [an der Stadt] tun, wie es unsere Urväter getan haben! ‚Und er begnadete das Äußere der Stadt.‘ [Gen 33,18]³¹ Denn sie fertigten Stände und verkauften auf dem Markt. Sagte er: Lasst uns Tiberias reinigen! Da nahm er Lupinen auf und schnitt sie und schlug sie und überall, wo ein Toter war, flutete er heraus und wurde von dort entfernt. (jSchev XI,1; 38d)

Die illustre Ahnenreihe und die sorgfältige Vorbereitung Nachmans hatte gute Gründe. Ihm, der so dringend nach Israel wollte, stand nämlich auch eine gescheiterte „Eroberung“ des Heiligen Landes vor Augen: Sein eigener Urgroßvater musste (so will es die fromme Erzählung) in Istanbul unverrichteter Dinge umkehren und verfehlte sein Ziel:

Schon oben hatten wir erwähnt, daß der Ba'al Schem lange Zeit in Stambul weilte, fast ein ganzes Jahr. Sein Ziel war ja das Land Israel, allein, von Oben wurde ihm verwehrt, dorthin zu fahren. Weil er

30 Im Jerusalemer Talmud jSchevi't IX,1. 38d; im Babylonischen Talmud bSchabbat 33b–34a.

31 Eigentlich lautet der Vers: ‚Er [nämlich Jakob] lagerte vor der Stadt.‘ Die hebräischen Verbformen für ‚lagern‘ und ‚sich gnädig erweisen‘ sind sich jedoch sehr ähnlich.

aber mit mächtigen Gebeten und mit Taten sich darauf versteifte, doch hinzukommen, nahm ihm der Himmel schließlich all seine Weisheit und Tora, damit er umkehre und nach Hause fahre und nicht ins Land Israel.³² (Grözinger, 1997, Bd. 2, 119)

Eine der prominentesten Erklärungen für dieses Scheitern bietet die folgende Legende: An einem Jom Kippur versuchte der Ba'al Schem Tov, Israel von der Schuld zu reinigen, welche durch Jakob Frank und seine Gefolgsleute verursacht worden war. Ihm gelingt jedoch nur ein Teilerfolg: es bleibt ein „Schimmer von Schuld“ zurück. Dieser entpuppt sich jedoch als beträchtliches spirituelles Hindernis. Wie Mose, so muss auch der Ba'al Schem am Ende „draußen bleiben“, ungeachtet seiner Größe und Heiligkeit. Vor diesem Hintergrund wird klar, dass Nachman die einstige Hochburg der Frankisten „erobern“ *musste*, um sie dem jüdischen Volk zurückzugeben – was übrigens 1798 mit der Einrichtung des sog. Ansiedlungsrayons auch geschah.

Mit der Fahrt nach Kamieniec vollzog sich somit ein doppelter Transfer: Nachman stellte sich in die Tradition der Landnahme Israels und Kamieniec wird zu einem jener kanaanäischen Königreiche, welche dem Einzug Israels in das Heilige Land entgegenstanden und daher weichen mussten. Neben dem lokalen wird jedoch auch ein personeller Transfer vollzogen: Nachman agiert *als* Neuer Josua oder: mit Bezug auf den Ba'al Schem Tov: als besserer Mose.

Nach unendlichen Mühen gelang es Nachman, das Gelobte Land zu erreichen. Er legte die rituellen vier Ellen (bKet 111a) auf Heiligem Boden zurück – und wollte sofort wieder heimkehren. Man überredete ihn, wenigstens einige Zeit in Galiläa zu verbringen. Jerusalem hat er nie betreten.³³

Unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Israel nahm Nachman beherzt jenes große Werk in Angriff, das er für seine Mission hielt: eine Reform der chassidischen Reform, welche sich *zugleich* gegen die

32 Zu den zahlreichen Beschreibungen der vergeblichen Pilgerfahrt des Besch't vgl. Nigal, 2008, 294–306. Allein diese komplexe Überlieferung und deren theologischer Hintergrund verdiente eine eigene Untersuchung, zumal diese Episode im Leben des (legendarischen?) Besch't auch in der theoretischen Literatur des Chassidismus einigen Widerhall findet.

33 Zu den Einzelheiten seines Aufenthalts in Israel vgl. Cunz 1997 xx–xx, 36–43 sowie Green 1992, 69–93. Zu den theologischen Hintergründen (vor allem der messianischen Bedeutung der Pilgerfahrt) vgl. Verman 1988, 162–166.

volkstümlichen Wunderrebbes *und* die großen chassidischen Theoretiker seiner Epoche richtete. Seine erste Attacke galt Arje Leib von Spolje (1725–1812), dem „Shpoler Sejden“ (Großvater von Spolje). Der Shpoler war sehr viel älter als Nachman und ein volkstümlicher Zaddik. Nachman drang – wiederum in einer Art Landnahme – in dessen Gebiet ein und ließ sich gewissermaßen als konkurrierender Zaddik in Slatopolje nieder. Der Versuch scheiterte letztlich und verursachte eine bittere Fehde mit dem Sejden, die ein Leben lang andauern sollte.

Nach zwei frustrierenden Jahren in Slatopolje wagte Nachman einen Neuanfang in Brazlav. Dieser wird sowohl in den theoretischen Ausführungen Nachmans als auch in den biographischen Schriften sorgfältig begründet. Sein Einzug in Brazlav im Spätsommer 1802 vollzog sich erneut als eine spirituelle Landnahme in den Spuren Abrahams und Josuas. Wiederum wird das Ziel der Fahrt mit einem personalen und lokalen Transfer abgesichert: Wie Abraham auf seiner Reise ins Ungewisse, so entdeckt auch der *neue* Abraham Nachman in Brazlav die verborgene *axis mundi*.³⁴ Wie Josua die Stadt Jericho eroberte, so nahm der *neue* Josua, Nachman, die ukrainische Kleinstadt Brazlav ein, nämlich mit Musik und Bewegung. Im Falle Brazlavs nutzte der Eroberer jedoch keine Blasinstrumente, sondern – die eigenen Hände und entwickelte daraus sogleich eine mystische Theorie:

Was hat es mit dem Schlagen von Hand gegen Hand in der Stunde des Gebets auf sich? Es sagen nämlich die Weisen, ihr Andenken sei zum Segen: ‚Warum beginnt die Tora mit „Bereschit“?‘³⁵ Weil die Stern- und Gestirnanbeter zu uns sagen: Räuber seid ihr!, denn ihr erobertet das Land von sieben Völkern.‘ Deshalb: ‚Er berichtet Seinem Volk die Kraft Seiner Werke.‘ [Ps 111,6] Denn er berichtet, dass alle Welten sämtlich das Werk Seiner Hände sind. Und wem der Heilige, Er sei gelobt, will, dem gibt Er. Und dies: Ihnen das Erbe der Weltvölker zu geben [ebd.]. Denn alles ist in Seinen Händen und

34 Vgl. seine Homilie in Likkuté Mohara'n I, 44: „Und der Bau der Welt geschieht durch Abraham, wie geschrieben steht: [Ps 89,3] Eine Welt [עולם] umgedeutet] der Milde [טון, Sefira, die mit Abraham identifiziert wird] wird erbaut werden.‘ Und dies ist es, was durch die Tikkunim kommt, einen Tikkun der 22. Und mit dieser Kraft wird Israel über Edom [Chiffre für die Christen] siegen.“

35 Bereschit („Als anfangs“) lautet der Anfang der Bibel auf Hebräisch. Die zugrunde liegende theologische Frage lautet, warum die Tora nicht mit der Gabe der Gebote beginnt, sondern mit dem Schöpfungsmythos.

alle Dinge werden „Kraft seiner Werke“ genannt; entsprechend der 28 Buchstaben des Schöpfungswerks; entsprechend der 28 Gelenke zweier Hände. Es ist bekannt, dass die Luft des Landes der Weltvölker unrein ist; die Luft des Landes Israel aber ist heilig und rein. Der Ewige, Er sei gelobt, führte es nämlich von unter der Hand der Stern- und Gestirnanbeter hinaus und gab es uns.³⁶ Das Land der Völker aber ist außerhalb des [Heiligen Landes], dort ist die Luft unrein. Wenn wir aber Hand und Hand zusammenschlagen, dann wird dadurch die 28 [חכ] ³⁷ erweckt, die in der Schöpfung ist, die Kraft [חכ] seiner Werke. Und so findet es sich, dass uns dadurch das Erbe der Nichtjuden gegeben wird, denn alles gehört dem Heiligen, Er sei gelobt. Und deshalb haben wir die Kraft in unseren Händen, die Luft des Landes des Weltvölker zu reinigen, so dass das Land der Weltvölker wieder unter die Herrschaft des Heiligen, Er sei gelobt, kommt.“

Die Reinigung des Unreinen vollzieht sich unter der kabbalistischen Prämisse, dass sich die irdischen Kräfte des Guten – die 28 Gelenke an zwei jüdischen Händen – und des überirdisch Guten: die Schöpfungswerke – letztlich entsprechen und das Böse vermindern können. So wird das ukrainische Land zu zum Heiligen Land. Übrigens hat Nachman – wohl ähnlich wie in Kamieniec – vorsichtshalber noch Wein auf Brazlaver Erde geschüttet, also zusätzlich einen eher konservativen Reinigungsritus angewendet. Und als ob dies noch nicht genug wäre, wurde der Stadt Brazlaw ein neuer, jüdischer Name gegeben: Bres-Lov. Durch Umkehrung der Buchstaben aus Bres-Lov und Bassar-Lev (Herz aus Fleisch) wird der Neuanfang dort unter Hinweis auf Ezechiel begründet.³⁸ Die Jahre in Brazlav begannen voller Verheißung, endeten letztlich aber wiederum mit einem Scheitern.

36 Nachman verwendet hier die Kernaussagen des rabbinischen Midrasch Genesis Rabba; vgl. auch den maßgeblichen Kommentator zur Bibel, Rasch'i zu Gen 1,1.

37 Der Zahlenwert des Wortes „(Schöpfer-)Kraft“ beträgt 28. Ebenso beträgt die Anzahl der Buchstaben Gen 1,1 genau 28.

38 Ez 36, 26b. Der Kontext der biblischen Perikope greift wiederum intensiv auf Reinigung und Landgabe zurück: „Ich hole euch heraus aus den Völkern, ich sammle euch aus allen Ländern und bringe euch in euer Land. Ich gieße reines Wasser über euch aus, dann werdet ihr rein. Ich reinige euch von aller Unreinheit und von allen euren Götzen. Ich schenke euch ein neues Herz und lege einen neuen Geist in euch. Ich nehme das Herz von Stein aus eurer Brust und gebe euch ein Herz von Fleisch. Ich lege meinen Geist in euch und bewirke, dass ihr meinen Gesetzen folgt und auf

Am Ende seines kurzen Lebens vollzog Nachman daher eine letzte Landnahme: der sterbenskranke Zaddik verlässt Brazlav und zieht im Mai 1810, etwa fünf Monate vor seinem Tod, nach Uman. Dort wünscht er, die vielen Märtyrerseelen des dortigen jüdischen Friedhofs und die verlorenen Seelen der örtlichen Anhänger der Aufklärung (Maskilim) zu erlösen, aber dies wäre eine neue Geschichte.

Stattdessen gilt es, einen letzten theoretischen Anlauf zu wü-digen, den Nachman Mitte August 1810 unternahm, um sein großes Thema, den Neuen Weg Israels ins Heilige Land, abschließend zu reflektieren. Der sterbende Zaddik lässt in einer Homilie sein Leben Revue passieren: Er ist mit vielen seiner Projekte gescheitert. Er wollte sein Volk von dem Schaden heilen, den die Frankisten angerichtet hatten. An ihrer Stelle aber beobachtet er eine viel größere Gefahr: die jüdischen Aufklärer begannen, die traditionelle jüdische Gemeinschaft zu zerstören. Nachman plagt (wie so oft in seinem kurzen Leben) das Gefühl finsterster Gottferne. Er sieht sich von seinem Status als Zaddik herabstürzen. Er wird zu einem *prostik*, einem einfachen Juden gemacht. Nachman fühlt sich von der Tora abgeschnitten. Das aber ist gefährlich, da die ständige Verbindung zur Tora (und zu Gott) lebensnotwendig ist.

Diese Erfahrung der Gottferne wirft Nachman zufolge zwei grundsätzliche Fragen auf: Wie könnte sich der Zaddik ohne Kontakt zur Tora am Leben erhalten? und: Welchen spirituellen Zweck erfüllt der Abstieg des Zaddik zum einfachen Menschen?

Es findet sich, dass die Ursache der Kraft des Landes Israel vom Aspekt der Zehn Worte herrührt, mittels derer die Welt geschaffen wurde. Denn sie enthalten den Aspekt der Kraft Seiner Werke. Denn durch sie war Israel befähigt, zu gehen und das Land Israel zu erobern. *Aber auch hier, außerhalb des [Heiligen] Landes* ist dieser Aspekt zu finden, denn Israel kommt *als ein heiliges Volk* zuweilen in Orte, die sehr sehr fern sind von der Heiligkeit [des Landes] Israel.

meine Gebote achtet und sie erfüllt. Dann werdet ihr in dem Land wohnen, das ich euren Vätern gab. Ihr werdet mein Volk sein und ich werde euer Gott sein“ (Ez 36,24–28). Hinter dem Vorgang der Namensänderung steht die Überzeugung, dass mit einem neuen Namen auch ein neues Leben möglich wird. So gab man beispielsweise schwer kranken Kindern einen neuen Namen, um dem Todesengel den Zugriff auf die Seele zu verunmöglichen.

[...] [Das Volk] Israel aber kommt dorthin und *erobert den Ort und heiligt ihn, so dass er ein Ort Israels sei*, so dass auch dieser [Ort] ein Aspekt des Landes Israel ist. Sie [die Weltvölker] könnten zwar sagen: Räuber seid ihr, denn ihr erobertet diesen Ort, der nicht euch gehört! Aber durch die Kraft Seiner Werke, den Aspekt der Zehn [Schöpfungs-]Worte, dadurch haben wir die Erlaubnis, *die ganze Welt zu erobern und sie mit der Heiligkeit Israels zu heiligen*. Denn Er, Er sei gelobt, hat sie geschaffen und nach Seinem Willen hat er sie uns gegeben. So findet sich, dass die Zehn Worte mit dem *Derekh Eretz* umkleidet sind (das heißt: mit der Gewohnheit der Welt), denn durch sie wurde die Welt geschaffen. Sie aber sind [gleichzeitig] *Derekh Eretz-Jissra'el* [Doppelsinn: Lebensweise Israels UND der Weg ins Heilige Land], denn durch den Aspekt der Zehn Worte konnten sie das Land Israel erobern, wie erwähnt. [...] In diesem *Derekh-Eretz* also (das heißt: dem *Derekh Eretz-Jissra'el*), da er der Aspekt der Zehn Worte ist, durch welche die Welt geschaffen wurde, ist die Tora verborgen. Denn dadurch hatte die Welt Bestand in Seiner Milde [während der] 26 Generationen, die der Übergabe der Tora vorausgingen. Und dadurch erhält sich auch der Zaddik selbst am Leben in der Zeit seiner Einfachheit, wenn er sich nicht mit der Tora befasst. Denn dann erhält er sich durch jenen Aspekt der Tora am Leben, der inmitten der Welt verborgen ist, in allem Gesprochenen und in allem Wirken, welches durch die Zehn [Schöpfungs-]Worte geschaffen wurde, denn dort ist die Tora verborgen, wie erwähnt. Darum aber ist der Große Zaddik gezwungen, in die Mitte der Einfachheit hinab zu steigen und zu fallen, um für einige Zeit wirklich ein einfacher Mensch zu sein, denn dadurch hält er alle Einfachen am Leben, wie erwähnt, sei es, wer es sei: sogar Weltvölker. (Likkuté Mohara'n II,78)

Das erste Problem löst Nachman mit dem Hinweis auf die Epoche der Erzväter vor der Offenbarung der Tora am Sinai. Schon Abraham und seine Nachkommen hätten die Tora eingehalten – bevor sie dem Mose sozusagen „offiziell“ übergeben war. Nachman begründet dies mit der Rolle der Tora als Bauplan der Schöpfung: Die Tora ist gewissermaßen vor allem Anfang durch die Zehn Schöpfungsworte des Ewigen in der Welt *verborgen*. Wenn nun der Zaddik von der Offenbaren Tora getrennt ist, wird er als einfacher Jude an die Welt und ihre

Lebensweise,³⁹ den „Weg des Landes“, ausgeliefert. Der Zaddik aber weiß die Schöpfungs-Tora in der Welt verborgen und spürt sie unter ihrer Verhüllung auf.

Wie das? Indem er – aufgrund seiner spirituellen Fahrt nach Israel, aufgrund der vier Ellen – den „Weg des Landes“ in den „Weg des Landes Israel“ transformiert. Er weiß, dass die Zehn Schöpfungsworte der Verborgenen Tora den Zehn Geboten der Offenbaren Tora entsprechen. Doch damit nicht genug. Der Zaddik erfüllt zugleich eine wichtige Mission: Weil die Tora *in der gesamten Schöpfung* verborgen ist, transformiert er nicht nur den *Weg* des Landes, sondern das *Land* gleich mit: Er *erobert* es für Israel, verwandelt es in Heiliges Land. Durch den Abstieg des Zaddik, der nach chassidischer Überzeugung Offenbare Tora *ist*, ins Unreine, verbindet er sich mit der *dort* Verborgenen Tora. Er wandelt sie in Offenbare Tora und transformiert das fremde Land in Heiliges. Es findet also eine paradoxe Umkehrung statt: Die Gottferne des Heiligen nähert das Unheilige Gott an.

Doch das ist immer noch nicht alles: Die besondere Schöpfungs-Tora könnte das Neue Wort sein, das die abtrünnigen Juden erreicht, wo die Worte der Alten Tora an Kraft verloren haben. Der sterbende Nachman hat mit seinen wunderschönen „weltlichen“ Erzählungen, den märchenhaften *Sippuré ma'assijot*,⁴⁰ diese neuen Worte schon in die Welt gesetzt und – wer weiß – vielleicht finden sie Gehör?

Bei Nachman fließen, wie so oft, große Traditionsströme des Judentums zusammen: Wie Josua, wie ein Mose höherer Ordnung, erobert er Neuland für sein Volk, weil er die spirituellen Hindernisse auf dem Weg ins Heilige Land beseitigt hat. Er konnte die vier Ellen zurücklegen. Der Zaddik zieht die in der jüdischen Tradition entwickelten Bedingungen für die Heiligung des Unheiligen auf seine Person. Er erfüllt sie sozusagen stellvertretend. Die „einfachen Juden“ können sich nun an die Fersen Nachmans heften. Er hat ihnen als beispielhaft „Einfacher Jude“ den spirituellen Weg nach Israel gebahnt. Es ist die Gegenwart des Zaddik, ausgestattet mit einer hochreinen Genealogie, die das unheilige Land heiligt. Die ferne Ukraine *ist* transformiert, egal, was der äußere Anschein dem Betrachter suggerieren mag. Vor

39 „Lebensweise“ wird in hebräischer Sprache mit „derekh erez“, also „Weg des Landes“ zum Ausdruck gebracht.

40 Eine deutsche Übersetzung der *Sippuré Ma'assijot* bietet Brocke (Hrsg.), 1991.

diesem Hintergrund nimmt es nicht Wunder, dass die großartige Homilie des Brazlavers in jene Worte mündet, die seine Chassidim bis in die Hölle von Auschwitz getragen haben:

„Die Grundregel ist: es ist VERBOTEN, an sich selbst zu verzweifeln! [...] Denn es *gibt* in dieser Welt überhaupt keine Verzweiflung!!“

Wenige Wochen später starb Nachman. Er hinterließ seinen Chassidim seine Kampfansage gegen die Verzweiflung und entwickelte einen spirituellen Weg, in der Fremde heimisch zu werden.

Literatur

- Adler (1987), Elkan Nathan (ed.): *Jewish Travellers in the Middle Ages. 19 Firsthand Accounts*. New York.
- Assmann (2000), Jan: *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*. Frankfurt (Main).
- Brocke (1991), Michael (Hrsg.): *Die Erzählungen des Rabbi Nachman von Bratzlaw*. Reinbek.
- Cunz (1997), Martin: *Die Fahrt des Rabbi Nachman von Bratzlaw ins Land Israel (1798–1799). Texts and Studies in Medieval and Early Modern Judaism*, 11. Tübingen.
- Davidowicz (2004), Klaus: *Zwischen Prophetie und Häresie*. Wien.
- Eliade (1990), Mircea: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Frankfurt (Main).
- Galley (2004), Susanne: *Heilige, schöne und schreckliche Orte. Zur spirituellen Topographie der chassidischen Legenden*. In: *Sprachmagie und Wortzauber. Traumhaus und Wolken Schloss. Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen*, Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, Bd. 29, hrsg. v. Ingrid Jacobsen/Harlanda Lox/Sabine Lutkat. Königsfurt, 236–258.
- Green (1992), Arthur: *Tormented Master. The Life and Spiritual Quest of Rabbi Nahman of Bratslav*. Woodstock.
- Grözinger (1997), Karl E. (Hrsg.): *Die Geschichten vom Ba'al Schem Tov. Schivche ha-Bescht*. Wiesbaden.
- Horowitz (1969), Hajim S./Finkelstein, Louis (Hrsg.): *Sifré Devarim*. New York.
- Mykoff (1987), Moshe: *Tzaddik (Chayey Moharan). A Portrait of Rabbi Nachman*. New York.
- Nigal (2008), Gedalyah: *The Hasidic Tale*. Oxford, Portland.
- Rapoport-Albert (1973–1975), Ada: *Confession in the Circle of R. Nahman of Braslav*. In: *Bulletin of the Institute of Jewish Studies*, 1 (1973–1975), 65–96.
- Saperstein (1986), Marc: *The Land of Israel in Pre-Modern Jewish Thought: A History of two Rabbinic Statements*. In: *The Land of Israel*, ed. by Lawrence A. Hoffman. South Bend IN, 188–209.
- Sarason (1986), Richard S.: *The Significance of the Land of Israel in the Mishna*. In: *The Land of Israel: Jewish Perspectives*, ed. by Lawrence A. Hoffman. Notre Dame, 109–136.

- Scholem (1988), Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt (Main).
- Stemberger (1922), Günter: Einleitung in Talmud und Midrasch. München.
- Tudela (1991), Benjamin von/Regensburg, Petachja von: Jüdische Reisen im Mittelalter. Leipzig.
- Verman (1988), Mark: Aliyah and Yeridah: The Journeys of the Besht and R. Nahman to Israel. In: Approaches to Judaism in Medieval Times, Vol III, ed. by David R. Blumenthal. Atlanta, 159–171.

Norbert Franz

Hollywood – Moskau – Hollywood

Cirk, Ninotchka und andere. Oder:

Ein kleines Kapitel Kinogeschichte als Beziehungsgeschichte

Vorüberlegungen

Es gibt Plots (oder fabulas), die man ‚urtümlich‘ nennen kann, weil das ihnen zugrundeliegende Verhaltensmuster anscheinend mit der Instinktstruktur des Menschen korrespondiert und deshalb weitgehend unabhängig von einer konkreten Kultur bzw. vom Grad der Vertrautheit mit ihr (die man gemeinhin ‚Bildung‘ nennt) verstehbar ist. Etwa derart: Ein Eindringling stört das Zusammenleben einer Gruppe. Oder: Ein Männchen tritt mit einem anderen in Konkurrenz um ein Weibchen. Die kulturelle Prägung findet sich in den Aspekten, die aus der Grundkonstellation eine konkrete Geschichte machen, wenn z. B. die Sympathien auf die Akteure verteilt und Lösungen angeboten werden. Weil – so darf man annehmen – der junge Graf Almaviva, der in Rossinis Oper *Il barbiere di Sevilla* (1816) dem alten Dr. Bartolo sein Mündel Rosina abjagt, ein sympathischer Mann ist, sind die Zuschauer damit einverstanden und freuen sich mit ihm, dass er aus der Konkurrenz der Männchen (jung vs. alt) um das Weibchen (jung) als Sieger hervorgeht. Geschichten wie diese sind geeignet, Sympathien zu lenken und Solidarisierungen zu bewirken.

Wegen der Allgemeinverständlichkeit des Konflikts sind solche urtümlichen Konstellationen gern verwendete Stoffe für populäre Genres wie etwa die Oper (im 19. Jahrhundert) oder den Film (im 20. Jahrhundert). Ob eine Geschichte Zuschauer, die sich eigentlich an anderen Werten orientieren, durch eine geschickte Konstruktion des Plots und Sympathiezuweisung zu Verhaltensänderungen bewegen

(d. h. letztlich manipulieren) kann, oder ob vorhandene Stimmungen lediglich verstärkt werden können, ist umstritten – deutlich aber ist, dass die Mächtigen dies fürchten und deshalb mit Zensur¹ reagieren.

In der Hochzeit der Opern waren Stücke wie *Il Barbiere di Sevilla* in allen Häusern des europäisch geprägten Kulturraums auf den Bühnen präsent – auch der Film war von Anfang an auf einen internationalen und interkulturellen Austausch angelegt. Der im Titel genannte Weg von Hollywood (und Babelsberg) nach Moskau und wieder zurück nach Hollywood (und später noch einmal nach Moskau) verweist darauf, dass die Muster der kulturellen Praxis (Genres) mobil waren und sind – andererseits erzählen die Filme (als mobile Sujets) aber bisweilen auch von Menschen, die von einem System ins andere überwechseln. Filme sind nicht nur *mov[ing pictur]es*, sie sind auch strukturell und inhaltlich ganz eng mit Mobilität verbunden.

Selbst wenn dem Kino bisweilen die Aufgabe zugedacht war (und wird), Abgrenzungen vorzunehmen und das nationale Bewusstsein zu stärken, ist doch das international verbreitete Muster immer noch die Folie für das nationalistische Engagement.

Im Folgenden soll ein solcher Fall zum Gegenstand der Analyse werden: Die Sowjetunion stellte dem weitverbreiteten Muster des Film-Musicals eine neu kreierte Film-Musikkomödie entgegen, auf die wieder Hollywood reagierte. Und später auch Moskau selbst. Eine kleine Kettenreaktion also.

1. Grigorij Aleksandrows Komödie *Цирк*

Die Technik des Tonfilms hatte den Musical-Film möglich gemacht, der Anfang der 30er Jahre in den USA aufblühte.² Musical-Filme überboten die Shows der Theater mit immer exotischeren Schauplätzen, immer professionelleren Darbietungen und immer sorgfältiger platzierten ‚Ohrwürmern‘, mit denen sie die Zuschauer in die Kinos lockten.

1 Beaumarchais' zweite Bearbeitung des Figaro-Stoffs *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* war jedenfalls auf Befehl Ludwigs XVI. für fast sechs Jahre (1778–1784) verboten.

2 *Musicals* als unterhaltende Form des Musiktheaters (leichte Musik und nicht zu schwierige Handlung auf der Bühne) gab es seit etwa 1900 in den USA. Die Grundstruktur stammte aus der Operette, weitere Elemente kamen aus dem Revuetheater und den Shows. Diese prägten v. a. die Tanzeinlagen, die in der Regel sehr aufwendig choreographiert waren.

1.1 Der Entstehungskontext von *Цирк*

Vor wenigen Jahren hat Hans Günther (Günther 2007, 435) darauf aufmerksam gemacht, dass die sowjetischen Musical-Filme gerade zu dem Zeitpunkt entstanden bzw. geplant wurden, als Stalin indirekt dazu aufforderte, „fröhlicher zu leben“. Vor Bestarbeitern (стахановцы) hatte Stalin am 17. November 1935 verkündet: Жизнь стало лучше, товарищи, жизнь стало веселее,³ und diese Losung wurde bald durch alle Zeitungen und viele Plakate im Land verbreitet. Auch der Leiter der Kinoabteilung im Bildungsministerium, der Altbol'shevik Boris Šumjackij, war der Meinung, in der Sowjetunion sollten mehr fröhliche, leicht verständliche und unterhaltende Filme produziert werden. Der Montagefilm, wie ihn Sergej Ėjzenštejn, Vsevolod Pudovkin oder Dziga Vertov etabliert hatten, galt ihm – aber nicht nur ihm – als intellektuell, geradezu als elitär. Auf der Suche nach Vorbildern für eine *Kinematografija millionov* („Filmkunst für Millionen“; Šumjackij 1935) schaute er deshalb weniger in die sowjetischen Studios, als in die von Hollywood, denen er 1935 auch einen kurzen Besuch abstattete. Das Jahr 1935 markiert also eine Wende im sowjetischen Kino „von der Montage zum Sujet“ (Schumatsky 1999, 73), und Boris Šumjackij fand für dieses volkstümliche Programm die Formel vom „Singen und Lachen“:

Ведь ни революция, ни защита социалистического отечества для пролетариата не являются трагедией. В бой мы всегда ходили и не раз пойдём ещё в будущем с песней, а порой и со смехом.⁴

(Šumjackij 1935, 240)

Seit 1935 sang und lachte der Sowjetmensch, da das Leben – wie Stalin festgestellt hatte – fröhlich geworden war. Sergej Ėjzenštejn hatte 1933/34 die Vorboten dieser Wende noch nicht ernstgenommen. Er hatte sich zusammen mit seinem früheren Assistenten Grigorij Aleksandrov von 1930 bis 1932 in Hollywood aufgehalten und zeigte sich nach seiner

3 „Es lebt sich besser, Genossen, es lebt sich fröhlicher“.

4 „Für das Proletariat sind weder die Revolution noch die Verteidigung des sozialistischen Vaterlandes Tragödien. In die Kämpfe sind wir immer – und wir werden es auch weiterhin tun – singend und lachend gezogen.“ (Die Übersetzungen sind, wenn nicht anders vermerkt, meine – NF).

Rückkehr nicht gewillt,⁵ einen die Massen unterhaltenden sujet-orientierten Musical-Film zu drehen. Šumjatskij (der Ėjzenštejn anscheinend auch nicht sonderlich mochte [Schumatsky 1999, 65]) beauftragte deshalb im Jahr 1934 Aleksandrov mit der Produktion eines Film-Musicals sowjetischer Prägung, das dann „musikalische Film-Komödie“ hieß. Aleksandrov machte sich an die Arbeit; sein erstes Projekt, der Film *Веселые ребята* („Fröhliche Jungs“, Uraufführung: 25. Dezember 1934), erhielt jedoch nicht die besten Kritiken (Günther 2007, 437) – aber er gefiel Stalin (Schumatsky 1999, 61), und Šumjackij lobte ihn sehr in seinem Buch, so dass die meisten Kritiker recht schnell verstanden, wie sehr solche Filme politisch gewollt waren. Ab 1935 bemängelten sie – wenn überhaupt – nur noch die Realisierung, nicht das Konzept.

Im Frühling 1936 kam Aleksandrov's zweite musikalische Film-Komödie *Цирк* („Zirkus“) in die Kinos. Sie wurde überwiegend gelobt, so z. B. von den Brüdern Tur, die am 23. Mai 1936 in *Izvestija* schrieben:

Это – светлый и веселый фильм, проникнутый дыханием нашей радостной и счастливой жизни. Как разительно отличается эта комедия от бесконечной вереницы бездумных заграничных «комедий», полных водевильной чепухи и пафоса подзатыльников! «Цирк» – умная комедия, адресованная к интеллекту и чувству советского зрителя.⁶ (Tur 1936, 4)

Wovon erzählt dieser „helle und fröhliche Film“? Die (hellhäutige) amerikanische Schauspielerin Marion Dixon (Mary Dixon) wird in den USA angepöbelt und sogar körperlich angegriffen, als sich herausstellt, dass sie ein Kind mit dunkler Hautfarbe hat. Während eines

5 Er versuchte sich lieber unter dem Titel *Bežin lug* an einem „politisch korrekten“ Thema, nämlich dem Pavlik-Morozov-Stoff, den er in seiner ihm eigenen Ästhetik bearbeitete, der Film konnte aber nie fertiggestellt werden.

6 „Das ist ein heller und fröhlicher Film, der durchdrungen ist vom Atem unseres freudvollen und glücklichen Lebens. Wie auffällig unterscheidet sich diese Komödie von der unendlichen Reihe gedankenloser ausländischer ‚Komödien‘, die voll sind von Vaudeville-Alberheiten und dem Pathos von Kopfnuss-Verteilern! ‚Cirk‘ ist eine kluge Komödie, die an den Intellekt und an das Gefühl des sowjetischen Zuschauers gerichtet ist.“ A. Timofeev, ein Journalist der *Verčernaja Moskva*, deutete den Film weniger als ein Überholen, sondern eher als ein Einholen der im Ausland gängigen Standards, wenn er in der Ausgabe vom 21. Mai 1936 schrieb: „Die Aneignung des amerikanischen Genres ist im gegebenen Fall so hoch, dass wir diesen Film ohne Scham auch Ausländern zeigen können.“ (Zit. nach Nembach 2001, 254).

Gastspiels in Moskau trennt sie sich von ihrem deutschen (oder zumindest deutschstämmigen) Impressario fon Knejšić (von Kneischitz), denn der sowjetische Polarflieger und Zirkusartist Martynov hat sich in sie verliebt, und sie gibt seinem Werben nach. Fon Knejšić versucht sie während einer Vorstellung im Moskauer Zirkus mit der vermeintlichen „Rassenschande“ zu erpressen, die anwesenden Sowjetbürger unterschiedlichster Herkunft aber finden alle ein schwarzes Kleinkind einfach nur süß. Fon Knejšić muss sich geschlagen gegen, Marion Dikson schließt sich einer offiziellen Parade an.

Das Drehbuch basiert auf einem Theaterstück *Под куполом цирка* („Unter der Zirkuskuppel“), das Il’f, Petrov und Kataev verfasst und am 23. Dezember 1934 zur Uraufführung gebracht hatten. Nach einer Version überraschte der Regisseur Aleksandrov die Autoren Il’f und Petrov, als sie von einer längeren Amerika-Reise zurückkamen, mit dem fast fertigen Film (Il’f, o. J., o. S.), nach einer anderen (Saprykina 2007) schrieben die beiden (und wohl auch noch Isaak Babel⁷) erst am Drehbuch mit, dann aber soll es zum Streit um die ideologische Orientierung des Films gekommen sein.⁷

1.2 Die ideologische Botschaft

Il’f, Petrov und Kataev hatten eine satirische Komödie geschrieben, in der sie sich u. a. über die Forderung nach der Dominanz des Ideologischen, wie sie seit dem Beginn der RAPP-Diktatur 1928 üblich geworden war, lustig machen. So berichten gleich im ersten Auftritt drei Clowns dem Zirkusdirektor, sie hätten ein 40-seitiges Skript voller Ideologie für den Hund Brungil’da vorbereitet:

БУКА. Идеологии в двух словах не бывает. Маркс написал три тома, а мы уложили все это в сорок страниц. [...] Пожалуйста, мы учли собачью специфику. Вот! (Вырывает у директора рукопись

7 Die Autoren der ISK (1973, o. S.) formulieren esso: Режиссер обратился к музыкальному обозрению [...] и при участии авторов приступил к его радикальной переработке. В процессе постановки фильма произошел конфликт, в результате которого писатели отказались от авторства и сняли с титров свои имена. („Der Regisseur wandte sich der musikalischen Revue zu [...], und er unterzog sie einer radikalen Umarbeitung, an der die Autoren beteiligt waren. Während der Dreharbeiten kam es zum Konflikt, in dessen Folge sich die Schriftsteller von der Autorschaft distanzieren und mit ihren Namen nicht in den Titelleien vertreten sein wollten.“).

и читает.) «Разрушим старый мир р-р-р, р-р-р». Чем плохо? А вот еще: «Построим новый мир, р-р-р, р-р-р».⁸ (Il'f, o. J., o. S.)

Auch die damals übliche Forderung, man müsse die sowjetische Realität im Stück wiedererkennen, wird veralbert. Der Zirkusdirektor sieht sich mit einer Notiz in der Zeitung konfrontiert:

ДИРЕКТОР. Ну, тоаврищи, меня взяли за хобот. Пожалуйста, читайте, седьмая строка сверху. На экране журнальная страница. «В то время как организованный зритель приходит в цирк, чтобы проработать в занимательной форме ряд актуальных вопросов, ему подсовывают балет, состоящий не из пожилых трудящихся женщин, типичных для нашей эпохи, а из молодых и даже красивых женщин (!). Надо покончить с этой нездоровой эротикой. [...]»⁹ (Il'f, o. J., o. S.)

Verglichen mit den unterschiedlichen Positionen des Jahres 1934, die im Theaterstück sichtbar werden, ist der Film aus dem Jahr 1937 schon das Produkt einer neuen, einer uniformen Zeit: er enthält sich aller Polemik gegen den revolutionären Rigorismus der späten 1920er Jahre und setzt das neue Lebensgefühl der 1930er einfach als gegeben voraus. Hier kämpft niemand mehr gegen die revolutionäre Askese, der Kampf ist schon gewonnen. Die ideologische Grundbotschaft des Films ist im Grunde dieselbe wie in dem Theaterstück: Die neuen Zeiten sind die besseren und fröhlicheren.

Zu seinem Genre-Vorbild hat der Film dagegen ein kompliziertes Verhältnis. Er ist nicht einfach ein in sowjetische Verhältnisse übersetztes amerikanisches Musical, er stilisiert sich vielmehr als dessen Überbietung. Die Überbietung des aus dem Westen stammenden Mus-

8 Buka. Die Ideologie in zwei Worten, geht nicht. Marx hat drei Bände geschrieben, und wir haben alles in vierzig Seiten gepackt. [...] Bitte sehr, wir haben die Hundespezifik berücksichtigt. Hier! (Er reißt dem Direktor das Manuskript weg und liest.) „Wir zerstören die alte Welt r-r-r, r-r-r.“ Und hier: „Wir bauen die neue Welt auf, r-r-r, r-r-r.“

9 Direktor. Genossen, man hat mich erwischt. Bitte lesen Sie, die siebte Zeile von oben. Auf der Leinwand erscheint eine Zeitungssseite. „Zu einer Zeit, da der organisierte Zuschauer in den Zirkus geht, um in unterhaltsamer Form eine Reihe aktueller Fragen abzuarbeiten, schiebt man ihm ein Ballett unter, das nicht aus erfahrenen werktätigen Frauen, die typisch für unsere Epoche sind, besteht, sondern aus jungen und sogar schönen Frauen (!). Mit dieser ungesunden Erotik muss Schluss sein.“

ters ist gleichzeitig die Erfüllung des Genre-Ideals, wie man es sowjetischerseits sah: aus der Unterhaltung erwächst die politische Aktion. Schon Ėjzenštejn hatte für seine Montagetechnik reklamiert, dass sie der amerikanischen überlegen – weil mit der richtigen politischen Einstellung verbunden – sei.¹⁰ Analog dazu überschreitet Aleksandrov das in Hollywood vorgefundene Muster, indem er es politisiert. Er macht deutlich, dass die Unterhaltung eigentlich kein Selbstzweck sein darf, sondern die Vorstufe der Politik, bzw. dass nur unter den richtigen politischen Verhältnissen seriöse Unterhaltung möglich ist, weil dann diese aufhört, einfach Unterhaltung zu sein. So wollen die Rezensenten *Цирк* als Film eines ernststen Genres gewertet wissen:

Отбросив прочь тривиальную схему ремесленников мещанского искусства, их пошлый угол зрения, советский художник сумел возвысить маленькую личную трагедию цирковой артистки до подлинных страстей и настоящей человечности.¹¹ (Tur 1936, 3)

Da Unterhaltung nicht das Ziel eines sowjetischen Film ist, verschweigt die Theorie den Überbietungsgedanken in der Genrefrage, dieser verschwindet dadurch aber nicht, zumal die Konkurrenz auf der Sujetebene so stark präsent ist. Sie findet ihren Ausdruck z. B. in der sowjetischen Zirkusnummer *Полет в стратосфере* („Stratosphären-Flug“), die der anfangs gezeigten amerikanischen Nummer *Полет на луну* („Flug zum Mond“) deutlich überlegen ist. Nicht nur die Kanone der Sowjets ist größer und schöner, nicht nur das Ziel des Fluges anspruchsvoller, auch der Solo-Tanz der Amerikanerin wird von der sowjetischen Show mit ihren Kollektiv-Elementen, in der der Star sozusagen den ‚Schritt vom Ich zum Wir‘ vollzieht, überboten. Singt sie anfangs allein, so später als Teil eines Chores.

Der erste Auftritt ist mehrfach codiert, denn die Dikson tanzt mit schwarzer Perücke – sie tanzt sich also nicht selber, sondern eine Rolle. Tanz ist – so lässt sich dieses Zeichen lesen – in Amerika entfrem-

10 „Nicht weniger natürlich ist es, daß unsere Konzeption der Montage vollkommen anders sein musste, weil unsere Sicht der Erscheinungen in einer monistischen und dialektischen Weltanschauung wurzelt.“ (Ėjzenštejn 1960, 113).

11 „Indem er das triviale Schema der Handwerker einer spießbürgerlichen Kunst und deren banalen Blickwinkel zurückwies, konnte der sowjetische Künstler die persönliche Tragödie einer Zirkusakrobatin zu richtigen Leiden und echter Menschlichkeit erhöhen.“

dete Arbeit. Zum anderen macht der Tanz den Stand des westlichen Musik-Komödien-Films deutlich: Marion Dikson zitiert die „fesche Lola“ aus dem ersten deutschen Film-Musical *Der blaue Engel* (Regie: Josef von Sternberg; 1930). Das Szenenfoto, auf dem Marlene Dietrich mit gekreuzten Beinen auf dem Fass sitzt, wurde zu einer Kurzschrift für den ganzen Film.¹²



Die von Ljubov' Orlova gespielte Marion Dikson zitiert im Tanz diese Pose. Außerdem hatte Marlene Dietrich in *Marocco* („Marokko“; 1930) auch eine Frau zwischen zwei Männern, dem reichen La Bessiere (Adolphe Monjou)¹³ und dem armen Tom Brown (Gary Cooper) gespielt. Es ist jedenfalls kein Zufall, dass die Rolle die gleichen Initialen wie Marlene Dietrich hat: MD (in dem Theaterstück heißt die Heldin nämlich noch Alina).

Zu der Crew der Amerikaner gehört auch ein Clown, der in der Maske Charlie Chaplins agiert (also auch nicht sich selber spielt). Chaplin hatte 1928 einen (Stumm-)Film *The Circus* produziert, in dem es auch wieder um eine Konkurrenz zweier Männer um eine Frau – dieses Mal die Stieftochter des Direktors – geht. Die Bezüge sind also vielfältig, wichtig aber ist: Es gibt aus sowjetischer Perspektive keinen fundamentalen Unterschied zwischen Babelsberg (Dietrich) und Hollywood (Chaplin) sondern nur ein einziges westliches Muster, das vom sowjetischen überboten wird.¹⁴

12 Diese Pose wurde seit 1930 auf Plakaten und anderen Werbematerialien eingesetzt, u. a. in den USA.

13 Mit dem dünnen Schnurrbart zitiert von Kneišić Monjou, die Haare und der Blick lassen ihn in den Schlusszenen auch etwas hitleresk erscheinen.

14 Dass die Clown-Figur in der Maske Chaplins für das US-amerikanische Kino steht, er-

Als Lola-Zitat muss die Dixon leicht bekleidet auftreten (ihren Sex-Appeal verkaufen) – in der späteren sowjetischen Zirkusnummer an der Seite Martynovs darf sie dagegen ein langes Kleid tragen (nur die Revuegirls bleiben leicht bekleidet). Wenn sie mit den anderen in der Parade marschiert, trägt sie die Einheitskleidung der anderen: einen weißen Rollkragenpullover.

Die im Film strukturell angelegte Konkurrenz zwischen dem sowjetischen Russland und dem kapitalistischen Westen hat das archetypische Grundsujet zur Basis, dass zwei Männer um eine Frau wetteifern.¹⁵ Die Ausgangspositionen sind aber nicht gleich: Der aus dem Westen stammende fon Knejšić ist für die Dixon ein zwar ungeliebter, aber bewährter Partner, der geliebte Martynov muss seine Professionalität als Artist erst noch unter Beweis stellen. Zwei Männer, zwei Phänotypen, zwei Charaktere, zwei Welten.¹⁶ Während fon Knejšić dunkelhaarig, schlank¹⁷ und geschniegelt ist, kommt Martynov blond, auf natürliche Weise kräftig und eher einfach elegant daher. Fon Knejšić ist verschlagen und hinterhältig, Martynov gerade heraus. Amerika/Europa hat zwar einen Vorsprung beim Werben, das sowjetische Russland aber macht das Rennen. Die Blondine erkennt im blonden sowjetischen Recken ihren eigentlichen Partner, den Partner für gemeinsames Singen, gemeinsame Arbeit, eine gemeinsame Zukunft.



Das Werben um das Weibchen wird also auf verschiedenen Ebenen mit neuem Sinn beladen. Das Weibchen entscheidet sich nicht nur für den robusteren Partner, dieser hat auch Herz und Verstand, und er ist v. a. ein heimatbewusster Sowjetbürger. Außerdem ist er ein Held, ein Polar-

hält noch einmal eine besondere Plausibilität, wenn man bedenkt, dass Šumjatskij bei seinem Besuch in Hollywood Chaplin persönlich kennengelernt hatte. Er will ihn sogar überredet haben, den Schluss von *Modern Times* optimistischer zu gestalten (Schumatsky 1999, 58/59. Dort auch ein Photo, S. 169).

15 Zu den märchenhaften Zügen des Sujets s. Taylor, 2003.

16 Zur Differenz s. Visani, o. J.

17 Von seinem Clown muss er sich zu einer imposanten Statur aufpusten lassen [0:45:51 ff.].

flieger, also einer von denen, die im Frühjahr 1934 die Besatzung des Forschungsschiffs *Čeljuskin* aus dem arktischen Eis geborgen hatten. Durch einen Unfall unter der Zirkuskuppel lässt er sich nicht entmutigen.

Wie in Musicals und im Vogelreich üblich spielt die Musik eine besondere Rolle, das Männchen mit der besseren Stimme trägt den Sieg davon. Fast ganze fünf Minuten (von 0:21:25 bis 0:26:10) singen Martynov und Marion in einem Zimmer mit Blick auf den Roten Platz und blankpoliertem Konzertflügel das Lied vom großen sowjetischen Heimatland.¹⁸ Komponiert hat es Isaak Dunaevskij, der dafür 1941 einen Stalinpreis erhielt, und dieses Lied wurde zu einer Art inoffizieller Hymne der SU.

Wie in der Opera buffa finden zum Schluss alle zueinander, und gemeinsam singen sie im großen Schlusschor, in dem alle hierarchischen Unterschiede aufgehoben sind – eine wichtige Funktion der Einheitskleidung. Der Ausgangschor aber ist – im Gegensatz zur Oper – explizit politisch.

Der Film baut – wie 2007 in einem dem Film gewidmeten Heft der *Russian Review* von Prokhorov, Holmgren und Rimgaila gezeigt – an einigen Polit-Mythen der Stalinzeit mit, v. a. an dem der großen Völkerfamilie.¹⁹ Im aufsteigenden Rund der Zirkusreihen sind unterschiedliche Sowjetmenschen als Zuschauer anwesend: Männer und Frauen, Junge und Ältere, Zivilisten und Uniformierte und die unterschiedlichen Phänotypen: Blonde, brünette und dunkelhaarige, Slawen, Kaukasier, Bewohner Mittelasiens und andere, die nicht so genau zugeordnet werden können. Viele nehmen stellvertretend für alle das dunkelhäutige Kind auf den Arm und singen jeweils einige Verse eines Wiegenliedes.²⁰ Die Familie der Sowjetvölker ist – in der Theorie vom Sozialismus in einem Land – ein Ur- und Vorbild für die nach der Weltrevolution kommende Harmonie der Völker. Die Sowjetunion lebt vor, was einmal überall sein wird. Deshalb kann die sowjetische Völkerfamilie auch ein ihr eigentlich völlig fremdes Kind integrieren.

18 Zur Rolle der Musik in der sowjetischen Unterhaltungskultur vgl. Stadelmann 2004.

19 Der Mythos der großen Völkerfamilie war u. a. deshalb so zentral, weil er dem früheren Nationalitäten-Kommissar Stalin schmeichelte, andererseits ließen sich damit anscheinend faktische Nationalitätenkonflikte unter der Decke halten.

20 Dass die Einstellung, in der der Schauspieler und spätere Vorsitzende des Jüdischen Antifaschistischen Komitees Solomon Michoëls und eine Partnerin einige Verse des Wiegenliedes auf Jiddisch singen, 1948 (nach dem „Unfall“, d. h. dem Mord an Michoëls) aus dem Film geschnitten wurde, zeigt die Künstlichkeit der ideologischen Konstruktion.

Наша родина – betonen die Brüder Tur in ihrer Rezension – мать трудящихся всех национальностей и цветов кожи.²¹ (Tur 1936, 3)

1.3 Der Film als internationale Herausforderung

Цирк war die implizite Aufforderung an die sowjetische Bevölkerung, mehr zu lachen – entsprechend wurde der Film in der Sowjetunion propagiert. Er wurde als „besten Film“ ausgezeichnet, 28 Millionen Zuschauer sahen ihn allein im Jahr 1938, drei Jahre später wurde er (zusammen mit *Волга-Волга* („Volga-Volga“), in dem ebenfalls Aleksandrov Regie geführt hatte) mit einem Stalinpreis erster Klasse ausgezeichnet.

Bald wurde *Цирк* auch zu außenpolitischen Zwecken eingesetzt: Im Jahr 1937 fand in Paris die Weltausstellung statt, bei der v. a. das mittlerweile nationalsozialistisch geprägte Deutschland und die stalinistische Sowjetunion offen miteinander konkurrierten. Deutlich sichtbar war dies an den einander gegenüberstehenden Pavillons.²² Das Land, das sich für besser hielt als alle anderen, sollte nicht nur auf der Weltausstellung den schöneren und dynamischeren Pavillon haben, es wollte auch durch die besseren Filme überzeugen: Während der Ausstellung gab es Filmvorführungen in den Kinos von Paris – anscheinend aber nicht mit dem gewünschten Erfolg. Die sowjetischen Zeitungen schwiegen. In den deutschen wurde – jeweils auf der zweiten Seite –

„[...] meist über die dortigen Mißerfolge der sowjetischen Filme berichtet. Man verfolgte auch die Ausdehnung der Russen mit ihrem Film, die auf dem Champs Elysées ein Filmtheater mieten (Pigalle) und auch in der Provinz zehn neue Kinos bauen wollten, in denen ausschließlich Sowjetfilme gezeigt werden sollten.²³ Das ‚Deutsche Haus‘ hatte ein Prachtkino mit 240 Plätzen, das russische Filmtheater gar 400 Plätzen (sic), es waren die beiden größten Filmsäle in der Ausstellung, zwei Konkurrenten.“ (Bulgakowa 1995, 364)

21 „Unsere Heimat ist die Mutter der Werktätigen aller Nationalitäten und jeder Hautfarbe.“

22 Das viele höhere „Deutsche Haus“ war gekrönt durch einen riesigen Reichsadler, und die bekannte Skulptur *Rabochij i kolchoznica* von Vera Muchina stand auf dem sowjetischen Bauwerk. Die beiden Figuren scheinen gegen den Reichsadler anzulaufen (vgl. Swift 2007).

23 Anmerkung bei Bulgakowa, 1995, 364: in: Licht – Bild – Bühne vom 15.6. und 2.8.1937.

Einer der dort gezeigten Filme war *Цирк*, der eine Auszeichnung erhielt.²⁴ Angesichts dessen mutet der Gedanke geradezu unwahrscheinlich an, die Schlussbilder des Films seien nicht mit dem bekannten Gemälde von Aleksandr Dejneka *Знатные люди советской страны* (anderer Titel: *Стахановцы*) („Die wichtigen Menschen des Sowjetlandes“ – „Stachanowarbeiter“) abgestimmt gewesen. Dieses Bild – hier ein Ausschnitt – hatte schließlich als Fresco die Stirnwand des sowjetischen Pavillons von 1937 bestimmt.²⁵ Die Übereinstimmungen mit den Schlusszenen von *Цирк* gehen bis in Details (z. B. das Kind auf dem Arm) – offen bleibt beim derzeitigen Forschungsstand nur die Frage, ob die 1936 gemalte (und im Kunstmuseum von Perm’ aufbewahrte) letzte Ölfassung (oder eine Vorstudie) Dejnekas Aleksandrov beeinflusst hat oder umgekehrt Aleksandrovs Film den Maler Dejneka.



24 Saprykina (2007) behauptet – ohne es allerdings zu belegen –, der Film habe sogar Adolf Hitler gefallen.

25 Ein Photo findet man bei Swift 2007, 186.

2. Ernst Lubitschs *Ninotchka* als Antwort Hollywoods

Da die Sowjets den Film *Цирк* außenpolitisch so intensiv als Medium der Selbstdarstellung genutzt haben, darf man mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass der 1922 aus Berlin in die USA ausgewanderte Ernst Lubitsch den Film gekannt hat. Er hat zwar behauptet, das in den Hollywood-Studios nachgebaute Paris sei schöner als das echte, die im echten Paris ausgetragene Konkurrenz der Filme dürfte aber auch er wahrgenommen haben.²⁶ Außerdem hatte er sich im Frühjahr 1937 auf Einladung Šumjackijs einen Monat lang in der Sowjetunion aufgehalten, und es ist bekannt, dass er als offizieller Gast²⁷ viele Filme sehen musste. Nach dem Zeugnis der Ehefrau haben die Moskauer Eindrücke sich direkt in dem Film *Ninotchka*, der 1939 in Hollywood entstand, niedergeschlagen:

„In Moskau luden uns Gustav und Ilse von Wangenheim²⁸ zum Essen in ihre Wohnung, die ganz so aufgeteilt war, wie er es dann in *Ninotchka* gezeigt hat.“ (zit. nach Renk 1992, 98)

Das von Charles Brackett, Billy Wilder und Walter Reisch geschriebene Drehbuch basiert auf einer Idee des 1934 aus Deutschland ausgewanderten Ungarn Melchior Lengyel.²⁹

Dass der Film in seiner endgültigen Fassung tatsächlich auf *Цирк* antwortet, wird indirekt anhand der Entstehungsgeschichte deutlich.

26 Zumindest das Lied von dem weiten Heimatland war während der Kriegsjahre in den USA so bekannt, dass die sowjetfreundlichen Hollywood-Produktionen der frühen 1940er Jahre, *The Battle of Russia* („Die Schlacht Russlands“) und *Mission to Moscow* („Mission nach Moskau“), es als typisch sowjetisch zitieren konnten (vgl. Robinson 2007, 125).

27 Außenminister Litwinov nahm die Lubitschs zur Mai-Parade sogar mit auf die Ehrentribüne. Der Regisseur stand nur wenige Meter von Stalin entfernt.

28 Die von Wangenheim waren politische Emigranten. Der Regisseur, Schauspieler und Drehbuchautor Gustav von Wangenheim hatte als Mitglied der DKP Anfang der 1930er Jahre Deutschland verlassen, und arbeitete in Moskau, u. a. als Regisseur des Films *Borci* (1935).

29 Lengyel (1880–1974) konnte durch die Vermittlung von Lubitsch, den er aus Berlin kannte, einige Arbeiten an die Studios verkaufen.

2.1 Das Werden des Films

Lengyel hatte dem Studio Metro-Goldwyn-Meyer 1937 eine 33 Seiten lange Erzählung zukommen lassen, in der Nina Yakushova, die junge Leiterin einer sowjetischen Außenhandelskommission, bei ihren Verhandlungen in Paris dem französischen Delegationsleiter Leon D'Agoult auf der private Ebene nahe kommt. Durch ihr rigoroses Beharren auf den anfänglichen Verhandlungspositionen lässt sie aber ein Abkommen nicht zustande kommen, obwohl sie weiß, dass sie dadurch dem geliebten Mann schadet. Das Scheitern der Verhandlungen verursacht sogar eine Regierungskrise in Frankreich. Nach Moskau zurückgekehrt erntet sie kein Lob für ihre Standhaftigkeit, sie wird vielmehr nach Tiflis strafversetzt. Höchste Stellen loten vorsichtig aus, ob noch etwas zu reparieren ist, und Frankreich schickt eine Delegation mit Leon D'Agoult nach Moskau, wo dieser behauptet, man könne auf die Kompetenz der Yakushova nicht verzichten. Sie wird wieder hinzugezogen, die Verhandlungen werden ein Erfolg. Leon bietet sich Ninotchka als „Prämie“ für den erfolgreichen Abschluss aus. Sie wird ihm gewährt, die beiden heiraten und fahren mit dem Zug aus dem noch eisigen Moskau in das schon frühlinghafte Paris.

Die Ninotchka des ersten Entwurfes (hier immer noch Ninotshka geschrieben) ist einfach theoriegläubig und unerfahren. Auch und vor allem in der Liebe. Als sie am ersten Abend mit Leon in dessen Wohnung geht, tut sie so, als sei alles selbstverständlich.

„The situation is extremely interesting -- the exact opposition to the conventional situation. Usually it is the man's lust that demands swift satisfaction, and the woman who delays, prolongs, puts off things. [...] He wants to raise the adventure to the lofty stature of love. He wants Ninotshka understand what love is.”

(Script 1937, 9/10)

Von dieser Ninotchka heißt es später:

„Ninotshka starts to laugh. [...] And she tells him, with a shy embarrassment, that he is going to be the first man in her life.”

(Script 1937, 11)

Später schlug Lengyel noch vor, eine gewisse Stephanie als Nebenbuhlerin um die Gunst Leons einzuführen (den Prototyp für die spätere Swana), Gottfried Reinhardt (1913–1994), der 1932 in Hollywood gebliebene Sohn des Regisseurs Max Reinhardt, reichte am 3. Januar 1938 politisch nicht ganz harmlose Verbesserungen für die in Moskau angesiedelten Szenen ein – die ganze Anlage der Geschichte aber blieb weitgehend apolitisch, wie es Lengyel in seinem Vorwort betont hatte³⁰:

„The subject of this story is completely non-political. [...] The story does not attempt to be more than a tender, amazing human comedy.”
(Script 1937, 1)

Dass diese als gänzlich unpolitisch angekündigte Komödie eine zwar immer noch komödiantisch intendierte aber hochpolitische Zurückweisung des sowjetischen *way of life* wurde, lässt sich nur damit erklären, dass die Filmemacher, allen voran der Regisseur, ab Mitte 1937 mehr von dem in Filmen wie *Цирк* transportieren ideologischen Selbstbild und der Alltagsrealität der Sowjetunion mit ihren kleinen und großen Einschüchterungen (Schauprozessen) wussten.

2.2 Die Fabula von *Ninotchka*

Auf dem Hintergrund von *Цирк* sind in der tatsächlich gedrehten Fassung die Rollen des Grundkonflikts vertauscht: Eine sowjetische Aktivistin lässt sich von den ideellen und materiellen Errungenschaften des Westens so sehr beeindruckend, dass sie sich – in die Sowjetunion zurückgekehrt – dort nicht mehr wohlfühlt und bei der nächsten Gelegenheit einer Dienstreise in den Westen dort bleibt. Bei seinem Werben um das Weibchen muss sich das Männchen aus dem Westen aber nicht gegen einen konkreten sowjetischen Konkurrenten durchsetzen, sondern gegen den *советский образ жизни*, den ‚soviet way of life‘, der alles das, was dem Männchen für seine Balz zur Verfügung steht, negativ markiert hat: große Gefühle, private Träume, Luxus, der der Weiblichkeit schmeichelt... Alles dies gilt der Aktivistin als dekadent. Der Film

30 Was Charles Green jr. in einem Gutachten bestätigte: „As the author indicates in a foreword, the international background has no political implication, it is used only as a motive for the plot.” (Green 1937, o. S.).

erzählt die Geschichte, wie die sowjetischen Werte allmählich aufgeweicht und ersetzt werden:

Die Sowjetbürger Iranoff³¹, Buljanoff und Kopalsky haben den Auftrag, Juwelen der Zarenfamilie in Paris zu verkaufen. Dem Grafen Leon d'Algout (sic, mit kleinem „d“), einem Freund der in Paris lebenden russischen Großfürstin Swana, gelingt es, den Verkauf zu vereiteln und die Emissäre mit dem angenehmen Pariser Leben zu korrumpieren. Moskau schickt daraufhin die Sonderbeauftragte Nina (Ninotchka) Ivanovna Yakushova, in die sich Leon ernsthaft verliebt. Erst nach einem längeren Werben verliebt jedoch sich auch die Yakushova in ihn, was nun wieder Swana eifersüchtig macht. Diese einigt sich mit ihrer Nebenbuhlerin darauf, dass sie keinen Anspruch auf die Juwelen erhebt, wenn die Yakushova abreist, ohne Leon noch einmal wiederzusehen.³² In Moskau kann Nina aber nicht mehr leben, ohne an Paris zu denken. Als Iranoff, Buljanoff und Kopalsky bei einem neuen Auslandsaufenthalt in Istanbul Probleme machen, wird sie diesen wieder mit einem Sonderauftrag hinterhergeschickt. Dort erwartet sie Leon. Alle vier Sowjetbürger bleiben nun im Ausland.

Während die Männer mit gutem Essen, Champagner und netten Zigarettenverkäuferinnen schnell vom Pfad der sowjetischen Tugenden abzubringen sind³³, muss die Hauptheldin erst ihre eigenen Gefühle entdecken und lernen ihnen zu folgen, bevor sie sich aus den ideologischen Vorgaben löst. Die Eifersuchtsgeschichte ist auf das Dreieck Swana – Leon – Ninotchka geschoben, das Abwerben der Frau auf eine Auseinandersetzung der Lebensweisen, ein Aspekt, der in Lengyels Fassung noch ganz fehlte.

2.3 Die Auseinandersetzung mit der Sowjetunion

Das, was die sowjetische Propaganda der Mitte-30er Jahre den Frauen tatsächlich als Lebensmodelle empfohlen hat, ist deutlich von dem unterschieden, was in den 1920er Jahren *en vogue* war. Das Frauen-

31 Die Schreibweise der Namen folgt dem Drehbuch.

32 Merke: Not diamonds, but boys are a girl's best friends...

33 Eine typische Lubitsch-Szene: die Kamera filmt vom Flur aus, wie ein Mädchen mit einem kleinen Schrei den Raum verlässt, nach wenigen Augenblicken aber mit zwei Kolleginnen zurückkehrt, und alle drei gehen plaudernd in den Raum. Die Kamera bleibt wieder außen vor, und der Zuschauer muss die Geräuschkulisse interpretieren.

bild der 1930er war viel stärker auf früher als bürgerlich denunzierte Werte wie Haus und Familie eingestimmt, ohne allerdings die Berufstätigkeit zu vernachlässigen. *Ninotchka* polemisiert – ebenso wie Il'f und Petrovs *Под куполом цирка* – also mit Konzeptionen, die in der tatsächlichen Politik schon Vergangenheit sind. In ihrer Verachtung herkömmlicher Formen der Werbung von Männern um Frauen ähnelt die Yakushova eher Aktivistinnen vom Schlag einer Aleksandra Kollontaj als idealen Sowjetbürgerinnen der 1930er Jahre.



Die Komödie bezieht einen Teil ihrer Wirkung aus der anfänglich bis ins Grotteske gesteigerten Identifikation Ninotchkas mit der Sowjetwirklichkeit der Schauprozesse und erpressten Geständnisse. Berühmt wurden Dialoge wie diese:

Buljanoff: How are things in Moscow?

Ninotchka: The last mass trials were a great success. There are going to be fewer but better Russians. (0:19:25)³⁴

Oder das Spiel mit der Doppelbedeutung von *confess*:

Ninotchka: I feel happy, oh, I feel happy. No one can be so happy without being punished. I will be punished and I should be punished. Leon, I want to confess...

Leon: I know, the Russian Soul...

Ninotchka: No, everybody wants to confess... And if they don't confess, they make them confess. I am a traitor. When I kissed you, I betrayed a Russian ideal. I should be stood against a wall. (1:08:20)³⁵

34 Vgl. *Ninotchka* 1972, 24. Aus dem Durchschlag des Original-Skripts in der Margaret Herrick Library geht hervor, dass diese Aktualisierung erst am 31. Mai 1939 in das Drehbuch aufgenommen wurde.

35 Meine Mitschrift (N.F.), das veröffentlichte Drehbuch ist etwas wortkarger (*Ninotchka* 1972, 74/75).

Es ist dies eine schwarzhumorige Zurückweisung des in *Цирк* entworfenen Propagandabilds von der Sowjetunion als dem freiesten aller freien Länder. Der Refrain des „Liedes von der Heimat“ (Песня о Родине) lautet:

Широка страна моя родная.
Много в ней лесов, полей и рек,
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек.

Weit ist mein Heimatland,
In ihm gibt es viele Wälder, Felder, Flüsse,
Ich kenne kein anderes Land,
Wo der Mensch so frei atmet.

Gerade das „freie Atmen“ ist in Moskau selbst in den privaten Wohnungen nicht möglich. Anna, eine Mitbewohnerin in Ninotchkas Zimmer in einer engen Gemeinschaftswohnung (Komunalka) sagt über einen anderen Bewohner:

Anna: That Gurganov, you never know if he's on his way to the washroom or the Secret Police. (Ninotchka 1972, 98)

Der Umstand, dass Marion Diksons Integration in die sozialistische Gesellschaft durch ihre Teilnahme an einer Parade demonstriert wird, macht es nötig, auch Ninotchka in einer Parade zu zeigen – eine Pflicht, der die Heldin allerdings viel weniger strahlend nachkommt.



Der Kollektivgedanke ist in *Ninotchka* in dem Trio Iranoff, Buljanoff und Kopalsky präsent: Sie treten immer gemeinsam auf, und stecken immer wieder die Köpfe zusammen, um zu beraten. Erst als sie sich in den Schlusszenen des Films aus dem sowjetischen Kontext gelöst und ein Restaurant eröffnet haben, bricht auch ihre Gruppe auseinander. Sie brauchen das Kollektiv, das sich dadurch als sozialistische Zwangseinrichtung entpuppt, nicht mehr.

Ninotchka wird anfangs als eine kühle, nur technisch interessierte Sowjetbürgerin gezeigt, die den Luxus verachtet. Mit dem Lubitsch eigenen *touch* führt der Regisseur die Wandlung der Sonderbeauftragten vor. Kaum in Paris angekommen sieht sie ein Etwas in einem Schaufenster:

Ninotchka: What's that?

Kopalsky: It's a hat, Comrade, a woman's hat.

Ninotchka (*shakes her head*): Tsk, tsk, tsk, how can such a civilisation survive which permits women to put things like that on their head.

It won't be long now, Comrades. (0:19:50) (*Ninotchka* 1972, 25)

Ziemlich genau 20 Film-Minuten später (0:49:50) schließt sie die Türen, holt besagten Hut aus dem Schrank, setzt ihn auf und betrachtet sich (wohlwollend!) im Spiegel.³⁶ Auch die Liebe – ein offensichtlicher Seitenhieb auf die Theorien der Aleksandra Kollontaj – ist für sie eine physiologische Angelegenheit. Flirtende Männer wie Leon hält sie für überholt:



Ninotchka: We don't have men like you in my country.

Leon: Thank you.

Ninotchka: That is why I believe in the future of my country.³⁷

(0:34:12)

36 Billy Wilder zu der Szene: „That's pure Lubitsch – total simplicity!“ (Sidkov, 1998, 135), S.135). Auch diese Szene kam erst am 31. Mai 1939 ins Drehbuch.

37 In dem veröffentlichten Drehbuch heißt es nur: „You are something we do not have in Russia“ (*Ninotchka* 1972, 26/37).

Schon am Bahnhof hatte sie sich verboten: “Don’t make an issue of my womanhood.” In Moskau ist sie später verärgert, dass man ihr ihre seidene Unterwäsche vorhält, denn sie hat in Paris die Erfahrung gemacht, dass Liebe mit Privatheit und Persönlichkeit zu tun hat. In Lubitschs Film stellt die emotionale Emanzipation eine Bedingung dafür dar, dass Ninotchka eine gegenüber ideologischen Vorgaben eigenständige Persönlichkeit werden kann. Wenn Aleksandrov seine Heldin Marion Dikson die ideologischen Fronten wechseln lässt, weil sie in Moskau für ihr Kind eine freundliche Umgebung und für sich den Mann ihres Herzens gefunden hat, so stellt Lubitsch unter der Hand infrage, ob unter den Bedingungen einer gelebten Ideologie eine wirkliche Liebe überhaupt möglich ist. Ninotchka wechselt schließlich nicht aus dem an Konsumwaren armen Sozialismus in den verschwenderischen Kapitalismus (nicht nach Paris), sondern von der ideologischen Diktatur in die Freiheit der Selbstbestimmung des Privaten (nach Istanbul).

Beide Filme arbeiten mit Klischees. Das ist einerseits dem Genre geschuldet: Soll der Witz funktionieren, kann die Filmkomödie keine differenzierten Charaktere entwickeln. Das Klischee ist aber andererseits auch ein Produkt der ideologischen Auseinandersetzung: Rassismus steht gegen Internationalismus, Individualität gegen Kollektivismus. Beide Filme denunzieren das Wertesystem des jeweiligen ideologischen Gegners und affirmieren das eigene: Die fremde Frau zu erobern ist ein Sieg des eigenen Systems. Außerdem sprechen beide Filme dem jeweils anderen Lager die Fähigkeit ab, einen richtig guten Musicalfilm/eine richtig gute Musikalische Film-Komödie zu drehen. Der Dialog, den die Filme führen, ist kein freundlicher.

Цирк wurde – wie die Rezension der Brüder Tur gezeigt hat – als exemplarische Antwort („Kunst“) auf den amerikanischen Musical-Film („Handwerk“) verstanden. Lubitsch weist in *Ninotchka* das Aleksandrowsche (bzw. Šumjackijsche) Modell einer sowjetischen Komödie (Liebe, Musik und Lachen) als solches zurück. In dem „Lied von der Heimat“ hatte es in der dritten Strophe geheißen:

И никто на свете не умеет,
Лучше нас смеяться и любить...

Und niemand auf der Welt kann
Besser als wir lachen und lieben

In Lubitschs Konzept gehört Musik dagegen zur individuellen Freiheit und damit zur Intimität. Wenn Ninotchka Leon in dessen Wohnung besucht, legt dieser jedes Mal eine Platte auf (0:31:20 und 0:54:31)³⁸. In Moskau gibt es nur die Marschmusik zur Parade, und als Ninotchka in ihrer Wohnung am Radio Musik hören möchte, sucht sie vergeblich die wenigen Sender durch. Nur Reden: „No music...“ (1:32:09), stellt sie fest. Wenn sie Musik will, muss sie selbst mit ihren Gästen von Paris singen (1:34:56). Und es gibt in Moskau erst recht kein Lachen. Ninotchka ist anfangs absolut humorlos, und Leon versucht in einem kleinen Restaurant sie mit allen Mitteln zum Lachen zu bringen. Erst als er ungeschickt mit dem Stuhl umfällt, lacht sie aus vollem Hals, und dieses Lachen (0:46:55 – nach 1/3 der Laufzeit des Films) ist der Wendepunkt für ihre Entwicklung. Als sie nach einer durchtanzten Nacht glücklich und leicht beschwipst in ihrem Bett liegt, glaubt sie sogar Lenin, dessen Bild an ihrem Bett steht, dazu bringen zu können, zu lächeln (1:13:45). Die Repression lässt keine wirkliche Musikkomödie zu.



Zum Erfolg des Films hat sicher der Umstand beigetragen, dass die seit 1927 als Star hoch gehandelte Greta Garbo (seit 1928: „die Göttliche“) die Hauptrolle spielte. Sie hatte sich (wohl nicht ganz ohne Hintergedanken) gewünscht, einmal unter der Regie von Lubitsch spielen zu dürfen, und in der Tat konnte sie sich durch den Film von ihrem Image als unnahbare Tragödin befreien. Letzteres war so eng mit ihrem Namen verbunden gewesen, dass allein die Ankündigung „Garbo laughs“³⁹ die Zuschauer in die Kinos lockte. Im Jahr 1939 wurde sie für die Rolle der Ninotchka für den Oscar nominiert.

38 Schon in Lengyels Erstfassung legt Leon Puccinis *La Bohème* auf.

39 Die Ankündigung funktionierte als Selbst-Zitat. Ihre erste Rolle in einem Tonfilm hatte die Garbo in dem Film *Anna Christie* (1930), der mit „Garbo talks“ beworben wurde.

3. Die ideologische Verhärtung

Mit dem Kriegsende waren aus den alliierten USA und UdSSR hochgerüstete Gegner in einem Krieg geworden, den keine der beiden Seiten mehr offen und direkt zu führen wagte, dem „Kalten Krieg“. Umso intensiver war die Auseinandersetzung auf der ideologischen Ebene. Beide Länder schworen ihre Bevölkerungen auf die jeweils eigenen Werte und deren Überlegenheit in der weltweiten Auseinandersetzung ein. In diesem Kontext variierte Josef von Sternberg 1950 in einem Film der RKO-Studios den Abwerbungsplot unter verschärften Bedingungen: *Jet pilot*.

Die sowjetische Pilotin Anna Marladowna überquert bei einem Übungsflug die Bering-Straße und landet in Alaska auf einer Basis der U.S. Air Force, wo sie um politisches Asyl bittet. Major Jim Shannon, selbst ein Pilot, wird beauftragt, sich um die attraktive junge Frau zu kümmern und sie notfalls auch zu bezirzen, um herauszufinden, welche Motive sie wirklich hat. Die beiden finden Gefallen an einander und entdecken die jeweils verwandte Piloten-Seele. Jim schenkt Anna bei einem Ausflug in das mondäne Palm Springs (Kalifornien) Kleider, und als er am Telefon den Auftrag erhält, Anna sofort zurückzubringen, damit sie als Spionin zurückgeschickt werden kann, macht er einen kurzem Umweg über Yuma (Arizona), wo er sie schnell heiratet, da die Ehefrau eines Amerikaners nicht abgeschoben werden kann. Auf seinen Stützpunkt zurückgekehrt muss er den Beweis für Annas Spionagetätigkeit, eine Stimmaufzeichnung, akzeptieren. Er bietet seinen Vorgesetzten an, mit Anna als ihr Ehemann nach Sibirien zu fliegen, den Überläufer zu spielen, und zu spionieren. In Sibirien entdeckt Anna, dass nun ihr Mann spioniert, sie verrät ihn aber nicht. Als sie erfährt, dass er gegen gefangene Sowjetagenten ausgetauscht, vorher aber vergiftet werden soll, weil er zu viel gesehen hat, flieht Anna mit ihm schließlich wieder von Sibirien in die USA.

Der Film lebt einerseits von den Flugszenen der damals noch ganz neuen Düsen-Kampffjets, die mit so großer technischer Perfektion aufgenommen wurden, wie man sie bis dahin noch nicht im Kino gesehen hatte.⁴⁰ Andererseits lebt er von der Spannung zwischen Spionagetätigkeit und Echtheit der Gefühle. Die Zuschauer wissen, dass Ehrlichkeit im Spionagemilieu keine Tugend ist und sie sich bis zu den Schlusszenen dessen nicht

⁴⁰ Wegen dieser Perfektion dauerte es fast sieben Jahre, bis die Dreharbeiten abgeschlossen waren, der Film wurde dadurch zu einer Art Werbefilm für die US Air Force.

sicher sein können, dass die Protagonisten das wirklich fühlen und meinen, was sie sagen. Die Doppeldeutigkeit (dienstlich und/oder privat) hat einen gewissen Reiz. So lässt etwa das Männlichkeits-Gehabe Shannons (gespielt von John Wayne) keine klare Deutung zu: Ist er auch privat ein Mann für eher derbe Scherze⁴¹ oder füllt er nur seine Rolle in die Männerwelt der Militärs aus? Die symbolische Ordnung des Films sieht jedenfalls männlich konnotierte Überlegenheit Amerikas und seines gesellschaftlichen und ökonomischen Systems vor, dem sich die weiblich verkörperte Sowjetunion nur unterordnen kann. Die für *Jet pilot* gewählte Konstellation lässt – solange beide noch im Dienst sind – strukturell keine Differenzierung nach politischem System und Privateben zu, wie sie in *Ninotchka* für den Plot fruchtbar gemacht wurde. Auch Kalter Krieg ist Krieg, da bleibt die Differenzierung für die Zeit nach dem Militärdienst aufgespart.

Die im Film gezeigte Sowjetunion ist ein menschenverachtendes System, dem gegenüber die USA ein Ort der Freiheit auch für potentielle Spione sind. Die so unterschiedliche Behandlung des vermeintlichen Überläufers überzeugt Anna letztlich davon, dass die USA das bessere politische System haben. Der höhere Komfort in der Lebensführung kommt ergänzend hinzu: Amerikanische Zigaretten, amerikanischer Kaffee und das Essen sind eine unschlagbare Propaganda: Als Jim in Sibirien Anna fragt, was es denn am Abend zu Essen gebe, antwortet sie ihm, es sei das selbe wie jeden Abend... „Jim: Blintzes! [Gemeint sind wohl Bliny – NF] How about a nice, big juicy steak?“ Die Schlusseinstellung zeigt die beiden dann wieder in Palm Springs bei einem solchen Steak, bei dem sie sich vor dem Schlusskuss erst noch den Fleischsaft von den Lippen tupfen müssen...



41 Ein Beispiel: Im Hotelfoyer in Palm Springs stehen Schaufensterpuppen mit Bikinis. Anna und Jim schauen auf eine der Puppen.

Anna: Capitalism has certain dangerous advantages./Jim (das Oberteil des Bikinis im Blick): One thing we have in common with the communists.../Anna: What's that?/Jim: We both believe in uplifting the masses...

Die Unwiderstehlichkeit des *american way of life* wird auch durch die Bekleidung gewährleistet. Eines der Accessoires ist ein Hut, mit dem Anna sich im Spiegel betrachtet („It’s perfectly silly, but I adore it“) – eine offensichtliche Hommage an die Hut-Szene in *Ninotchka* – und gleichzeitig eine der wenigen selbstironischen Passagen in dem insgesamt rechthaberischen Film. Hier gibt es keine komischen Trios von Funktionären, die das Kollektiv-Individuum ironisieren, keine Kommentare zur Rolle der Musik, keine lächelnden Lenins u.ä. Elemente, die in *Ninotchka* noch einen Bezug zur Welt von *Цирк* hatten. Statt des Mai-Aufmarsches gibt es nur eine Blaskapelle, die – natürlich mit einem Marsch – durch den sibirischen Garnisonsort zieht.

Im Jahr 1957, als der 1949 begonnene Film in die Kinos gelangte, war diese kälteste Phase des Kalten Krieges, für die der Film steht, bereits durch den Anfang des „Tauwetters“ überholt.

4. Die Aufweichung der Fronten: Billy Wilder’s *One, two, three ...*

Im Jahr 1961, als die Tauwetterpolitik zumindest in der Sowjetunion auf ihren Höhepunkt zusteuerte, während die DDR-Führung durch den Mauerbau den Veränderungen schon klare Grenzen setzte, kam Billy Wilders Film *One, two, three...*⁴² in die Kinos. Wilder griff den Grundkonflikt von *Цирк* und *Ninotchka* auf und gab ihm eine neue Wendung, indem er ihn vervielfachte und in neue Kontexte stellte:

Otto Piffel, einem jungen Kommunisten aus Ost-Berlin, gelingt es anscheinend ohne große Mühe die gerade in West-Berlin zu Besuch weilende Scarlett Hazeltine, Tochter eines amerikanischen Direktors von Coca-Cola, so von sich und seinen Idealen zu überzeugen, dass sie ihn sogleich heiratet und mit ihm nach Moskau gehen möchte. MacNamara, der örtliche Filialleiter von Coca-Cola, dem die noch nicht volljährige Scarlett anvertraut war, versucht den lästigen Otto loszuwerden, indem er dafür sorgt, dass dieser im sowjetisch dominierten Ostteil der Stadt als amerikanischer Spion verhaftet wird. Da-

42 Das Drehbuch basierte auf einem Theaterstück, das Ferenc Molnar (1878–1952) bereits 1929 veröffentlicht hatte. Wilder und Diamond passten den Stoff den damaligen Gegebenheiten dadurch an, dass sie die Handlung in das geteilte Berlin kurz vor dem Mauerbau (Aug. 1961) verlegten und durch viele Anspielungen (Wettrennen in der Raumfahrt, Abkehr der Sowjets vom Stalin-Kurs, ...) aktualisierten.

mit scheint die Abwerbung des Weibchens verhindert. Als MacNamara jedoch erfährt, dass Scarlett bereits ein Kind erwartet, holt er Otto aus dem östlichen Polizeigewahrsam und bindet ihn in die westliche Ordnung ein. Dabei sind ihm drei Sowjetbürger behilflich, die es auf die zweite junge Frau abgesehen haben, um die sich Männer bemühen: „Fraulein“ (sic) Ingeborg, MacNamaras blonde Sekretärin. Sie ist, abgesichert durch entsprechende Klauseln im Dienstvertrag, ihrem Chef auch außerhalb der Dienstzeiten zu Diensten (u. a. um ihm die Umlaute beizubringen), nimmt zum Ende des Films hin aber auch das Angebot wahr, in Zukunft für Herrn Perepetchikoff zu arbeiten, der die sowjetischen Dienste gekündigt hat.

Auf dem Hintergrund der Reihe *Цирк* und *Ninotchka* fällt besonders auf, dass Wilder die eindeutigen ideologischen Zuordnungen, die auch das Gattungsideal einschließen, aufbricht und in Frage stellt.

4.1 Das abgeworbene Weibchen

Marion Dixon und Nina Yakusheva hatten noch lange mit sich gerungen, ob sie in das Lager des ideologischen Gegners wechseln sollten – Scarlett Hazeltime sind solche Überlegungen fremd. Sie wird als vernüpfungssüchtiges Dummerchen geschildert, das, bevor es in Berlin-Tempelhof das Flugzeug einer französischen Fluglinie verlässt, sich von einem der Bordoffiziere als Los hatte ziehen lassen. Später sieht sie in ihrem Otto nur den Mann. Seinen politischen Parolen folgt sie willig und verschenkt einen Nerzmantel an die Putzfrau ihrer Gastfamilie, die fortan im Nerz die Böden saugt, denn „no woman should have two mink coats until every woman in the world has one“ (0:37:20). Scarlett versteht einfach nicht, was den Kalten Krieg zu einem Krieg macht. Ähnlich eindimensional sind auch die Motive der Sekretärin Ingeborg, die sich für ihre diversen Leistungen nur an der guten Bezahlung bzw. den bestimmten Klauseln im Arbeitsvertrag orientiert: Sie ist käuflich. Sie stellt damit alle ideologischen Motive oder Bedenken des Lagerwechsels in Frage. Damit steht sie auch für eine ganze Generation, die unter Beibehaltung alter Gewohnheiten so tut, als sei sie nun eine Generation von Demokraten. Schließlich ist auch der sowjetische Überläufer Perepetchikoff weniger aus Überzeugung in den Westen Berlins gegangen denn aus Verlegenheit angesichts seines Versagens – und natürlich wegen Fräulein Ingeborg. Es scheint, als habe kaum jemand „ideologische“

Bedenken, das „Lager“ (die Bettstatt genauso wie die Seite im Kalten Krieg) zu wechseln, wenn das andere Geschlecht mit Geld oder Gunsterweisen winkt. Lediglich Phyllis MacNamara zeigt sich im Ansatz prinzipienfest. Sie zieht aus dem zu eifrigen (außerehelichen) Balzen des ihr angetrauten Männchens den ganz unideologischen Schluss, ihren Mann einfach sitzen zu lassen und ohne ihn in die Vereinigten Staaten zurückzukehren. Am Ende des Films ruft sie zumindest erst einmal den Familienrat ein, bevor sie sich wieder ihrem Mann anschließt.

4.2 Die Neubewertung des Kollektiv(ismu)s

War in *Ninotchka* das sowjetische Trio Iranoff, Buljanoff und Kopalsky bis zur Schlusszene prinzipiell immer einer Meinung (wenn sie nur lange genug ihre Köpfe zusammengesteckt hatten), so differenziert Wilder die Struktur. Die drei „Communist gentlemen“ – wie Schlemmer sie ankündigt (0:08:55) – sind stärker individualisiert und gehören unterschiedlichen Institutionen an: bei Mishkin weiß man nicht welcher, Perepetchikoff ist „chairman of the trade commission“ und Borodenko erklärt, er sei vom „soft-drink secretariat“ (0:09:13). Um das zu begründen, was sie sowieso vorhaben, stellen sie ähnlich abstruse Überlegungen an, wie es das Trio in *Ninotchka*



tut. Diese Beratungen haben als „conference“ einen eigenen Status im Film. Als MacNamara die Drei einspannen möchte, Piffel wieder aus der Polizeiwache zu holen, wird aus „conference“ ein „summit“, während dessen Borodenko seine eigentliche Tätigkeit zugibt:

Borodenko: Comrades, I must warn you. I'm not really from soft-drink secretariat. I'm undercover agent, designed to watch you.
(Zeigt seine Marke)

Mishkin: In that case I vote no. Deal is off.

Borodenko: But I vote yes.

Perepetchikoff: Two out of three again. Deal is on. (0:56:59)

Weniger als drei (Film-)Minuten später müssen sie wieder eine Konferenz abhalten, als sie erfahren, dass Piffel gestanden hat, ein amerikanischer Spion zu sein. Sie fürchten Repressionen in der Sowjetunion:

Borodenko: Why should they find out in Moscow? I will not inform.

Mishkin: But if they do?

Borodenko: Then we just cross into West Berlin.

Perepetchikoff: Easy for you to say. You are a bachelor. But if I defect, you know what they will do to my family? They will line them up against a wall and shoot them. My wife and my mother-in-law and my sister-in-law and my brother-in-law... (*seine Miene hellt sich auf*) Comrades, let's do it. (0:59:32)

Es ist dann genau dieser verheiratete Perepetchikoff, der sich zum Schluss tatsächlich nach West-Berlin absetzt und Ingeborg als Sekretärin engagiert – eine Flucht letztlich aus „familiären“ Gründen.



Die Beratung im Dreier-Team ist aber keine ausschließlich sowjetische Angelegenheit: Als Phyllis MacNamara mit ihren Kindern berät, ob sie den Vater mit nach Atlanta nehmen wollen, ruft sie: „Conference!“ Der anfangs als Kollektivismus negativ konnotierte Abstimmungsbedarf erweist sich als allgemeinmenschlich.

4.3 Neuanfang, Demokratie und Führerprinzip

Indem Wilder die Handlung seines Films im Berlin der frühen 1960er Jahre ansiedelt, erweitert er das Spektrum der ideologischen Klischees, die auf einander stoßen: Nicht nur Sozialismus und westliches Freiheitspathos sondern auch die Überbleibsel des Nationalsozialismus.

Im Vorfeld des XXII. Parteitags der KPdSU (1962) schien der Sozialismus ein anderer geworden zu sein. *One, two, three ...* aber zeigt den sowjetischen Neuanfang unter Chruschtschow als einen nur scheinbaren: Unter den Chruschtschow-Bildern hängen noch die Stalin-Porträts, und wenn

es – wie im Grand-Hotel Potjomkin (allein der Name ist Programm!) – etwas heißer hergeht, weil Ingeborg auf dem Tisch tanzt und der glatz-



köpfige (!) Borodenko mit dem Schuh⁴³ den Takt dazu schlägt (0:58:10), können die neuen Bilder aus dem Rahmen fallen, so dass Stalin wieder sichtbar wird. Das Führerprinzip hat weiterhin Geltung, wenngleich zumindest in Berlin die unteren Chargen tun, was sie wollen.

Auch bei den Deutschen ist der Neuanfang nicht wirklich vollzogen. Zwar spricht am Anfang des Films (0:03:30) während eines Schwenks die Stimme aus dem Off davon, West-Berlin „was peaceful, prosperous and enjoyed all the blessings of democracy“ – dann aber bleibt die Kamera vor der Coca-Cola-Reklame stehen: Die sichtbaren Segnungen sind eher die der Konsumgesellschaft. Bestimmte Habitualisierungen aus den Jahren vor 1945 sind aber immer noch vorhanden. So erheben sich alle Angestellten im Coca-Cola-Großraumbüro von ihren Plätzen, sobald der Chef kommt. Dieser fordert sie im Film mehrere Male mit „sitzen machen“ auf, wieder Platz zu nehmen. Von MacNamara befragt, erklärt Schlemmer dieses Verhalten etwas frivol als demokratisch:

MacNamara: [...] They're in democracy now.

Schlemmer: That's the trouble. Before, if I told them to sit, they would sit. Now, in the democracy they do what they want. What they want is to stand. (0:05:13)

Offiziell ist die Erinnerung an die Vergangenheit der Nazi-Diktatur lückenhaft. Schlemmer gibt an, nichts gewusst zu haben, und auf die Frage: „And of course you never liked Adolf?“ fragt er treuherzig zurück: „Adolf who?“ MacNamara ist auch nicht wirklich an der

43 Ein 1961 allgemein verständliches Zitat: Am 14. Oktober 1960 hatte Chruščev an einer UN-Vollversammlung teilgenommen und bei einer Rede gegen den Kolonialismus einen Schuh ausgezogen und damit auf das Rednerpult gehämmert.

Vergangenheit interessiert, nur wenn er sie wie im Fall des Reporters Untermeier vom *Tageblatt* einsetzen kann, um jemanden zu etwas zu erpressen (Schlemmer hatte Untermeier mit „Obersturmbannführer“ begrüßt).

Dass Phyllis ihren Mann leicht ironisch öfter auf Deutsch „mein Führer“ nennt, macht deutlich, dass in diesem Film die Kategorien fließend sind. Die Welt ist nicht so schwarz/weiß, wie die Propaganda des Kalten Kriegs sie zeichnet – und die Vorgängerkfilme in der Reihe es vorgeführt haben. Überall „menschelt“ es, werden kollektive Werte und Überzeugungen nicht ganz ernst genommen.

Auch das demokratische Amerika hält sich nicht an seine Regeln: Es honoriert nicht Primärtugenden wie Ehrlichkeit, sondern Sekundärtugenden wie Fleiß und Effizienz. Aber selbst dies funktioniert nicht wirklich: Die Hazeltimes, Bürger eines Landes, das stolz ist auf seine republikanischen Traditionen, erstarren in Erfurcht vor einem vorgeblich echten europäischen Aristokraten, und Otto erhält allein wegen seiner geglaubten Abstammung die Repräsentanz für Europa. Auch MacNamara vertraut als effizienter Manager nur den Werten, die er selbst manipulieren kann, auch schiebt er aus Karrieregründen seinem Chef einen völlig unerfahrenen Mann als Schwiegersohn unter. Eigennutz dominiert hier wie dort. Die Komödie funktioniert auch hier wieder in der Reduktion auf das grundlegende instinktkompatible Verhaltensmuster – dieses Mal das des Eigennutzes.

4.4 Musik und Lachen

Hatte *Ninotchka* die Musik und das Lachen für die freie Gesellschaft reklamiert, setzt *One, two, three ...* die Musik eher zur Charakterisierung von Figuren und Situationen ein, und benutzt Lieder als politische (oder auch nur ästhetische) Zeichen. Die Melodie *Yankee-Doodle*, die MacNamaras Kuckucksuhr spielt, wird Otto im Osten zum Verhängnis. In Ost-Berlin singt man nämlich die *Internationale*, auf der dortigen Polizeiwache wird Otto mit dem Schlager *Itsy Bitsy Teenie Weenie...*, dem großen Erfolg des Jahres 1960, gefoltert.

Andererseits summt und trällert der Arzt, der Scarletts Schwangerschaft diagnostiziert, ständig und unpolitisch Melodien aus Wagner-Opern. Zu Wagner-Musik fährt MacNamara, als er Piffel wieder aus

dem Polizeigewahrsam holen möchte, durch das Brandenburger Tor und korrumpiert den Grenzwächter mit einem Six-Pack Coca-Cola.

Auch der *Säbeltanz* aus Aram Chačaturjans Ballett *Gayaneh* (1946),



der verschiedentlich als Hintergrund-Musik eingesetzt wird, unterstreicht eher die Rasanz der Szenen als dass er eine klare semantische Funktion hätte. Er ist die Melodie, zu der Ingeborg – zunächst mit flambierten Schaschlikspießen, später sich allmählich entkleidend – auf dem Tisch tanzt. Es ist die schon zi-

tierte Szene, in der Borodenko mit dem Schuh auf den Tisch hämmert und Stalin hinter Chruščev sichtbar wird. Dabei beginnt diese Szene eher gemächlich: Als die Besucher aus West-Berlin das Restaurant des Hotels Potjomkin betreten, spielt dort eine Band, deren Dirigent von Friedrich Holländer gespielt wird. Dieser kurze Auftritt Holländers (1896–1976) war der letzte in einem Film. Damit schließt sich in gewisser Weise ein Kreis, denn dieser deutsch-britische Komponist hatte Marlene Dietrichs Erfolgsglied *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* für den *Blauen Engel* geschrieben – eine der Vorlagen für *Цирк*.

Die Band spielt den 1923 in den USA geschriebenen Schlager *Yes, we have no bananas* – der Vertonung eines Schildes am Verkaufsstand eines griechischen Obsthändlers in Florida. Auch wenn Holländer auf Deutsch „Ausgerechnet Bananen“ singt, ist die Anspielung auf das Fehlen von Südfrüchten im Warenangebot des Sozialismus⁴⁴ auch überall dort verständlich, wo man das Lied nur in der englischen Fassung kennt.

5. Fortsetzungen folgten...

Die Geschichte von der aus dem Lager des Klassenfeindes abgeworbenen Frau war hüben wie drüben viel zu erfolgreich, als dass sie einfach

⁴⁴ Die Bananen sind jedoch ein anderes Kapitel in der Geschichte des Ost-West-Verhältnisses...

der Archivierung hätte überantwortet werden können. Man konnte schließlich mit ihr noch länger Geld verdienen – hüben wie drüben.

In Amerika blieb der Stoff nach dem Motto „if it was good once, why not make it again?“ nicht ungenutzt liegen: George S. Kaufman und Abe Burrows machten aus dem Film *Ninotchka* das Musical *Silk stockings*, zu dem Cole Porter die Musik beisteuerte. Die Premiere fand am 24. Februar 1955 in New York statt (mit Hildegard Knef in der Rolle der Nina Yakusheva).

Der amerikanische Produzent Steven Canfield hat den von drei Agenten begleiteten russischen Komponisten Piotr Ilyich Boroff nach Paris geholt, wo dieser für ihn arbeitet und nicht mehr zurück in die Sowjetunion will. Die drei Agenten lassen sich vom schönen Leben korrumpieren, weshalb die Genossin Yakushova geschickt wird. Eifersüchtig ist nun nicht mehr eine Großfürstin, sondern der amerikanische Filmstar Peggy Dayton – sie ist aber der eigentliche Grund, warum Piotr Ilyich in Paris bleiben will.

In der Filmfassung von 1957 wurde aus dem Musicalproduzent Canfield ein Filmproduzent, außerdem wurden einige Musik-Nummern neu geschrieben, die dann ihrerseits bei späteren Aufführungen des Musicals in dieses übernommen wurden. Die Besetzung der Hauptrollen des Films mit Fred Astaire (Canfield) und Cyd Charisse (*Ninotchka*) ermöglichten es dem Produzenten, in seinem Film die Schwerpunkte neu zu setzen. Entsprechend wurde *Silk stockings* als eigenständiger Musical- und v. a. Tanzfilm wahrgenommen, weniger als Remake zu Lubitschs Film. Schon die Titelländerung deutet an, dass in den 1950ern dem Sex-Appeal mehr Aufmerksamkeit zukam als dem Film der 1930er Jahre: Es ist nicht der extravagante Hut, den *Ninotchka* als Symbol ihrer Verwandlung im verschlossenen Hotelzimmer aufsetzt, die *Ninotchka* des Tanzfilms holt unter dem Sesselkissen ein paar Seidenstrümpfe und aus anderen Verstecken weitere luxuriöse Kleidungsstücke und Accessoires aus der Abteilung Lingerie hervor und zieht sich um. Sie tut dies vor laufender Kamera – zu Walzermusik durch den Raum tanzend und sich in entscheidenden Augenblicken



hinter Türen, Sessellehnen oder Gardinen verbergend –, sie steht zum Schluss im hochgeschlitzten weißen Seidenkleid im Raum und wirft die schwarzen Wollstümpfe ihres Kommissar-Daseins auf einen Haufen. Im Herstellungsjahr galt eine solche einen Striptease andeutende Tanznummer als sehr gewagt und ist entsprechend bekannt geblieben.⁴⁵ Sie stellt eine bemerkenswerte Parallele zu dem Table-Dance von Fraulein Ingeborg in *One, Two, Three ...* dar.

Auch in der Sowjetunion lebte *Цирк* in produktiver Rezeption fort: Im Jahr 1960 brachte der Komponist Jurij (Georgij) Sergeevič Miljutin (1903–1968) die Operette *Цирк зажигает огни* („Der Zirkus entzündet die Feuer“) zur Uraufführung. Sie greift die Grundkonstellation von *Цирк* auf, schwächt aber die ideologische Konfrontation bis fast zur Unkenntlichkeit ab. Ol'gerd Riskovič Voroncov (Jg. 1927) drehte 1972 auf der Grundlage der Operette den gleichnamigen Fernsehfilm.

In einer Stadt am Meer gastieren ein sowjetischer und ein italienischer Zirkus. In beiden wird viel getanzt. Der Direktor des italienischen Zirkus ist auf die Geldzuweisungen des ältlichen, aber reichen Mortimer Skott angewiesen, der der Trapezkünstlerin Glorija, die Tochter des Direktors, nachstellt. Der Vater versucht Glorija⁴⁶ zu



überreden, Skotts Werben zu er- hören, sie aber verliebt sich in Andrej Baklanov, den Star des sowjetischen Zirkusteams. Sie ist ehrlich zu ihm und er zu ihr. Skott in seiner Eifersucht enga- giert einen dubiosen Grafen und seine Leute, die Andrej kidnap- pen sollen. Andrej aber kann

entkommen und absolviert seine Abendvorstellung als Drahtseilar- tist. Glorija war ihm gefolgt, die sowjetische Zirkusdirektorin bietet ihr nun einen Vertrag an. Ein Potpourri der Zirkusnummern bereitet das Finale vor: den Einzug aller Akteure, die ein großes Tuch mit den Wappen der Unionsrepubliken in der Arena ausbreiten.

45 Liebhaber des Films haben bei Youtube Ausschnitte dieser Szene ins Internet gestellt.

46 Voroncov wählte für die Rolle der Glorija die Schauspielerin Galina Aleksandrovna Orlova, die zumindest den gleichen Familiennamen hat wie Ljubov' Orlova, der Star aus *Цирк* – ob eine verwandtschaftliche Beziehung besteht, ließ sich nicht ermitteln.

Die Grundkonstellation ist beibehalten (die westliche Frau tritt in das sowjetische Kollektiv ein) – die ideologische Konfrontation ist aber insofern entschärft, als nun nicht mehr Amerika und die Sowjetunion einander gegenüberstehen, sondern ein älterer Engländer sich – erfolglos – in Konkurrenz mit einem jungen schlanken Sowjetbürger um eine junge schlanke Italienerin bemüht. Es wird nicht (Komödien operieren mit Typisierungen!) der Russian Lover gegen den Latin Lover ausgespielt, da Skott Engländer ist – was seit den Zeiten von *Цирк* bleibt, ist das Pathos des Schluss-Aufmarsches und des (damit verbundenen) Internationalismus.

6. ... und wieder Moskau

Seit der Perestrojka und erst recht seit dem Ende der Sowjetunion ist der Dialog der Filme zwischen Hollywood und Moskau intensiviert worden, der Austausch der Werke ist praktisch nur noch durch die Ländercodes der DVDs eingeschränkt. In Russland setzte darüber hinaus auch eine in der Öffentlichkeit geführte Auseinandersetzung mit der Stalinära ein, nachdem die informelle Kultur die Mytheme jener Jahre schon länger zum Thema gemacht hatte. Filme wie *Сеп и молот* („Hammer und Sichel“) dekonstruierten in den 1990er Jahren im Stil der Soc-Art gleich ein ganzes Set an Mythen, der Mythos von der rassismusfreien Sowjetunion, die auch ein dunkelhäutiges Kind integriert, wurde erst in Valerij Todorovskijs Film *Стилъаги* („Stiljagi“), aufgegriffen, der am 25. Dezember 2008 Premiere hatte.

Стилъаги erzählt aus dem Moskau des Jahres 1955 von den Auseinandersetzungen zwischen Komsomolzen und den „Stiljagi“, also der Gruppe derer, die auf einen eigenen Stil Wert legen und sich nach der Mode des Jazz bzw. des frühen Rock'n'Roll frisieren und kleiden. Mëls, Sohn eines Arbeiters und bislang ein Musterstudent, gerät aus Liebe zu der schönen Polina, der Tochter einer strengen und parteiergebenen Lehrerin, in den Bann der Stiljagi und entfremdet sich der Komsomol, deren Sekretärin Katja ihn liebt. Er besorgt sich ein kariertes Jackett, lässt dicke Gummisohlen unter seine Turnschuhe kleben, legt sich eine Haartolle zu und kauft sich ein gebrauchtes Saxophon. Polina – in der Stiljagi-Szene „Pol'za“ –, wird seine Geliebte. Als sie schwanger wird, zieht sie in die zwei Räume ein, die sich Mëls' Vater und seine zwei

Söhne in einer Komunalka teilen. Nach der Entbindung kommen die Bewohner der großen Gemeinschaftswohnung, die meisten von ihnen ältere Frauen, auf der Ladefläche eines LKW angefahren, um Mutter und Kind zu begrüßen. Verblüfft müssen sie feststellen, dass das Kind dunkelhäutig ist. Der Film gibt auf die Frage der Zuschauer, wer denn der Vater des Kindes ist, keine klare Antwort. Zwar spielt Mèls mit einem Dunkelhäutigen ein Saxophon-Duett, das aber ist alles. Nach einer gewissen Zeit versöhnen sich Pol'za und Mèl in der Schlusszene, in der aktuelle Punks – die Stiljagi der Gegenwart – auf der Tverskaja ulica eine große Party feiern. Zwischen ihnen wirken Pol'za und Mèl wie am „Retro-Stil“ orientierte Zeitgenossen.

Auf dem Hintergrund der Traditionen der 1930er Jahre kann man feststellen, dass (zumindest im Film) die Frauenemanzipation tatsächlich in Russland angekommen ist: Es buhlen nicht mehr zwei Männchen um ein Weibchen, um den eher durchschnittlichen Mèl(s) konkurriert vielmehr die brünette Komsomolsekretärin Katja mit der blonden Pol'za, deren üppige Locken sie bei einem Überfall der Komsomolzen eigenhändig stutzt. Dieser Überfall findet sinnigerweise auf dem Gelände eines Zirkus statt.



Stiljagi spielt das politische Programm von *Цирк* mit vertauschten Vorzeichen durch: Nicht bigotte Kleinbürger regen sich darüber auf, dass eine hellhäutige junge Frau ein Kind mit dunkler Hautfarbe hat, es ist die kommunistische Lehrerin, die „das Andere“ nicht erträgt, und

ihre Rolle als Großmutter nur sehr zögernd annimmt – während der Vater von Mèl das Kind nach einer kleinen Schrecksekunde sofort akzeptiert. Er präsentiert den Mitbewohnerinnen der Komunalka den Säugling mit den Worten: Наш... наш богатырь („Unsrer... unser Held“).

Und ähnlich wie in *Цирк* die Vertreter der Völker der Sowjetunion im Zirkusrund das Kind weiterreichen, um es willkommen zu heißen, wandert der Säugling auch durch die Hände der Stiljagi, bis es der Mutter zu viel wird. Die aufsteigenden Reihen der Zirkusarena haben ein Analogon vielmehr in dem von Komsomolzen voll besetzten

Halbrund eines Hörsaals, in dem Katja Mèl zur Rechenschaft zieht. Der positive Raum aus *Цирк* ist hier also im Sinne einer Zwangsveranstaltung negativ besetzt. Mèl ist der einzige, der sich durch seine bunte Kleidung von dem Blaugrau der Komsomolzen abhebt, und er reagiert auf die Anklagen Katjas nicht dadurch, dass er die von ihm erwartete Selbstkritik übt, er gibt vielmehr seinen Mitgliedsausweis ab.

In dieser Szene wird deutlich, dass es letztlich um den Stalinismus geht: Katja wirft Mèl vor, gerade für ihn sei es eine besondere Schande, dem fremden Lebensstil anzuhängen, da er doch einen Namen trage, der Marx, Engels, Lenin und Stalin enthalte. Indem Mèls seinen Namen in „Mel“ anglisiert, vollzieht er für sich eine symbolische Entstalinisierung *avant la lettre*.

Vor allem die Schlusszene, das große Treffen auf der Tverskaja, also in unmittelbarer Nähe zum Roten Platz, wo die abschließenden Aufmarschszenen von *Цирк* gedreht wurden, stellt die ideologische Programmatik des „Vor-Bilds“ in Frage: Verständigung (und Versöhnung zwischen Mèl und Pol'za) kann es nur individuell geben, die zwei sind auf der großen Party nur ein Paar unter vielen. Und man marschiert dazu nicht in Einheitskleidung und geschlossenen Reihen, jeder geht vielmehr zivil und kleidet sich nach seinem Geschmack.



Valerij Todorovskij – und das verbindet seinen Film *expressis verbis* mit *Цирк* – wollte ganz bewusst einen Musical-Film drehen. In einem Gespräch mit der *Rossijskaja gazeta* sagte er:

Любил американские мюзиклы 30–50-х годов, фильмы с Фредом Астером, с Джином Келли. Но в нашем кино мюзикл – редкость. Серьезный, системный подход к этому жанру был только у Григория Александрова с его „Веселыми ребятами“, „Весной“, „Цирком“.⁴⁷

47 Interview vom 17. Dezember 2008 (<http://www.rg.ru/2008/12/17/stilyagi.html>)
„Ich liebte die amerikanischen Musicals der 30er bis 50er Jahre, die Filme mit Fred

Da *Стильяги* einen Soundtrack hat, der nur aus leicht überarbeiteten Originalen der 1950er Jahre besteht, ist der Film nicht nur ikonographisch sondern auch musikalisch eine Reverenz an einen (damals in die Illegalität gedrängten) Moskauer Traum von Amerika. Als der Diplomatensohn Fred aus dem Westen zurückkommt und Mèl erzählt, dass in den USA niemand sich so kleidet, wie sich die Stiljagi den Westen vorstellen, will Mèl dies gar nicht hören. Der imaginierte Westen ist nicht der wirkliche Westen, aber er ist ein wirklicher Teil Russlands – so wie das dunkelhäutige Kind 2008 tatsächlich als eigen angenommen wird.

7. Resümee

Für filmische oder literarische Reihen gilt, dass sich die strukturelle Ähnlichkeit mit weniger Aufwand beschreiben lässt als die genetische Abhängigkeit der einzelnen Glieder voneinander, die nur durch die Erforschung der Entstehungskontexte nachgewiesen werden kann. Es spricht vieles dafür, dass es eine die Grenzen nationaler Kinogeschichten überschreitende Reihe tatsächlich gibt, dass also „Amerikanisches Musical“ + „Deutscher Musikfilm“ – *Цирк – Ninotchka – One, Two, Three – Silk stockings* aufeinander Bezug nehmen. Ob *Цирк зажигает огни* nicht nur strukturell, sondern auch genetisch in die Reihe gehört, lässt sich beim derzeitigen Stand der Forschung noch nicht sagen. Trotzdem ist auch dieser Film ein Beispiel für das Migrieren kultureller Kommunikationsformen. *Цирк* trat – wie oben gesagt – mit dem Anspruch auf, das in Hollywood vorgefundene Genre des Filmmusicals für das sowjetische Genresystem zu konvertieren. Dadurch sei – so die offizielle Lesart – die sozialistische musikalische Film-Komödie als neues Genre entstanden. *Цирк зажигает огни* zeigt, dass dieses Genre – wollte man es tatsächlich als Mutation und nicht nur Modifikation gelten lassen – sich ganz deutlich in Richtung ‚Musical‘ entwickelt hat. Die spätsowjetische Unterhaltungskultur hat zwar noch einige staatspädagogische Elemente, es lässt sich aber kein Ehrgeiz mehr erkennen, die Gattun-

Astaire und Gene Kelly. Aber in unserem Kino war das Musical eine Seltenheit. Einen ernsthaften und systematischen Zugang zu diesem Genre gab es nur bei Grigorij Aleksandrov mit seinen Veselye rebjata, Vesna und Cirk.“

gen im Sinne einer behaupteten künstlerisch höherwertigen und dem Westen überlegenen Sowjetkultur umzuformen. *Цирк зажигает огни* atmet den Geist der späten 60er/frühen 70er Jahre, von den Frisuren oder Kleider her könnten viele der Figuren z. B. auch in einem deutschen Low-Budget-Film aufgetreten sein. Und wie in *Silk stockings* die Kamera immer wieder die Beine der Protagonistin ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellt, tritt auch in *Цирк зажигает огни* die Hauptdarstellerin fast immer in kurzen Hosen auf, die ihre langen Beine zur Geltung bringen – was nur in den Tanzszenen durch die Handlung motiviert wird. Der sowjetische Sonderweg des musikalischen Unterhaltungsfilms war schon lange vor dem Ende der Sowjetunion in den Main-Stream der Gattungsentwicklung eingemündet.

Стягу schließt dann endgültig Frieden mit dem Genre und korrigiert *Цирк*, indem es seine Botschaft entpolitisiert: Die Integration eines Kinds anderer Hautfarbe ist kein politischer, sondern ein vorpolitisch humanitärer Akt. Eine Korrektur ist aber auch eine prinzipielle Anerkennung: *Стягу* steht in der Nachfolge von *Цирк*. Soweit die Reihe der Musical-Filme.

Jet Pilot und *One, Two, Three ...* sind dagegen keine ausgesprochenen Musikfilme. Sie sind – obwohl beide mit nur wenigen Jahren Differenz in Hollywood entstanden – politisch sehr unterschiedliche Weiterentwicklungen der Konstruktion der *fabula* (oder um im Theorievokabular Amerikas zu bleiben: des Plots) von *Ninotchka*. Man kann sie sich als auslaufende Verzweigungen der Reihe vorstellen.

Literatur

Unveröffentlichtes Archivmaterial

- Green (1937) Charles: [Gutachten]. Unveröffentlichtes Typoskript in der Margaret Herrick Library der Academy of Motion Pictures and Sciences (B 2325), Beverly Hills, CA.
- Script (1937): Ninotchka. An Original Screen Story by Melchior Lengyel. Copied in Metro-Goldwyn-Meyer Script Department. August 5, 1937. Unveröffentlichtes Typoskript in der Margaret Herrick Library der Academy of Motion Pictures and Sciences (B 2325), Beverly Hills, CA. S.

Forschungsliteratur

- Bulgakowa (1995), Oksana: Film-Phantasien im Wettbewerb. In: Berlin-Moskau 1900–1950, hrsg. v. Natalja Adaskina u. a. . München, 361–365.
- Ėjzenštejn (1963): Sergej Eisenstein: Dickens, Griffith und wir. In: Gesammelte Aufsätze I, Berlin, 1963, 60–136.
- Günther (2007), Hans: Von Hollywood zu ‚Volga-Volga‘: Zur Entstehung des hybriden Genres der sowjetischen Filmkomödie. In: Zeitschrift für Slawistik, 52 (2007), 4, 435–446.
- Holmgren (2007), Beth: The Blue Angel and Blackface: Redeeming Entertainment in Aleksandrov’s Circus. In: Russian Review, 66 (January 2007), 1, 5–22.
- Il’f (o. J.), Il’ja/Petrov, Evgenij/Kataev, Valentin: Pod kupolom cirka. In: http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0250.shtml (20.12.2010).
- ISK (1973): Istorija sovetskogo kino, 1917–1967, v četyrech tomach, hrsg. v. Institut istorii iskusstv ministerstva kul’tury SSSR. Moskva.
- Nembach (2001), Eberhard: Stalins Filmpolitik. St. Augustin.
- Ninotchka (1972): Ninotchka. A Viking Filmbook. Screenplay by Charles Brackett, Billy Wilder, and Charles Reisch. New York (MGM Library of Film Scripts).
- Prokhorov (2007), Alexander: Revisioning Aleksandrov’s Circus: Seventy Years of the Great Family. In: Russian Review, 66 (January 2007), 1, 1–4.
- Renk (1992), Hertha-Elisabeth: Ernst Lubitsch. Hamburg.

- Rimgaila (2007), Salys: Art Deco Aesthetics in Grigorii Aleksandrov's The Circus. In: *Russian Review*, 66 (January 2007), 1, 23–35.
- Robinson (2007), *Harlow: Russians in Hollywood, Hollywood's Russians*. Boston.
- Saprykina (2007), Ol'ga: 'Cirk' zažigaet ogni. In: *Moskovskij komсомолец*, (1. April 2007), <http://www.mk.ru/blogs/idmk/2007/04/01/Atmosphere/94989> (01.10.2009).
- Schumatsky (1999), Boris: *Silvester bei Stalin. Die Geschichte einer Familie*. Bodenheim.
- Sidkov (1998), Ed: *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. New York.
- Stadelmann (2004), Matthias: 'O, wie gut ist es, im sowjetischen Land zu leben' – Unterhaltungskultur als gesellschaftliches Integrationsmoment im stalinistischen System. In: *Geschichte und Gesellschaft*, 30 (2004), 74–93.
- Šumjackij (1935) Boris: *Kinematografija millionov*. Moskva.
- Swift (2007), Anthony: *Soviet Socialism on Display at the Paris and New York World's Fairs, 1937 and 1939*. In: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, hrsg. v. Hans-Jörg Czech und Nikola Doll. Dresden, 182–190.
- Taylor (2003), Richard: 'But Eastward, Look, the Land is Brighter'. Toward a Topography of Utopia in the Stalinist Musical. In: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, ed. by Evgeny Dobrenko and Eric Naiman. Seattle u. a. , 201–218.
- Tur (1936), Brat'ja (= Tubel'skij, Leonid Davidovič und Ryžej, Petr L'vovič): Cirk. In: *Izvestija*, Nr. 119 (23. Mai 1936), 4.
- Visani (o. J.), Federica: *La figura dell'Altro nelle commedie musicali di Grigorij Aleksandrov*. In: *griseldaonline*. Portale di letteratura. <http://www.griseldaonline.it/percorsi/visani.htm> (01.10.2009).

Filmographie

Cirk (*Zirkus*). Spielfilm. UdSSR: Mosfil'm, 1936. Regie und Drehbuch: Grigorij Aleksandrov nach dem Thaterstück *Pod kupolom cirka* von Il'f, Petrov und Kataev. Kamera: Vladimir Nil'sen (und Boris Petrov). Musik: Isaak Dunaevskij. Darsteller: Ljubov' Orlova (Marion Dikson), Evgenija Mel'nikova (Rajka), Vladimir Volodin (Zirkusdirektor), Sergej Stoljarov (Polarflieger Martynov), Pavel Masal'skij (von Knejšić), Aleksandr Komissarov (Skamejkin), Otto (Čarli Čaplin), u. a. 35 mm – s/w – 94 Min.

Zitiert nach: DVD, Moskva: krupnyj plan, o. J. (Šedevry sovetского kino).

Cirk zažigaet ogni (*Der Zirkus entzündet die Feuer*). Fernsehspielfilm. UdSSR: Sverdlovskaja kinostudija 1972. Regie: Ol'gerd Voroncov. Musik: Jurij Miljutin. Drehbuch Jakov Ziskind. Kamera: Gennadij Čereško. Darsteller: Galina Orlova (Glorija Rozetti), Aleksandr Goloborodko (Andrej), Vsevolod Abdulov (Kostja), Ėleonra Šaškova (Direktorin) u. a. Farbe – 74 Min.

Zitiert nach: DVD, Moskva: Mega Video, 2007 (Zolotaja serija kinostudii, vyp. 11).

Jet pilot. (*Düsenjäger*). USA: Universal, 1949–1957. Regie: Josef von Sternberg. Drehbuch: Jules Furthman. Kamera: Winton C. Hoch. Darsteller: John Wayne (Col. Jim Shannon); Janet Leigh (Lt. Anna Marladovna Shannon/Olga Orliof); Jay C. Flippen (Maj. Gen. Black); Paul Fix (Maj. Rexford); Richard Rober (FBI Agent George Rivers); Roland Winters (Col. Sokolov); Hans Conried (Col. Matoff); Ivan Triesault (Gen. Langrad) u. a. m. Farbe. – 112 Min.

Zitiert nach Fernsehstrahlung RTL 2, 18.04.2011.

Ninotchka (*Ninotschka*). Spielfilm. USA: Warner Brothers 1939. Regie: Ernst Lubitsch. Drehbuch: Charles Brackett/Billy Wilder/Walter Reisch nach einer Idee von Melchior Lengyel. Kamera: Wilhelm H Daniels. Musik: Werner R. Heyman. Darsteller: Greta Garbo (Nina Ivanovna Yakushova), Melvin Douglas (Graf Leon d'Algot), Bela Lugosi (Kommissar Razinin), Ina Claire (Großfürstin Swana), Sig Ruman (Iranoff), Felix Bressart (Buljanoff), Alexander Granach (Kopalski), Gregory Gaye (Hoteldiener Graf Alexis Rakonin), Rolfe Sedan (Hotelmanager), Edwin Maxwell (Juwelier Mercier), Richard Carle (Gaston), u. a. s/w – 136 Min.

Zitiert nach DVD, München: Süddeutsche Zeitung, 2005 (Cinemathek).

One, two, three (*Eins, zwei, drei*). Spielfilm. USA 1961. Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder und L.A. Diamond nach einem Stück von Ferenc Molnar, Kamera: Daniel L. Fapp. Darsteller: James Cagney (McNamara), Horst Buchholz (Otto Piffel), Pamela Tiffin (Scarlett Hazeltine), Arlene Francis (Phyllis), Howard St. John (Mister Hazeltine), Hans Lothar (Schlemmer), Lilo Pulver (Fräulein Ingeborg), Karl Liefen (Fritz), Loui Bolton (Perepetchikoff), Peter Capell (Mishkin), Ralf Wolter (Boris Borodenko), Hubert v. Meyerinck (Baron Waldeemar von Droste-Schattenburg), Heinz Drache (Untermeier), u. a. s/w – 104 Min.

Zitiert nach: DVD, MGM Home Entertainment, 2004.

Silk stockings (*Seidenstrümpfe*). Spielfilm. USA. Regie: Rouben Mamoulian. Musik: Cole Porter. Darsteller: Fred Astaire (Confield), Cyd Charisse (Ninotchka), Wim Sonneveld (Peter Illyich Boroff), Petter Lorre (Brankov), Jules Munshin (Bibinski), George Tobias (Markovitch), Janis Paige (Peggy Dayton) u. a. Farb. – 117 Min.

Zitiert nach: Videoband, MGM/UA Home Video, 1994.

Stiljagi (*Stiljagi*). Spielfilm. Russland, 2008. Regie: Valerij Todorovskij. Drehbuch: Jurij Korotkov. Kamera: Roman Vas'janov. Darsteller: Anton Šagin (Méls), Oksana Akin'shina (Polina, „Pol'za“), Evgenija Brik (Katja), Maksim Matveev (Fred), Ekaterina Volkova (Bétsi), Igor' Vojnarovskij (Bob), Konsatntin Balkiriev (Dryn), Sergej Garmaš (Vater Méls'), Irina Rozanova (Pol'zas Mutter), u. a. Farbe – 142 Min.

Zitiert nach: DVD, Moskva: Videoland, 2009.

The Circus. (*Der Zirkus*). Spielfilm. USA: Charles Chaplin Productions, 1928 (UA: 6. Jan 1928). Regie und Drehbuch: Charles Chaplin. Darsteller: Al Ernest Garcia (Zirkusbesitzer), Merna Kennedy (seine Stieftochter, eine Zirkusreiterin), Harry Crocker (Rex, der Seiltänzer), George Davis (der Zauberer), Henry Bergman (Alter Clown), Charles Chaplin (Tramp), u. a. s/w – 71 Min.

Dirk Wiemann

The Boomerang Effect of Colonial Practice

Free-Born Englishmen and Cavalier Slaves

Servitude, loss of liberty, imprisonment, are no such miseries as they are held to be: we are slaves and servants the best of us all: [...] and who is free? Why then dost thou repine?

Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*

In 1659, the last year of the short-lived English republic, London witnessed two events that, though apparently discrepant, allow to be read together as entry points for a speculation on the ways in which the notion of the citizen/subject is intertwined with coloniality. The first of these two events is the production, in January 1659, of William Davenant's play, *The History of Sir Francis Drake*, in the Cockpit Theatre, Drury Lane; the second, a debate in the April session of parliament on a petition submitted by one Colonel Terrill. Neither of these two incidents appears to be particularly noteworthy at first glance: After all, plays get written to be put on stage, and petitions are routinely submitted in order to be debated. And yet the two occurrences were, to some extent, anomalous. For at least according to conventional ideas about the Puritan republic, they should not have happened at all: As far as Davenant's play is concerned, its public production forms a veritable breach of the parliamentary ban on theatrical performances enforced in 1642 and re-enforced in 1647; and what the republican parliament was dealing with in its April session was again something unheard of: a "Cavalier petition" submitted on behalf of royalist supporters of Charles Stuart (who was soon to get reinstated as Charles II).

The two texts, Davenant's play and Terrill's petition, are therefore to some extent transgressive documents; more importantly, they may

help to shed some light on a crucial and paradoxical feature of early modern subject formation as played out and articulated in the polarised force field of liberty and slavery: While Davenant's play celebrates an English overseas mission of liberating an enslaved people from brutal colonisation, Terrill's petition puts the freedom of English subjects from slavery on the agenda. As I wish to suggest, however, it would be misleading to reduce this binarism of freedom and enslavement, shared by both texts in question, to a merely rhetorical repertoire of collective symbols allowing for discursive positionings; as I hope to show, the polarised rhetoric that these texts deploy refers to very material practices of slavery, especially in the areas of colonial expansion, cross-cultural encounters and enforced mobilisation.

The 'Slavish Subjection' of the Freeborn Englishman

In the revolutionary rhetoric of the mid-17th century, one of the most influential tropes of Britain's political modernity begins to take shape: the figure of the freeborn Englishman, conceived as a subject endowed with inalienable 'birthrights' irrespective of rank, status and wealth. Proceeding from this claim, the proper rule of law gets envisioned as a set of legal and juridical arrangements that serve to grant every freeborn citizen his absolute natural right. In his classic *The Making of the English Working Class* (1962), E.P. Thompson delineates how the notion of the freeborn Englishman was crucial for the Radical, Owenist or Chartist rhetoric of the 1810s through the 1850s; he also shows that the egalitarian model of democracy advocated by these movements "had been voiced before – by the seventeenth-century Levellers" (Thompson, 1972, 24). Indeed it was not only the Levellers but political pressure groups all across the ideological spectrum of the Civil War period that employed the figure of the freeborn Englishman. Thompson's own analyses of late 18th and 19th century radicalism are replete with instances in which the flipside of this political figure is invoked: the un-free, the bondsman or, most starkly, the slave. "We were men while they were slaves", proclaims the concluding slogan of the London Corresponding Society's 1793 *Address*, favourably comparing the status of English commoners to their pre-revolutionary French counterparts (*ibid.*, 91). What Thompson's account leaves largely un-

explored are the mechanisms of a discursive economy in which this counter-figure, the slave, becomes constitutive of the freeborn Englishman's profile and cohesion. In that perspective, the freeborn Englishman begins to take shape in contrast to his shadow, the slave.

In the decades bracketing the English Civil War, the polarised trope of liberty versus slavery is so commonplace and ubiquitous that it takes on the status of a "collective symbol". I use this term with recourse to Jürgen Link who defines *Kollektivsymbole* as "complex signs that, due to their sociohistorical relevance, acquire a collective centrality in public discourses" (Link 1988 286). Analyses of collective symbols help to delineate how historical actors involved in a struggle against each other deploy *the same* limited repertoire of semantic and rhetorical means. As a consequence, the very ubiquity of the collective symbol appears to point to some kind of overarching consensus enforced by the ineluctability of the shared linguistic code: Understood as a "*positive historical a priori*" (Foucault 2005, 143), discourse seems not only to define what can and what cannot be spoken, but furthermore to delimit the stage on which historical agents act and which script they have to enact, prisoners in the house of language all. But what if the given script could be performed creatively (Spivak 1999, 63)? What if linguistic (and by extension, political) agency were simultaneously limited *and* enabled by the script precisely because this latter interpellates "subjects in subjection" and thus provides "a scene of agency from ambivalence" (Butler 1997, 163)?

Link's, in any case, is not an "entrapment model" (Sinfield 1992, 39) that would jettison the very potentiality of cultural and political agencies in the name of a "consensual idealism" (Holstun 2000, 218) grounded in the inescapability of a common cultural code. Rather the other way around, it is precisely the commonality of the code which, instead of enforcing consensus, enables polemics in the first place: Collective symbols are never used neutrally since their activation always involves a positive or negative evaluation and therefore an intervention into what Yuri Lotman has called the "semiosphere" (Lotman 2001, 123). Like Lotman (or Bakhtin for that matter), Link conceives of the semiosphere primarily as a site of dialogic or polylogic engagement so that any activation of the collective symbol implies responses to preceding utterances and will in turn be responded to by succeeding utterances. What Link strongly emphasises, however, is the dimension

of conflict inherent in ‘dialogue’ as “the system of collective symbols allows for the play of polemics of antagonistic discursive positions within the framework of a shared cultural code” (Link 1988, 300). This assertion resonates strongly with Fredric Jameson’s earlier objection to consensual idealism: “Within the apparent unity of the [...] code, the fundamental differences of antagonistic [...] positions can be made to emerge” (Jameson 1981, 88).

It can of course not be attempted in an article like this to put the Janus-faced figure of the freeborn Englishman/slave as a collective symbol on the map of the semiosphere of 17th-century England. Suffice it to briefly touch upon a few well-known and lesser known articulations. John Milton opens his famous anti-censorship plea, *Areopagitica* (1644), with a very liberal translation of a passage from Euripides’s *Suppliants*, according to which “This is true liberty when free born men | Having to advise the public may speak free” (Milton 1999a, 3). Addressed as it is as an open letter to the Long Parliament, Milton’s text is itself a manifest contribution to the uninhibited public sphere that it advocates, hence an enactment of that which it demands: The word materialises not as flesh but word, and as such it evidences the actually virtual. The euphoric thrust and breathtaking pace of *Areopagitica* is, I think, to a large extent derived from this dual status of the text, through which the creative potential of the utterance, traditionally reserved for the divine “omnific word”, gets rigorously secularised and democratised as “the privilege of the people” (ibid., 27), a prerogative of the free collective subject. As a pre-emptive move against the impending reintroduction of censorship, Milton addresses the parliamentarians in the role of a spokesman on behalf of a nation that has been liberated from slavery by those very same legislators to whose political liberality he now appeals:

Ye cannot make us now less capable, less knowing, less eagerly pursuing of the truth, unless ye first make yourselves, that made us so, less the lovers, less the founders of our true liberty. We can grow ignorant again, brutish, formal and slavish, as ye found us; but you then must first become that which ye cannot be, oppressive, arbitrary and tyrannous, as they were from whom ye have freed us.
(ibid., 44)

A parliament that would revert to a policing of the public domain would therefore not only annul the liberation from 'slavish' ignorance that it had itself put underway; it would also transmogrify into the very same kind of tyranny 'from whom ye have freed us'. Apparently Milton here acknowledges liberty's contingency on the structure of the political regime, so that the freedom of the early 1640s appears as a new acquisition: The free people of England appear onstage not as 'freeborn' but as a newly constituted collective subject whose prior position was that of the slave. Milton all the same emphasises the foundational status of freedom – including the freedom to transgress – as a feature of the species according to divine decree:

When God gave him [Adam] reason, he gave him freedom to choose, for reason is but choosing; he had been else a mere artificial Adam, such an Adam as he is in the motions. We ourselves esteem not of that obedience, or love, or gift, which is of force. (ibid. 23)

From here, the priority of freedom and slavery gets reversed: It is only in the historical realm of politics that the slave precedes the free subject; at the more fundamental theologically encoded level, man has been designed as free in the creator's master plan. If *Areopagitica* thus constructs a nexus between an innate, natural or divinely intended freedom and, as a consequence, the demand for according political liberty, it is fully consistent that Milton, in 1649, should celebrate the execution of Charles I. and the abolition of monarchy as heroic acts of "repudiating slavery" and reclaiming the English people's "natural birthright" to freedom (Milton 1959, 321/322). Later, in proportion to his intensifying disillusionment with the English Revolution and its degeneration into a military dictatorship to be followed by the restoration of the monarchy, he does not simply take shelter to high art and early capitalist authorship (as Holstun suggests) but instead rehearses the dichotomy of slavery and liberty in ways that, at least in the Satanic verses of *Paradise Lost* and more obviously in *Samson Agonistes*, take on outright militant forms.

But certainly the importance of the slavery/liberty dichotomy in Milton's works alone would not justify the claim that we are addressing a collective symbol. For this it is important to take into account how, all through the 1640s, radical pressure groups such as the Levellers and the Diggers invariably 'reveal' the enslavement of the free-

born English people while their royalist opponents justify absolutism by recourse to the right of the conqueror to enslave the vanquished. Both camps in this rhetorical struggle deploy the collective symbol in its articulation as the trope of the “Norman Yoke” which allowed precisely for that ‘play of polemics’ that Link attests. For the radicals, the Norman Yoke made it possible to denounce the landed and propertied classes in racial terms as descendants of the invading Normans who had “established the tyranny of an alien King and landlords” (Hill 2001, 52). Apologetically used, the trope emphasised the normative positivity of extant power relations. The Tudor lawyer Henry Blackwood’s treatise *Apologia pro Regibus* (1581), widely discussed in the pre-Civil War years, exemplifies a royalist discursive positioning of the ‘Norman Yoke’ trope: Blackwood postulated the normative facticity of William the Conqueror’s (and by implication, his successors’) absolute power; as a consequence, the vanquished Anglo-Saxons and their descendants had positively lost all the rights they may have had before – a condition of subjection that Blackwood illustrates in a telling recourse to trans-Atlantic colonialism by comparison of the English common people with “the American Indians after the Spanish conquest” (qu. in Hill 2001, 56). Needless to state, such royalist/loyalist argumentation is unintentionally double-edged in the extreme, as it suggests an identification of the ruling elite with the national enemy, Spain, and class dominance with foreign rule. In this critical logic, the trope of the Norman Yoke gains momentum in the first half of the seventeenth century as a means to denounce and expose the Stuart monarchy as a regime of foreign invaders and “intruders [intending] to bring us into slavish subjection to their wills” (Walwyn/Overton 1998, 38):

The history of our forefathers since they were conquered by the Normans does manifest that this nation has been held in bondage all along ever since by the policies and force of the officers of trust in the commonwealth, of which we always esteemed kings the chiefest. [...] It was done by war and by impoverishing of the people to make them slaves and to hold them in bondage. (ibid., 34)

In this vein, republicans and radicals polemicise against the “slavish condition” in which the English people are deprived of their “native liberties”, and ‘reveal’ or ‘discover’ the “origins of all slavery in England

and everywhere” (Winstanley 1941, 627). This discourse of denunciation gets linked with the invocation of a return to the mythical ur-democracy “before the Conquest” (Cowling 1998, 102) so that the realisation of the radical natural right of the freeborn Englishman would be a restoration rather than an innovation. It is “to recover our birthrights and privileges as Englishmen” that the majority of the New Model Army rank-and-file have ventured out into the struggle in the first place (Sexby 1998, 120). After the crushing of the radical uprisings within the republican New Model Army in 1649, the discourse of a ‘restoration’ of pre-Conquest liberties gives way to a lamentation about the new repressive regime of the Protectorate. Thus, the radical discourse of liberation canonised in Milton’s vision of the uncensored, self-regulating public sphere of *Areopagitica* is suffocated by newly established state control and repression of this public domain: “We cannot talk or discourse about our lost freedoms or open our mouths of our oppressions, but we are in as bad a condition as our fore-fathers were in the days of William the Conqueror” (Lilburne, 1998, 183). Hence, the radical denunciation of a tyranny “as the like never was in England [...] since the days of the Conqueror himself: no captivity, no bondage, no oppression like unto this, no sorrow or misery like unto ours (of being enslaved, undone and destroyed [...])” (*ibid.*, 184).

It was not the egalitarian camp that by 1649 had gained the upper hand within the republican camp but the ‘grandee’ faction whose rhetoric posited an inextricable nexus between the “freeborn and the propertied Englishman: in short, the gentry” (Underdown 1996, 90). But even slaveholders did employ this rhetoric in order to justify their own insurrectionist stance: After the motherland had been declared a republic, the royalist plantation owners in Barbados or Virginia refused to submit to the new regime, declaring that they would “prefer an honourable death before a tedious and slavish life”. In the 1650s, observes Carla Pestana, it was a standard refrain of royalists in England that “Parliament conspired to enslave them” (Pestana 2007, 102).

Paper Slaves

All this talk about liberty and slavery is conspicuously silent about the one form of *actual* slavery that one, from the present perspective, would expect to dominate this whole discourse: the African slave trade. In the mid-17th century, the slave is routinely derived from classical antiquity, the Bible, or the myth of the Norman Yoke, and always an Englishman defending, reclaiming, or being deprived of his birthright. Since the figure of the African remains excluded from all these texts, the slave appears as merely metaphorical – a virtuality in relation to which the freeborn Englishman can be thrown into relief. In fact, if we only had the political prose of the period, we could be tempted to assume that slaves existed only in print at that time. In this vein, literary critic Joanna Lipking writes:

Long before the English knew slavery in practice, they knew it as one half of a familiar opposition between liberty and slavery, a rhetorical trope used from ancient times as a rallying cry to promote one government or policy over another. During the fierce contests of the mid-seventeenth century over England's true heritage and course, this rhetoric served to justify the execution of Charles I.
(Lipking 1997, 159)

This, to be sure, is an accurate rendition of the discursive function of 'slavery' in mid-17th century England; but one cannot avoid the suspicion that Lipking is a little bit too credulous when she seriously claims that all these texts were written "long before the English knew slavery in practice", as if there had first been a proliferation of purely textual slaves who only later were followed by embodied ones. What if it were the other way around and the English began to deploy the rhetorical opposition of slavery and freedom precisely at that moment at which slavery practically came back to the political agenda? Could it be that, roughly analogous to Foucault's observation on Victorian sex, slavery in mid-17th century England got dragged into discourse – "driven out of hiding and constrained to lead a discursive existence" (Foucault 1990, 33) – precisely because, like sex for the Victorians, it was a 'dangerous' practice for the Britons of the mid-seventeenth century? Still structurally following Foucault, slavery would then permanently be talked

about so that it could be controlled, regulated and normalised. The political discourse of inborn English liberty emerges – like Foucault’s medical and pedagogical discourses – in order to fend off this potential danger: namely, that one – everyone – could become actually enslaved. It is against this threat that a whole array of texts is being produced that, all differences notwithstanding, converge at one point: to bring forth a subject position that would be ontologically proof against enslavement. If, as Judith Butler assumes, subject positions emerge through the interpellation of “subjects in subjection”, then the figure of the freeborn Englishman as a model subject emerges indeed from the ground of slavish subjection: The freeborn Englishman comes after the slave. Without slavery no free subject. The rhetoric of innate freedom is a discursive countermeasure to the actuality of slavery, and it gains momentum precisely then when slavery comes back to England like a boomerang.

For slavery was, as Maureen Quilligan insists, “far more than a metaphor” in 17th century England (Quilligan 1999, 174). It was an actual social practice in at least three manifestations that are very different from each other and yet interrelated inasmuch as they are all implicated in the process of empire building: First, and most obviously, there is England’s increasing involvement in the African slave trade. Historian David Eltis has recently estimated that between 1630 and 1680, the ratio of people shipped to America on English vessels must have been one British person for every 40 African slaves (Eltis 2000, 47). The volume of the British slave trade intensifies substantially all through the 17th century. According to Joseph Inikori, English slave traders shipped at least 431,000 Africans to the Americas between 1620 and 1680.

Secondly there is, as Linda Colley suggests, an increasing awareness of British peoples’ vulnerability to captivity and enslavement at the hands of foreign powers like the Ottoman Empire or the pirate states of North Africa as well as the indigenous inhabitants of the North American colonies: “For seventeenth- and early eighteenth-century Britons, slavery was never something securely and invariably external to themselves” (Colley 2002, 51), and hence an integral part of the experience of being British. This constant threat of pirate raids and corsair attacks that British seamen, passengers and even villagers along the southern coast of England were exposed to (see Wilson 2005, 93) entered into the emergent cultural modes of constructing

modern subjectivities and of giving representational shape to these modern subjectivities. In a highly persuasive argument Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse close their study on *The Imaginary Puritan* with the assertion that “English fiction comes from captivity narratives” (Armstrong/Tennenhouse 1992, 216): On hat reading, the experience of transcontinental and/or colonial enslavement and captivity gets remapped as constitutive, indeed indispensable, for the emergence of the novel, that allegedly purely European genre through which the modern Western subject begins to gain artistic contours as an individual. Against received Eurocentric narratives of the ‘rise of the novel’, Armstrong and Tennenhouse delineate how the modern subject emerges from the writings of “abducted bodies” fallen into the hands of alien powers but “ward[ing] off the threat of another culture by preserving the tie to her mother culture through writing alone” (*ibid.*, 210). What should be added, however, is that the trajectory from Mary Rowlandson’s account through *Robinson Crusoe* to *Pamela* exemplifies how the subject position of the abducted body as a source of writing gets increasingly removed from the institution of slavery, or how, in other words, slaves are gradually re-transformed and domesticated into merely textual figures: While Rowlandson identifies herself over large sections of her autobiographical narrative as the property of ‘her master’, Robinson moves through the stages of the slave in Sallé to that of the Brazilian slave owner only to come out as the benevolent, Providence-ordained monarchical master of an island and its inhabitants. Pamela, finally, insists successfully on her freedom as an individual that produces itself through writing: “my soul is of equal importance with the soul of a princess, though in quality I am but upon a foot with the meanest slave” (Richardson 1981, 197). And yet does the actual slave make a marginal appearance even in Richardson’s novel when, towards the ending of the first volume of *Pamela*, the by now fully furnished heroine receives reports about Mr B.’s illegitimate daughter being given “a little *Negro* boy, of about ten years old, as a present, to wait upon her” (*ibid.*, 504). Strikingly, Pamela’s pity is not for that peripheral figure but for the girl’s mother who had less success than herself in engaging the ruddy squire in a long-term relationship. With Pamela, then, the structure of the captivity narrative, while remaining largely intact and visible, gets strictly confined to the provincial reach of England only, thus largely but not quite

completely covering up the trans-Atlantic experience from which the narrative is derived.

To come back to the experiential horizon of seventeenth-century Britain, a third way of slavery to confront 'freeborn Englishmen' deserves attention (and will indeed form the focal point of interest for the remainder of this paper): the governmental practice of deporting convicts, 'street urchins' and prostitutes to trans-Atlantic destinations. This relatively well-documented policy shades off easily into the far more obscure practices of 'spiriting away' (i.e. abducting) and literally selling off British subjects into slavery in the new 'plantations' of Barbados or Virginia. The peculiar coincidence of Davenant's play and Terrill's petition in 1659 might help to illustrate these diverse modes of coercing entire sections of populations into mobility.

Davenant's *History of Sir Francis Drake*

When William Davenant's play, *The History of Sir Francis Drake*, was produced in the Cockpit Theatre, theatres were still closed officially according to a Parliamentary decree from 1642. Even if the Puritan ban on entertainment was not as harsh as common knowledge of the English republic has it, the fact remains that there were only two officially sanctioned public theatre performances between 1642 and 1660. And those performances were, needless to say, subject to heavy state control. So, in order to get his Drake play onto the stage, Davenant had to convince the Council of State that the play was politically serviceable to the cause of the republic (see Wiemann 2009).

The History of Sir Francis Drake offers an apotheosis of Englishness as benevolent colonial practice, of imperialism as chivalry. In the play, Drake and his English crew come to Peru as liberators of the 'Peruvians' from Spanish oppression. And there, unexpectedly, they find military and political allies in the community of 'Symerons', who, according to Davenant's stage direction, "were a Moorish people, brought formerly to Peru by the Spaniards as their slaves, to dig in mines; and, having lately revolted from them, did live under the government of a king of their own election" (Davenant 2002, 275)¹.

1 Subsequently qu. in my text as D + page number.

The English therefore gain their specific profile in a complex contact zone, namely in relation to three distinct other groups: the Spaniards, the Symérons, and the Peruvians. The Spaniards, needless to state, act as agents of genocide and enslavement, while the Peruvians figure only as their passive victims yearning to be set free by the 'higher virtue' of their English liberators; as a contrast, the Symérons have already liberated themselves from the tyranny of Spanish domination. As active supporters of Drake's campaign, they appear as almost but not quite equal. In his dialogue with the Symeron king, Drake envisages a post-Spanish America as one vast empire of liberated African slaves. But notably, even this prospective dominion would remain under the tutelage of England, and the future Symeron king of the whole West Indies would – although a self-liberated free man – remain a subject-in-subjection, indeed a 'slave' of Elizabeth: "Slave of my Queen! To whom thy virtue shows | How low thou canst to greater virtue be" (D 278). Interpellating the Symeron monarch as a self-subjecting servant of the Queen, Drake does not necessarily – and certainly not purposefully – denigrate his interlocutor's dignity; rather the other way around, the assumed submission of the Symeron king to the English queen testifies to the former's 'virtue' and, moreover, puts him on par with Drake himself; for after all, the historical figure of Francis Drake had been conveniently canonised by the 1626 publication of *Francis Drake Revived* as conversant in the art of fashioning himself as the "poore vassal" of Elizabeth, "to whome I have deuoted my selfe, liue or dye" (Drake 1971, 4).

In their capacity to both self-liberation from Spanish tyranny and self-subjection to English majesty, then, Englishmen and Symérons appear to be virtually the same. But they only appear so. In order to introduce and maintain a crucial and essential difference between Africans and Englishmen, Davenant's script has to resort to a racialising strategy that prefigures what Homi Bhabha has called colonial mimicry – "the partial representation/recognition of the colonial object" (Bhabha 1994, 88) as "*almost the same but not quite*" (*ibid.*, 89). If colonial mimicry powerfully distinguishes between essence and veneer, between being and seeming, "between being English and being Anglicized" (*ibid.*, 90), then this distinction is clearly at work in that episode of Davenant's *Drake* play in which the apparent sameness of English and Symeron is abruptly revealed as delusion. In the course

of the joint effort against the Spanish colonial regime, the Symerons launch an assault on a Spanish wedding party including civilians and, notably, women. This episode brings to light “all those cruelties” that “Moorish malice” is prone to indulge in (D 288). All the higher ‘virtue’ of England is required to discipline these unruly and obviously not-quite civilised allies who now stand revealed as lacking one central component of what early modern intellectuals considered a benchmark of full humanity: civility. It is not only the life and honour of the bride that is at stake here; more importantly, the “renown”, the honour of the English gentlemen regime itself is in danger, as one of Drake’s officers clearly points out:

Drake, thy beloved renown is lost
Of which thy nation used to boast:
Since now, where thou a sword dost wear,
And many marks of power doest bear,
The worst of licence does best laws invade.
For beauty is an abject captive made. (D 287)

The rule of ‘the best law’ under the governance of the chivalrous Drake is threatened by the ‘worst of licence’. But where English colonial power holds sway, the code of chivalry may not be and will not be broken. The Symerons are put in their place in an educational disciplinary campaign, so that the rule of colonial chastity gets reinforced. Colonial chastity has been the bottom line of the official self-description of English colonialists ever since Raleigh and Drake:

I protest before the majesty of the living God that I neither know nor believe that any of our company, by violence or otherwise, ever knew any of their women, and yet we saw many hundreds, and had many in our power, and of those very young and excellently favoured, which came among us without deceit, and stark naked. [...] which course so contrary to the Spaniards drew them [...] wonderfully to admire our nation. (Raleigh 1971, 44)

Again relying on Raleigh as his major source, Davenant marks English imperialism as unpossessive and emancipative by encoding it in sexual terms; the abstemiousness and virtuous self-control of the English gen-

tlemen thus stands in clear and advantageous opposition to both “the cruel and extreme dealings of the Spaniards” (in Hakluyt 1985, 176) and the apparently inborn “Moorish malice” of the Symérons. Raleigh, of course, gives himself away at precisely that moment at which his *Discovery of Guiana* turns into an advertisement for the colonial appropriation and exploitation of Guiana, “a Countrey that hath yet her Maydenhead, neuer sacked, turned, nor wrought” (Raleigh 1971, 73). Again articulated sexually, colonial conduct is now no longer figured as chivalric protection and chaste indifference to ‘stark naked’ women ‘in our power’, but as defloration, if not rape.

A similar rhetorical somersault occurs in Davenant’s play when Drake’s officers unabashedly point out that liberation is only the noble name given to a practice that in fact implements servitude: “such as to our power submit | may take delight to cherish it, | And seem as free as those whom they shall serve” (D 281, my emphases). At this moment, the duplicity of Davenant’s rhetoric of anti-conquest becomes as apparent as it did in Raleigh: Those who are under British rule receive not actual freedom but only its semblance. They are only seemingly liberated in order to actually serve. In case the English gentlemen colonisers encounter already liberated populations – such as the Symérons – those others are constructed as profoundly uncivilised and therefore in need of instructive discipline. In either case, the discourse of anti-conquest ensures the right to demand the subservience of the other, and prepares for the status of England as chief agent of a global civilising mission. This stance had been notoriously envisaged by Milton in one of his more jingoistic moments, in which he constructs England as the elect nation entitled “to teach other nations how to live” (Milton 1959, 232) – which is precisely how Drake deals with the Peruvians and the Symérons. In Milton, the prerequisite for such imperial instruction or instructive imperialism is an already achieved self-liberation at home. Only the *free* English subject is authorised to colonise others, and to be colonised by the free means to be elevated from the condition of enslavement and ignorance to liberty and civility. For Milton, however, self-liberation is not a given, not an inherent feature of some essentialised Englishness, but rather a task that the republic has set itself; by the time Davenant composes his *Drake* play with its barely disguised advocacy of English imperialist domination of others, Milton has already become a fervent critic of

the drive to foreign expansionism: In the course of the ‘corruption’ of the English republic, the nation has not only proven to be “incapable of governing and ordering itself”; it has in this decline from freedom effectively forfeited its legitimacy as imperial instructors: “what you arrogate to yourselves with so much eagerness, the government of others, when like a nation in pupillage, you would rather want a tutor, and a [...] superintendent of your own concerns” (Milton 1999b 412). Effectively re-enslaved as they are, the English can at best imagine themselves to be “still conquering [but in fact remain] under the same grievances, that men suffer conquered” (Milton 1991, 429).

“As free as those whom they shall serve”: All claims to foreign domination apart, this statement from Davenant’s play delinks the notion of English freedom from its republican, Miltonic dynamics, according to which the English have to gain, safeguard and develop their liberty in the face of oppressive forces at home; Davenant transforms this notion into an essence according to which the English are actually free, once and for all. Posited as already extant, freedom is thus de-politicised. The notion of the freeborn Englishman gets transformed into a device by which the English are rhetorically united against the (colonial) others who ‘shall serve’ them. This version of the freeborn Englishman will have a vital role to play for centuries to come after Davenant, not only on the colonial scene but also in the arena of the national pedagogy of the state. Already in Davenant’s play, the ontology of the free-born Englishman engenders further overseas projects of liberation as the global mission of the English. The concluding chorus impels the audience to mobilisation, and interpellates them as subjects in both freedom and mobility:

Our course let’s to victorious England steer!
Where, when our sails shall on the coast appear,
Those who from rocks and steeples spy
Our streamers out, and colours fly,
Will cause the bells to ring,
Whilst cheerfully they sing
Our story, which shall their example be,
And make succession cry, to sea, to sea! (D 294)

Terrill's Petition

But not for all Englishmen in 1659 did the rallying cry, “to sea, to sea!”, spell out free and voluntary movement. Instead, mobility could for some have meant an extremely coerced mobilisation. In its April session, the English Parliament was debating a petition submitted by one Colonel Terrill on behalf of seventy-two “free-born people of this nation, now in slavery in the Barbadoes” (Stock 1924, 249). The petition states the apparently unthinkable, namely that the seventy-two Englishmen in question had been deported to the Caribbean there to be “sold [...] for one thousand five hundred and fifty pound weight of sugar a-piece, more or less, according to their working faculties, as the goods and chattels” (*ibid.*) of plantation owners. What is at stake here is not indentured labour (which provided a generally accepted source for the population of the ‘plantations’ in the Americas with the British poor) but slavery proper, and more outrageously, slavery imposed by Englishmen on Englishmen; as such it gets exposed by the petitioners who write from a “most deplorable, and (as to Englishmen) unparalleled condition”, namely, “to be sold as their goods” to “merchants that deal in slaves and the souls of men” (*ibid.*). By harking back to the figure of the freeborn Englishman, the petitioners try to expose their condition as “a breach [...] made upon the free people of England” (*ibid.*).

It is precisely that nexus between liberty and nationality, or, the ontology of the freeborn mobile Englishman, on which the official self-description of the republic crucially relied, and which in Davenant's play finds its confirmation in the fantasy of a benevolent, liberating colonial practice. The incident of the English slaves in Barbados, literally brings home the dark flip side of this lofty self-identification. It brings home some of the actual practices of early modern British imperialism; picking up a remark by Michel Foucault in another context, one could indeed speak of “the boomerang effect colonial practice can have”: “A whole series of colonial models [writes Foucault] was brought back to the West, and the result was that the West could practice something resembling colonisation, or an internal colonialism, on itself” (Foucault 1997, 103).

It should by now no longer come as a surprise that both the supporters and the opponents of Terrill's petition deploy the collective symbol of the free-born Englishman. For the opponents, however, the petitioners had disqualified themselves, had denuded themselves of

their national birthright. They are not so much Englishmen but ‘Cavaliers’, that is, supporters of the monarchy. As such they are “notorious enemies of this nation” (Stock 1924, 252), and have hence exiled themselves from the community of the freeborn. As agents of tyranny they have already enslaved themselves prior to any government verdict. Therefore, the secretary of the House points out, in a logically consistent argument, that the enslavement of the 72 men in question has nothing whatever to do with a general breach of English civil liberties: Those who were enslaved were explicitly no longer members of the people of England. The imagined community becomes exclusive, and those who are excluded from it are no longer shareholders of its privileges and in the last resort available for enslavement.

In defence of the petition, other members imagine the community of the freeborn English as inalienably inclusive. Freedom is virtually a signature of the race. Hence the supporters of the petition state that they do “not look on this business as a Cavalier business; but as a matter that concerns the liberty of the free-born people of England” (*ibid.*, 253); that “Slavery is slavery, as well in a commonwealth (republic) as under another form of state” (*ibid.*, 250). Hence, the practice of slavery threatens the edifice of the republic at its foundations: “to make merchandise of Englishmen” (*ibid.*, 252) runs contrary to the aims for which the Roundhead party had fought the Civil War in the first place: As one sympathetic MP claims, “if we have fought our sons into slavery, we are of all men most miserable” (*ibid.* 254). Another member fears that the toleration of slavery makes “miserable slaves” of us all; but he goes on to state that “If we allow this, our own lives will be as cheap as those negroes” (*ibid.*, 256). What is at stake, again, is not slavery as such but the enslavement of Englishmen. The injustice inflicted on the petitioners can only be grounded in these men’s higher status: “I consider them as Englishmen”. Clearly the strategy of the defenders of the petition rests on the difference between Englishmen and ‘Negroes’, and it exposes how something is wrongfully inflicted on Englishmen that is rightfully done to others.

The defenders denounce that which Foucault has called the boomerang effect of colonial practice; but in order to do so they have to establish and bring into their discursive positioning an insight into the conditions of possibility for the emergence of the ‘freeborn’ subject of modernity: The freeborn Englishman does not emerge autonomously; it rather depends on the presence of its other, the ‘Negro’ and slave.

The Transmodern Constitution of Modernity

Of course, the seventy-two Englishmen in Barbados were only the tip of the iceberg. It would be possible to construe a much larger and at the same time much more fundamental nexus between a colonial practice of English 'plantations' in the Americas, the African slave trade, and a politics of enforcing mobility on certain sections of the domestic population. In 1654, Henry Whistler who was part of the expedition sent out by Cromwell to challenge Spanish hegemony in the Caribbean, wrote about his visit to Barbados, in English possession since 1625: "This island is the dunghill upon which England casts forth its rubbish: rogues and whores and such like people are those which are generally brought here" (in Pestana 2007, 89). This remark refers to the obscure history of coerced transportations of 'undesirables' from Britain itself: Though this practice was denounced as a violation of the Magna Charta, between 1615 and 1679, when the Habeas corpus Act was passed, the deportation and sale of all sorts of people to the colonies was legalised, however precariously. In 1615, the Privy Council decreed that convicts could be transported to "parts abroad" where they "might live and yield a profitable service to the commonwealth" (Jordan/Walsh 2007, 84). In 1620, this regulation was extended to so-called urchins, that is, street children, and again two years later to female prostitutes. This motley crew of criminals, underclass children, and convicted prostitutes formed the majority of coerced migrants into the American colonies. Their deportation exemplifies not so much an expansionist politics of settling English overseas colonies but rather a kind of population management at home: the forced removal of those undesirable elements which threatened, in hegemonic discourses, the health of the body politic.

The deportation of the underclass was instigated and supervised by the Virginia Company, a chartered joint stock company founded in 1606. It is their functionaries who are responsible for the lobby and pressure-group work that eventually led to the introduction of deportation to forced labour first as a punishment, but soon as a means of social engineering, that is, as a tool for the removal of undesirables. Ideologically, this move was underpinned by intense scaremongering concerning the increase in poor and hence potentially criminal subjects who allegedly "infested" the country, especially the urban centres. Here is one of the most prominent advocates of this strategy

of demographic hygiene, the dean of St. Paul's, none less than John Donne, the metaphysical poet, in his sermon "preached to the Virginian Company" in November 1622:

[the colony in Virginia] shall conduce to great uses; it shall redeem many a wretch from the jaw of death [...]. It shall sweep your streets, and wash your doors, from idle persons, and the children of idle persons, and employ them: and truly, if the whole country [of Virginia] were but such a Bridewell [i.e., the prison of London], to force idle persons to work, it had a good use. (Donne 1839, 227)

It is interesting to see that Donne is not so much focusing on delinquents to be transported, but on 'idle persons' and their children. Idleness, somehow, merges into criminality, at least, we have to assume, when found among the poor. Later, John Locke will in his *Second Treatise* equate "waste landers" with aggressors against whom not only wars are justified but also enslavement. Meanwhile, Donne employs the tradition of organic body politic rhetoric to praise the effect of enforced overseas migration as a social cleansing: While Virginia, in Donne's scenario, gets transformed into one vast prison and workhouse, this penal colony enacts itself the transformation of the useless or even damaging elements into a useful and productive mass. The national pedagogy through enforced labour does not only cleanse the motherland of its rotten elements; in the process, the unproductive underclasses themselves mutate from a pest into healthy subjects: "it is already, not a spleen, to drain the ill humours of the body, but a liver to breed good blood" (*ibid.*).

This scenario of identifying and 'treating' undesirables engenders a planning utopia of social or demographic engineering, reminiscent of what Zygmunt Bauman, in a different context, has called the "gardener's vision". According to Bauman, the garden as a harmonious and utopian metaphor reverses into a gruesome dystopia of total social manipulation:

Apart from the overall plan, the artificial order of the garden needs tools and raw materials. The order, first conceived of as a design, determines what is a tool, what is a raw material, what is useless, what is [...] a weed or a pest. (Bauman 1991, 92)

It is not by coincidence that this kind of policy emerges in tandem with the intensification of English overseas activities, both the scramble for the Americas and the Atlantic slave trade. In order to work on the raw material of the English population, this kind of policy requires not only the legendary “maidenhead lands” in the New World as a receptacle for the ‘human weed’; it also requires that a set of tools and practices be in place that make such coerced population ‘flows’ possible. These logistic infrastructures, of course, had already been implemented by large-scale systematic slave trade. Bauman’s metaphor of the ‘garden’ allows for a reading of this conjuncture as genuinely modern. What needs to be added, though, is that the ‘gardener’s tools’ are the outcome of a trans-continental economy of displacements and mostly coercive interactions – in other words, that the emergence (or bringing-forth) of Europe’s modernity did not occur in a self-enclosed process (see Armstrong/Tennenhouse 1992, 204); that modern power is inextricably tied in with coloniality (Mignolo 2000, 37); that modernity is indeed the outcome of planetary interconnections and interactions, not “a phenomenon of Europe as an *independent* system” (Dussel 1998, 4). For this planetarity of the modern, Dussel proposes the term ‘transmodernity’.

The key tenet of transmodern historians is that modernity, despite its Eurocentric self-description, has never been a purely European venture but rather the outcome of planetary interrelations and collaborations. It is true that this revision tries primarily to point out the contribution of the non-European world to the ‘achievements’ of modernity. In a rudimentary way, Davenant’s play envisages precisely such a harmonious conjuncture: Symerons and Englishmen collaborate in the common practice of liberating the world from the Spanish yoke. The incident of the cavalier slaves may serve as an example for this global interconnectedness but it points towards a more sombre logic: The non-West was, in this perspective, not only indispensable as a vast reservoir of knowledge systems and technologies that were ‘borrowed’, appropriated, incorporated and then identified as genuinely European. The non-West also served as a testing ground and experimental field for the elaboration of mechanisms of power that could not have emerged in an isolated, provincial Europe alone: The large-scale deportation policies that I have been describing share this characteristic with the implementation of other, later forms of dis-

ciplinary power, many of which can be interpreted in terms of Foucault's boomerang effect.

What remains to be underlined is that the boomerang effect of colonial practice also mobilised and even enabled resistance. Paul Gilroy has delineated how the violence of dominant modernity has empowered, in the force field of the Black Atlantic, a wide range of "black political countercultures that grew inside modernity in a distinctive relation of antagonistic indebtedness" (Gilroy 1993, 191). In its radical democratic formulations, the figure of the free-born Englishman as propagated by the Levellers or Diggers in the 17th century may well become readable as an icon of such a political counterculture that is indebted to precisely that global modernity which it opposes. Profiled against the abstract figure of the slave (that stands in for the absent African as well as the absent English deportee), the free-born Englishman of the Levellers and Diggers is an outcome of a vast transcontinental network of coerced mobility, enslavement and exploitation; only due to its antagonistic locatedness within this coercive network does this figure gain its inclusive and universal impetus, and comes to be a signifier of a uniform and inclusive form of entitlement – a citizenship theoretically so inclusive and universal that the Levellers' and Diggers' freeborn Englishman could be imagined also as a black and as a woman.

Works cited

- Armstrong (1992), Nancy/Tennenhouse, Leonard: *The Imaginary Puritan: Literature, Intellectual Labour, and the Origins of Personal Life*. Berkeley.
- Bauman (1991), Zygmunt: *Modernity and the Holocaust*. Cambridge.
- Bhabha (1994), Homi K.: *The Location of Culture*. New York, London.
- Butler (1997), Judith: *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London, New York.
- Colley (2002), Linda: *Captives: Britain, Empire and the World 1600–1850*. London.
- Cowling (1998), Nicholas: Contribution to “Extract from the Debate at Putney” [1649]. In: *The English Levellers*, ed. by Andrew Sharp. Cambridge, 102–130.
- Davenant (2002), William [1659]: *The History of Sir Francis Drake*. In: *Drama of the English Republic 1649–60*, ed. by Janet Clare. Manchester, New York, 269–294.
- Donne (1839), John: *Sermon CLVI Preached to the Virginia Company, 1622*. In: *The Collected Prose Works of John Donne*. Vol. 6: 1621–1631, ed. by Henry Alford. London, 221–233.
- Drake (1971), Francis (his Nephew) (ed.) [1626]: *Sir Francis Drake Reuiued: Calling upon this Dull or Effeminate Age, to follow his Noble Steps for Golde & Siluer*. Amsterdam (*Theatrum Orbis Terrarum*).
- Dussel (1998), Enrique: *Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity*. In: *The Cultures of Globalization*, ed. by Fredric Jameson/Masao Miyoshi. Durham, London, 3–31.
- Eltis (2000), David: *The Rise of African Slavery in the Americas*. Cambridge.
- Foucault (1990), Michel: *The History of Sexuality: An Introduction*. Vol. 1 [1978]. Trans. Robert Hurley. London.
- Foucault (1997), Michel: “Society Must Be Defended”: *Lectures at the Collège de France, 1975–1976*. New York.
- Foucault (2005), Michel: *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A.M. Sheridan Smith. London, New York.
- Gilroy (1993), Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge/Ma.
- Hakluyt (1985), Richard: *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation [1598–1600]*, ed, abr. and intr. by Jack Beeching. London 1985.

- Hill (2001), Christopher: *Puritanism and Revolution: Studies in Interpretation of the English Revolution of the 17th Century* [1953]. London.
- Holstun (2000), James: *Ehud's Dagger: Class Struggle in the English Revolution*. London, New York.
- Jameson (1981), Fredric: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London.
- Jordan (2007), Don/Walsh, Michael: *White Cargo: The Foreign History of Britain's White Slaves in America*. Edinburgh.
- Lilburne (1998), John: *The Young Men's and the Apprentices Outcry* [1649]. In: *The English Levellers*, ed. by Andrew Sharp. Cambridge, 179–201.
- Link (1988), Jürgen: *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik*. In: *Diskurstherien und Literaturwissenschaft*, ed. by Jürgen Fohrmann/Harro Müller. Frankfurt (Main), 284–310.
- Lipking (1997), Joanna: *Aphra Behn: Oroonoko*. New York, London.
- Lotman (2001), Yuri M.: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* [1990]. Trans. Ann Shukman. Intr. Umberto Eco. London, New York.
- Mignolo (2000), Walter D.: *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton.
- Milton (1959), John: *The Doctrine and Discipline of Divorce* [1643]. In: *Complete Prose Works of John Milton. Vol. II: 1643–1648*, ed. by Ernest Sirluck. New Haven, London, 229–343.
- Milton (1991), John: *Character of the Long Parliament* [1681]. In: *The History of Britain*, Appendix 1. Stamford, 417–429.
- Milton (1999a), John: *Areopagitica* [1644]. In: *Areopagitica and Other Political Writings of John Milton*, ed. by John Alvis. Indianapolis, 3–51.
- Milton (1999b), John: *Second Defence of the People of England* [1652]. In: *Areopagitica and Other Political Writings of John Milton*, ed. by John Alvis. Indianapolis, 315–413.
- Pestana (2007), Carla Gardina: *The English Atlantic in an Age of Revolution, 1640–1661*. Cambridge/Ma., London.
- Quilligan (1999), Maureen: *Freedom, Service, and the Trade in Slaves: The Problem of Labour in Paradise Lost*. In: *Paradise Lost: New Casebooks*, ed. by William Zunder. London, 170–194.
- Raleigh (1971), Walter: *The Discoverie of Guiana* [1595], ed. by V.T. Harlow. Amsterdam, New York.
- Richardson (1981), Samuel. *Pamela, or, Virtue Rewarded* [1742]. Harmondsworth.

- Sexby (1998), John: Contribution to Extract from the Debate at Putney [1649]. In: *The English Levellers*, ed. by Andrew Sharp. Cambridge, 102–130.
- Sinfield (1992), Alan: *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Berkeley.
- Spivak (1999), Gayatri Chakravorty: *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge/Ma. and London.
- Stock (1924), Leo Francis (ed.): *Proceedings and Debates of the British Parliaments Respecting North America: Vol. 1*. Washington.
- Thompson (1972), Edward P.: *The Making of the English Working Class [1963]*. Harmondsworth.
- Underdown (1996), David: *A Freeborn People: Politics and the Nation in Seventeenth-Century England*. Oxford.
- Walwyn (1998), William/Overton, Richard: A Remonstrance of Many Thousand Citizens [1646]. In: *The English Levellers*, ed. by Andrew Sharp. Cambridge, 33–53.
- Wiemann (2009), Dirk: *Empire and Freedom: William Davenant's 'Republican' Plays*. In: *The Workings of the Anglosphere: Contributions to the Study of British and US-American Cultures*, Presented to Richard Stinshoff, ed. by Anton Kirchhofer/Jutta Schwarzkopf. Trier, 41–54.
- Wilson (2005), Peter Lamborn: *Pirate Utopias: Moorish Corsairs & European Renegades*. New York.
- Winstanley (1941), Gerrard: *The Works of Gerrard Winstanley. With an Appendix of Documents Related to the Digger Movement*, ed. by George H. Sabine. Ithaca.

Dirk Uffelmann

Die Mobilisierung subalternen Sprechens

Repräsentationsparadoxe polnisch-britischer
Migrantenliteratur¹

They must note how the staging of the world in representation – its scene of writing, its *Darstellung* – dissimulates the choice of and need for ‘heroes’, paternal proxies, agents of power – *Vertretung*.
(Spivak 1988, 279)

1. Hinführung

Die Mobilisierung von Menschen ist ein zweischneidiges Schwert. Einerseits verschafft die Bewegung, in die Menschen versetzt werden, diesen potenzielle Freiheit (im Raum) oder leistet bereits selbst die Befreiung aus (räumlichen) Bindungen. Andererseits tun die Kräfte, welche Menschen mobilisieren, diesen Zwang an, reißen sie aus angestammten (Freiheits-)Räumen heraus und pressen sie in neue Handlungsnotwendigkeiten hinein. Im Extremfall der militärischen Mobilmachung ahnden sie Verweigerung mit physischer Gewalt.

1 Dieser Beitrag schreibt einige Fäden eines Aufsatzes über die Darstellung polnischer Migranten in polnischer und britischer Literatur, Film und Musik fort: Rostek, Joanna/Uffelmann, Dirk: Can the Polish Migrant Speak? The Representation of ‘Subaltern’ Polish Migrants in Film, Literature and Music from Britain and Poland. In: Facing the East in the West: Images of Eastern Europe in British Literature, Film and Culture, hrsg. v. Barbara Korte/Eva Ulrike Pirker/Sissy Helff (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 138). Amsterdam 2010, 311–334. Ich danke Joanna Rostek für die Möglichkeit, einige der gemeinsamen Überlegungen an dieser Stelle fortzuführen.

Anders als beim politischen Exil scheint bei der postsozialistischen Migration aus dem östlichen Europa der *Pull-Faktor* der Befreiung aus traditionellen Beengungen zu dominieren, doch wirken auch hier (ökonomische) Push-Faktoren hinein, die der jeweiligen Emigrationsentscheidung ein Moment von Zwang aufpfropfen. Die neuen Räume, in die die Push-Faktoren die Migrantinnen und Migranten treiben, erfüllen in vielen Fällen nicht die Verheißungen, welche die Pull-Faktoren den Mobilisierten vorspiegelten. Speziell ereilt diese Enttäuschung von ökonomischen Erlösungshoffnungen unqualifizierte Arbeitskräfte. In Massenmigrationsbewegungen ist sie damit besonders häufig anzutreffen.

Eine der jüngsten innereuropäischen Massenmigrationen setzte nach dem EU-Beitritt von zehn neuen Mitgliedsländern, darunter acht ostmittel- und südosteuropäische, im Mai 2004 ein. Da die meisten früheren EU-Länder ihre Arbeitsmärkte mit Übergangsklauseln vor (legaler) Arbeitsmigration zu schützen suchten, nahm die Migrationsbewegung in die Länder, welche keine Beschränkungen auferlegten, Massencharakter an. Aufgrund des Pull-Faktors des Erlernens der Weltsprache Englisch konzentrierte sich die Migration besonders auf die britischen Inseln. Die absolut (wenn auch nicht proportional) höchsten Einwandererzahlen hatte aufgrund seiner Größe das Vereinigte Königreich zu verzeichnen.

Unter den diversen ostmittel- und südosteuropäischen Migrantenkulturen, die sich in Großbritannien nach dem Mai 2004 etablierten, ist wiederum die polnische Gruppe die mit Abstand größte (vgl. UK Border Agency 2009, 8). Schätzungen gehen davon aus, dass mehr als eine halbe Million Polen gegenwärtig im Vereinigten Königreich leben – einige Studien setzen die Zahl noch höher an (s. Fihel 2010). Wie Umfragen und Statistiken nahe legen, hat die überwiegende Mehrheit davon Polen verlassen, um in Großbritannien Arbeit zu finden und die eigene finanzielle Situation wie auch die ihrer in Polen gebliebenen Verwandten zu verbessern. Das Aufnahmeland aber enttäuscht mancherlei Erwartungen; gerade die ungelernten Arbeitskräfte unter den Einwanderern sehen sich mit einer brutalen Realität konfrontiert: In Ermangelung von Sprachkenntnissen suchen sie händeringend nach jeder beliebigen Art von Beschäftigung.

Nicht von ungefähr ist daher der mit seinem Los hadernde polnische Migrant in polnischen Werken, die sich mit dem Phänomen der jüngsten Masseneinwanderung ins Vereinigte Königreich beschäfti-

gen, eine wiederkehrende Figur. Unter Bezugnahme auf Gayatri Spivaks epochemachenden Essay „Can the Subaltern Speak?“ (Spivak 1988) wird im Folgenden untersucht, inwieweit polnische ‚subalterne‘ Migrantinnen und Migranten in polnisch-britischer Migrantenliteratur eine Stimme erhalten und ob diese ihre Stimme gehört wird.

2. Subalternität, innereuropäische Migration und die Erkenntnisleistung der Literaturwissenschaft

Für postkoloniale Untersuchungen der (Un-)Möglichkeit von subalternen Subjekthaftigkeit und insbesondere von deren sprachlicher Artikulierung ist Spivaks Essay der *locus classicus*. Die Autorin beantwortet die rhetorische Frage im Titel ihres Aufsatzes negativ: „The subaltern cannot speak“ (Spivak 1988, 308)². Diese abschlägige Schlussfolgerung hat so hohe Wellen geschlagen, dass Spivaks nachgereichte Einschränkung, dass diese Pointe ein „inadvisable remark“ (Spivak 1999, 308) gewesen sei, mittlerweile nicht weniger kanonisch zitiert wird (s. Castro Varela/Dhawan 2005, 69).

Spivak teilt Gramscis Kategorie der Subalternität mit der Subaltern Studies Group (Ranjit Guha, Shahid Amin, David Arnold, Partha Chatterjee, David Hardiman, Gyan Pandey u. a.), hinterfragt aber deren Optimismus im Hinblick auf die Möglichkeit subalternen Selbstrepräsentation. Spivaks Negativaussage, dass die Subalternen (bei ihr: südindische Tagelöhnerinnen) „nicht sprechen können“, bestreitet nicht die Fähigkeit von Menschen aus den untersten Gesellschaftsschichten zu sprechen, sondern stellt die Unmöglichkeit fest, dass diese Gehör finden oder übersetzt werden, um in den hegemonialen Diskurs Eingang zu finden. „So, ‘the subaltern cannot speak’, means that even when the subaltern makes an effort to the death to speak, she is not able to be heard, and speaking and hearing complete the speech act“ (Spivak, 1996 292; vgl. Busia 1989/90; Maggio 2007).

Zudem sei ein subalternen Sprechakt nicht allein aufgrund der Schwierigkeiten, einen Zuhörer zu erreichen, unmöglich, sondern

2 Die Erstfassung von 1988, auf die hier Bezug genommen wird, hält die Aporie eines Sprechens von einer ‚unverstellten‘ subalternen Position strikter durch, als das in der überarbeiteten Version, die Spivak in Kapitel 3 ihrer *Critique of Postcolonial Reason* integriert hat (Spivak 1999, 248–308), der Fall ist. Vgl. dazu Joskowitz/Nowotny 2008, 149–159.

auch aus dem Sprechakt selbst immanenten Gründen: Laut Spivak ist es unmöglich, von einer subalternen Position aus zu sprechen, ohne von den Kategorien des dominanten Diskurses und von seinen Institutionen infiziert zu werden, die selbst noch den subalternen Protest gegen sich zugleich mobilisieren und kanalisieren. Diese präzisere Reformulierung durch Spivak wurde wiederum von marxistischer Warte aus kritisiert: Neil Lazarus bemängelte, dass Spivak weniger an der Situation der Subalternen selbst interessiert sei als am hegemonialen Diskurs, der diese ausschließt und (miss)repräsentiert (s. Lazarus 1994, 205–207). Da der vorliegende Beitrag eine spezifische Weise von (Nicht-)Sprechen (oder auch Nicht-Hören) im Kontext Migrantentexte in den Blick nimmt, schmälert Lazarus' politische Kritik die Produktivität von Spivaks Ansatz für literaturwissenschaftliche Zwecke allerdings nicht.

Insbesondere Spivaks Beharren auf Hören statt Sprechen stellt sich für die Analyse von veröffentlichten literarischen Werken als fruchtbar heraus, insofern eine bestimmte Art von Sprechen (Schreiben und Veröffentlichen) offensichtlich stattgefunden hat, während unklar bleibt, ob diese Texte ihren Hörer oder Leser erreichen. Das gilt sowohl für die extra- als auch die intratextuelle Kommunikation. Wenn man zum einen die Pragmatik (und Ökonomie – vgl. Woodmansee/Osteen 1999) von Textproduktion und -rezeption einbezieht, zum anderen aber auch fiktionale Sprechakte auf der Ebene des Plots, dann ergeben sich folgende vier Fragenkomplexe, auf die die literatursoziologische Analyse zu antworten hat – je nachdem, „wer spricht“:

(1) Wer spricht über oder für eine ‚subalterne‘ polnische Migrantin oder einen ‚subalternen‘ polnischen Migranten?

(2) Durch welche Mittel von Repräsentieren, Zitieren, Übersetzen usw. wird einer polnischen Migrantin oder einem polnischen Migrant eine Stimme verliehen?

Für den Fall, dass eine polnische Migrantin oder ein polnischer Migrant sich selbst zu artikulieren sucht:

(3) Wer – und für welche Institution – autorisiert eine polnische Migrantin oder einen polnischen Migrant zum Sprechen?

In beiden Konstellationen:

(4) Für wen wird ein Text von oder über eine polnische Migrantin bzw. einen polnischen Migrant produziert?

(5) Wer rezipiert ein Werk von oder über polnische Migrantinnen bzw. Migranten?

Schließlich, bezogen auf Sprechen auf der intratextuellen Ebene:

(6) Zu wem sprechen die Figuren eines Werks von oder über eine polnische Migrantin bzw. einen polnischen Migranten?

(7) Wer (wenn überhaupt jemand) hört die Sprechakte der Protagonistinnen und Protagonisten von Texten von oder über polnische Migrantinnen bzw. Migranten?

Wenn die Produktivität der Forschungsfrage „Can the Subaltern Speak?“ damit auch plausibel geworden sein mag, so ergibt sich doch zusätzlich die Notwendigkeit, die Aneignung der postkolonialen Subalternitätsforschung für Zusammenhänge innereuropäischer Arbeitsmigration zu rechtfertigen. Versuche, die zentralen Begriffe der South Asian Subaltern Studies auf Europa zu übertragen, wurden bereits gemacht, so etwa von David Lloyd im Hinblick auf Irland (Lloyd 1996). 2003 gaben Hito Steyerl and Encarnación Gutiérrez Rodríguez einen Sammelband heraus, in dem sie Spivaks Frage in die deutsche Frauenforschung importierten. Rodríguez geht in ihrem Beitrag zu diesem Band so weit, von einer paneuropäischen Anwendbarkeit zu sprechen: „Im Kontext von Migrations- und Asylpolitik [...] betont Postkolonialität eine historische und insbesondere diskursive Verfasstheit, in der sich nicht nur die Bundesrepublik, sondern ganz Europa befinden“ (Rodríguez 2003, 30).

Da universalistische Aussagen gerade unter poststrukturalistischen Vorzeichen aufhorchen lassen sollten (und der poststrukturalen Episteme sind ja gerade auch die Postcolonial Studies verpflichtet), ist dem entgegen zu halten, dass sich Migrationsströme sowohl historisch als auch geografisch voneinander unterscheiden und dass die Konstellation, in der sich die polnische Migration nach Großbritannien und Irland nach dem Mai 2004 ereignete, eine spezifische ist. Insofern sollten Begriffe der Postcolonial Studies wie Subalternität nicht unhinterfragt in europäische Migrationszusammenhänge übertragen werden (s. Dhawan, o. J.). Was hier allerdings reklamiert wird, ist, dass die Juxtaposition³ verschie-

3 Reisenleitner erklärt die „Juxtaposition“ verschiedener Kontexte auch im Hinblick auf Subalternität für fruchtbar, wobei er sich auf die Habsburgermonarchie bezieht: „There can be no doubt that even the most marginalized and oppressed ethnicities in the Habsburg monarchy had access to relatively good printing and publishing resources, but this does not imply that they were not subaltern, or that the concept of

dener Kontexte von Subalternität für die Bewertung des diskursiven Status von künstlerischen Äußerungen über polnische Migrantinnen und Migranten produktiv sein kann.

Im Zuge der Aneignung von Forschungsfragen der ‚klassischen‘ Postcolonial Studies im Bereich der Polonistik in den 2000er Jahren (Best 2007) wurde das Problem subalternen Sprechens mit Blick auf die polnische Romantik untersucht (s. Uffelmann 2010). Was den kulturellen Selbstaussdruck von polnischen Migrantinnen und Migranten der jüngsten Welle nach 1989 angeht, geht Satoko Inoue allerdings davon aus, dass es sich hier nicht um Subalternität handle (Inoue 2007). Offensichtlich kann die Frage also nicht auf der deduktiven Ebene beantwortet werden; es bedarf der Einzeluntersuchung konkreter künstlerischer Äußerungen von Polinnen und Polen über ihre Migration ins Vereinigte Königreich oder nach Irland, an denen in jedem einzelnen Fall zu fragen ist: Wenn sie sprechen – werden ihre Stimmen gehört?

3. Sprachlose und ungehörte Subalterne

In *Zajezdnia Londyn* [Depot London] aus dem Jahr 2007 benutzt Aleksander Kropiwnicki fiktive Charaktere, um mehr oder weniger typische Probleme zu illustrieren, denen sich polnische Migrantinnen und Migranten im Vereinigten Königreich ausgesetzt sehen. Kropiwnicki hat fünf Jahre als Presseattaché der Polnischen Botschaft in London verbracht und greift auf seine dort gemachten Erfahrungen zurück. Seine Skizzen gehören zu der Sorte Literatur, die die Leserin oder den Leser betroffen machen soll und diejenigen, die eine Migration in das Vereinigte Königreich erwägen, zur Vorsicht anhält, wie aus dem Ratgeberkapitel *London przyjazny czyli jak go oswajać* [Das freundliche London, oder wie man es bezähmt], das Kropiwnicki seinen Skizzen beigegeben hat: „Czytelnik z pewnością zauważył, że część bohaterów zamieszczonych tu opowiadań popełniła takie czy inne poważne błędy, wyprawiając się do pracy za kanał La Manche. Niektórzy drogo za nie zapłacili. Przed ewentualnym wyjazdem do Londynu należy poczynić

subalternity cannot be fruitful in considering the situation there; it does imply, however, that the concept of voice has to be even more refined than it has already been in the context of India and the Subaltern Studies Group.“ (Reisenleitner, o. J., o. S.).

odpowiednie przygotowania, by uniknąć takich przeżyć, jakie stały się udziałem Patrycji i Romana [...]“⁴ (Kropiwnicki 2007, 123).

Wie sieht das Los der zwei fiktionalen Protagonisten, das der Leserin bzw. dem Leser hier als warnendes Beispiel vorgehalten wird, aus? Das drastischste Beispiel ist zweifellos der Fall der vergewaltigten Sklavenarbeiterin Patrycja (ebd., 2007, 47–61). Auch nach der Befreiung aus der Gewalt ihrer Peiniger mangelt es ihr an Mut, um die Hilfe der Polizei in Anspruch zu nehmen: „– Jak ja się mam dogadać z brytyjską policją, co?“, lautet ihre abwehrende rhetorische Frage. „Po tym wszystkim jeszcze jej tylko policji brakowało“⁵ (ebd., 61). In der Reaktion von Patrycijas Gesprächspartner lässt sich leicht die offizielle Stimme des Botschaftssprechers heraushören: „– Konsul pani pomoże. Chce pani, żeby innych spotykało to samo, co spotkało panią ... państwa?“⁶ (ebd., 61). Patrycja aber ist nicht bereit, ihren eigenen Fall für andere repräsentativ zu machen; sie vermeidet jegliche juristische oder politische Handlung. Einzig im Privatgespräch (mit einem Autofahrer, der sie an der Autobahn aufgelesen hat und der zufällig auch aus Polen stammt) spricht sie über das Unglück, das ihr widerfahren ist, lehnt es aber ab, dasselbe öffentlich zu wiederholen. So bleibt sie in der stummen Opferposition.

Weitaus mehr Aggressivität, aber auch fehlgeleiteter Widerstand steckt in der Art und Weise, wie Roman in der nach ihm benannten Skizze monologisiert (ebd., 91–99). Sein primitives, syntaktisch defizientes Polnisch weist ihn als sozialen Underdog aus. Gleich im ersten Satz der Skizze benutzt Roman einen euphemistischen Ersatzbegriff für das klassische polnische Vulgärwort *kurwa* [*Hure*]: „Czego żeś tu, kur-na, przyszedł? Jaki wywiad? Ze mną chcesz gadać? Po cholere, jak nie ma o czym“⁷ (ebd., 91). Roman verflucht die Londoner Victoria Station,

4 „Der Leser hat sicherlich bemerkt, dass einige der Protagonisten der in diesem Band versammelten Geschichten schwere Fehler begangen haben, als sie sich aufmachen, jenseits des Kanals Arbeit zu suchen. Vor einer eventuellen Reise nach London gilt es also, entsprechende Vorkehrungen zu treffen, um derartige Erlebnisse zu vermeiden, wie sie Patrycja und Roman durchgemacht haben.“ Alle Übersetzungen aus dem Polnischen, soweit nicht anders angegeben, vom Vf.

5 „Wie soll ich mit der britischen Polizei sprechen? Nach allem, was passiert war, war die Polizei das letzte, was sie brauchen konnte.“

6 „Der Konsul wird Ihnen helfen. Wollen Sie etwa, dass anderen dasselbe passiert, was Sie – und die anderen – durchgemacht haben?“

7 „Warum zur Hölle bist Du hergekommen? Was für ein Interview? Mit mir willst Du reden? Da gibt’s nix zu reden.“

wo die Busse aus Polen ankommen: „Na tym tutaj, kurna, dworcu to duzo naszym się kręci. Ja żem się też kręcił. I gdzie indziej. Po Londynie, rozumiesz. Gówniane miasto, Londyn“⁸ (ebd.). Was das intellektuell hilflose Opfer in keiner Weise hat, ist politischer Antrieb. Wie Patrycja ermangelt es ihm an der Selbstautorisierung, die er benötigen würde, um zum politisch aktiven Subjekt zu werden.

Wie aus dem oben zitierten Ratgeberteil deutlich wird, verfolgt Kropiwnicki ein didaktisches Ziel: Um andere zu warnen, nicht dieselben Fehler zu machen wie seine fiktiven Helden Patrycja und Roman, äußert er Sprechakte, die ein Paradox enthalten, wie es Beschreibungen neuer sozialer Sachverhalte (etwa den frühen Realismus und Naturalismus in Reaktion auf die Urbanisierung des 19. Jahrhunderts) kennzeichnet: Um anderen dabei zu helfen, sich zu emanzipieren, eignet Kropiwnicki sich deren Stimmen an,⁹ spricht für sie und repräsentiert die, die sich nicht selbst repräsentieren können.

Dieses Paradox emanzipierenden Sprechens für denjenigen, der nach Emanzipation strebt, wurde in der postkolonialen Diskussion über Repräsentation thematisiert, die um das berühmte Zitat aus Marx *Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* kreist: „Sie [die französischen Parzellenbauern] können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden.“ (Marx/Engels 1976, VII, 198). Edward Said führt dieses Marx-Zitat als Motto zu seinem *Orientalism* (1978) an: “They cannot represent themselves; they must be represented.” In der englischen Übersetzung fallen die deutschen distinktiven Begriffe für politische (*vertreten*) und semiotische Repräsentation (*darstellen*) zusammen.¹⁰ Die übersetzungsinduzierte Ambiguität wird dann von Spivak als Sympton einer problematischen Vereinnahmung politischer Rechte durch semiotische (bzw. ästhetische) Darstellung begriffen: “The event of representation as *Vertretung* (in the constellation of rhetoric-as-persuasion) behaves like a *Darstellung* (or rhetoric-as-trope), taking its place in the gap between the formation of a (descriptive) class and the nonformation of a (transformative) class” (Spivak 1988, 277). María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan heben ihrerseits den ästhetischen Gesichtspunkt hervor: In ihrer Interpretation macht „[...] das ästhetische Porträt [...] die

8 „Auf diesem Scheißbahnhof hängen viele von uns rum. Auch ich bin hier rumgehungen. Und woanders. In London, kapiert? Scheißstadt, dies London.“

9 Vgl. Rodriguez’ Diagnose von der „Vereinnahmung der Stimmen“ (Rodriguez 2003, 30).

10 Der Problematik dieser Ambiguisierung widmet sich Nandi 1999/2000.

Lücke zwischen ästhetischer und politischer Repräsentation zwangsläufig noch größer [...]“ (Castro Varela/Dhawan 2005, 73).

Mit Blick auf das Paradox vereinnahmenden emanzipatorischen Sprechens für diejenigen, die doch gerade emanzipiert werden sollen, lässt sich das folgendermaßen verstehen: Das literarische Sprechen über die Opfer raubt diesen ihre eigene Stimme. Das gilt insbesondere für Kropiwnicki, den früheren Presseattaché der Polnischen Botschaft in London, der nicht selbst Opfer ökonomischer Ausbeutung ist, sondern zur intellektuellen Elite gehört – vergleichbar der, die Guha als lokale Vermittelungselite zwischen fremden (in diesem Fall britischen) Eliten und den indigenen (hier polnischen) Subalternen beschreibt (vgl. Guha, zit. in Spivak 1988, 284).

Im Gegensatz zu Kropiwnicki weisen die biographischen Angaben, die für Jakub Bolec, einen der Beiträger zur Anthologie *Na końcu świata napisane* [*Geschrieben am Ende der Welt*] von 2008 gemacht werden, nicht auf einen elitären Standpunkt hin: „Ma 29 lat, obecnie mieszka w Londynie, gdzie pracuje na budowie jako pomocnik. Od czasu do czasu pisze opowiadania“¹¹ (Bolec 2008, 66). Wenn wir dieser biographischen Skizze Glauben schenken dürfen, gehört Jakub Bolec der untersten sozialen Gruppe polnischer Migranten an – den ungelerten Arbeitskräften. Bolec’ Ich-Erzähler findet sich allmorgendlich um 6 Uhr an einem Sammelpunkt ein, um sich für Gelegenheitsjobs auf dem Bau, zum Putzen usw. anheuern zu lassen. Dennoch ist er bemüht, sich von den anderen unqualifizierten Arbeitskräften abzuheben, etwa indem er Zbigniew Herberts *Barbarzyńca w ogrodzie* [*Barbar im Garten*] (1962) liest, während er auf einen Gelegenheitsjob wartet (ebd., 70). Er verspottet die anderen ungelerten Arbeitssuchenden, mit denen er in einen Topf geworfen wird, als „[i]stny klub śmieciarza“¹² (ebd., 72). In dieser Lage fehlt es dem Ich-Erzähler nicht nur an Arbeit, sondern auch an Anerkennung: „Nikt nie traktuje cię poważnie“¹³ (ebd., 71). Das gilt allerdings auch für den Erzähler selbst, insofern er nicht hören will, wie seine Leidensgenossen über ihr Los klagen. Wie Kropiwnickis Protagonist Roman mit seinem Vulgärwortschwall sprechen auch die Kumpane von Bolec’ Erzähler ein defizientes Polnisch, wenn

11 „Er ist 29 Jahre alt und lebt zurzeit in London, wo er als Hilfsarbeiter auf dem Bau tätig ist. Ab und an schreibt er Erzählungen.“

12 „veritabler Lumpensammlerclub“.

13 „Niemand nimmt Dich ernst.“

sie sich darüber beschwerten, dass selbst ihr grundlegenden menschlichen Bedürfnisse von ihrer Armut in Mitleidenschaft gezogen werden: „Nawet na kibel kurde nie mam“¹⁴ (ebd., 75). Aufschlussreicherweise werden dabei allerdings mangelnde Englisch-Kenntnisse nicht als unüberwindliches Hindernis begriffen, um eine Anstellung zu bekommen und der Ausbeutung zu entgehen:

„– Gówno prawda z tym językiem – wtrącił się Dresiaty. – To tak nie działa. Znam tu takich modeli, co po angielsku tylko ‘fenkju’ i ‘fakju’ i rzeźbią kasę, aż w kielni dzwoni. A łebki studenciaki, z językiem, lepiej niż Angole nawijają, na szmacie się ślizgają albo na bilet do chałupy nie mają. Na robocie się trza znać, a reszta to dostać cynk, trochę szczęścia i ‘decyt’. Plamberka, plasterka, dekoratorka to jest pieniądz. I robotę trza znać... Robotę, a nie tak jak my“¹⁵ (ebd., 75).

Dabei gibt es noch einen anderen Faktor, der den Gesprächspartnern von Bolec’ Ich-Erzähler zufolge entscheidend ist: das Geschlecht. Der Mann, den der Erzähler Niziołek [der Kurze] nennt, spürt, dass seine gut Englisch sprechende polnische Freundin in London enorme Vorteile hat, während er überflüssig ist: Co ja jej mogę...? Po co jej taki... – [...]“¹⁶ (ebd., 75). Der Erfahrung dieses Mannes zufolge gibt es einen Nexus zwischen niedrigem Sozialstatus und der Genderdimension, der sich fundamental von dem unterscheidet, was Spivak an südindischen Tagelöhnerinnen beobachtet hat: Im Fall von polnischstämmigen Jobsuchenden in London ist der am wenigsten Privilegierte männlich und ungelernt.

Doch spricht Dresiaty [der Trainingsanzug-Typ] nicht? Er spricht, allerdings mit Logorrhöe: „Słowa wysypywały się z jego paszczy jak zardzewiałe puszki ze śmietnika“¹⁷ (ebd., 82 f.). Opfer, die solche Wortschwalle voller Schimpfwörter und Anakoluthe produzieren, bringen

14 „Ich hab’ nicht mal das Scheißgeld fürs Klo.“

15 „Vergiss den Scheiß mit der Sprache – mischte sich der Kerl im Trainingsanzug ein. – So läuft das nicht. Ich kenn’ welche, die grad mal ‚fenkju‘ and ‚fakju‘ auf Englisch sagen können und eimerweise Geld scheffeln. Dagegen sprechen die Schlauköpfe von Studenten besser Englisch als die Briten, rutschen aber den ganzen Tag mit dem Putzlappen über den Boden und haben nicht mal das Geld, um eine Fahrkarte nach Hause kaufen zu können. Man muss sein Handwerk verstehen, und der Rest ist von was Wind zu bekommen, etwas Glück zu haben und ‚that’s it‘. Klempnern, Pflastern, Anstreichen – das bringt Geld. Man muss sein Handwerk verstehen... sein Handwerk, nicht wie wir.“

16 „Was kann ich ihr bieten? Was soll sie mit so einem wie mir – [...]“

17 „Die Worte kullerten nur so aus seinem Maul wie rostige Dosen aus einem Mülleimer.“

keinen artikulierten Diskurs zustande, der von Vertretern des dominanten Diskurses gehört würde.

Vergleichbares lässt sich in zwei in Großbritannien und Irland spielenden Romanen polnischer Autoren beobachten, in Daniel Koziarskis *Socjopata w Londynie* [*Ein Soziopath in London*] (2007), der zweite Teil einer Trilogie, and Marcin Wojnarowski's *Okrutny idiota albo prywatny żart* [*Der brutale Idiot oder Ein privater Scherz*] (2008). Koziarskis Protagonist Tomasz Płachta ist ein streitlustiger Misanthrop; er grenzt sich aggressiv von der älteren Generation der polnischen Weltkriegsemigration nach London und von deren Automartyrologie ab (s. Koziarski 2007, 53–55). Sein katholischer Traditionalismus und sein patriarchalisches Denken hindern ihn zudem, Solidarität mit alternativen Lebensmodellen zu zeigen und für das Schicksal anderen Migranten Mitgefühl zu zeigen. Am frappantesten ist sein nicht-dialogisches Kommunikationsverhalten: Er beleidigt seinen chinesischen Arbeitgeber durch rassistische Bemerkungen und provoziert einen Zusammenstoß mit seiner schwarzen Nachbarin, der darin kulminiert, dass die beiden sich wechselseitig das Recht zum Aufenthalt im Vereinigten Königreich absprechen: „– Wynoś się. [...] Skąd ty tu przyjechałeś – z Polski, co? Po co otwieraliśmy te granice na Europę Wschodnią, po to żeby nas zalało niekulturalne gówno? – piekliła się./ – I kto to mówi! – [...] Przynajmniej jestem na swoim kontynencie, w przeciwieństwie do ciebie!“¹⁸ (Koziarski, 2007, 48). Anstatt zu ‚subalternen‘ Solidarität beizutragen, enden Tomasz Płachtas Kommunikationen regelmäßig in Konflikten. Mit derart antikommunikativen Praktiken muss die Integration des konfliktbereiten „Soziopathen“ in London scheitern. Er kehrt nach Polen zurück, wo der dritte Teil von Koziarskis *Socjopata*-Trilogie wieder spielt.

Noch monologischer ist Wojnarowskis selbst-vergötternder Ich-Erzähler Szymon. Sein Diskurs über den primitiven Sexisten Radek, dem er das Recht auf Fortpflanzung abspricht – in einer Weise, die nicht anders als faschistisch genannt werden kann (Wojnarowski 2008, 180), handelt nicht von Opfern struktureller wirtschaftlicher Ausbeutung wie bei Kropiwnicki. Radek ist vielmehr das persönliche

18 „Hau ab! [...] Wo bist Du her – aus Polen? Wozu haben wir die Grenzen nach Osteuropa hin geöffnet? Um von unkultivierter Scheiße überschwemmt zu werden?“, regte sie sich auf./ „Das musst Du gerade sagen! [...] Ich bin wenigstens auf meinem Kontinent, im Gegensatz zu Dir.“

Opfer des Erzählers; er spricht nicht nur über ihn als über sein Opfer, sondern auch an seiner Statt (er verspottet Radeks beschränkten Vulgärwortschatz).¹⁹ Der Erzähler ist es, der Radek erst zum Opfer macht.

Die in Dublin schreibende polnische Migrantin Magdalena Orzeł assoziiert den Opferdiskurs mit dem – wie sie es sieht – traditionellen polnischen martyrologischen Masochismus: „Zostawiamy Polskę, ale zabieramy ze sobą wszystkie lęki i rany. Wciąż rozdrapujemy świeże blizny i bicujemy się w rozpamiętaniu, bo my, Polacy w Dublinie pielęgnujemy nasz masochistyczny patriotyzm“²⁰ (Orzeł 2007, 55). Im Gegensatz zur romantischen Automartyrologie des 19. Jahrhunderts verleihen die Klagen der zeitgenössischen Migranten ihren Sprechern keine *agency* im postkolonialen Sinne; sie ersetzen eher politische Aktionen als dazu anzulegen.

Einzig der Held von Michał Sędzikowski's Anthologiebeitrag *Kłątwa* [*Der Fluch*] ist nachhaltig bemüht, sich in den britischen Diskurs einzuklinken. Als Angestellter in einem Lebensmittelgeschäft verteidigt er sich gegen den Vorwurf, widerrechtlich Sandwichs mit abgelaufener Haltbarkeitsdauer, die deshalb weggeworfen werden sollten, gegessen zu haben. Er tut dies zunächst auf philosophisch verwinkelte Weise (Sędzikowski 2008, 236). Seine Strategie verfängt jedoch nicht, und er schlussfolgert, dass dies an seinen mangelhaften Englischkenntnissen liegen müsse. Daraufhin ändert er seine Strategie und, anstatt seine philosophischen Erwägungen aus dem Polnischen ins Englische zu übersetzen, zitiert er nun Schlagwörter aus dem offiziellen britischen Arbeitsrechtsdiskurs: „*equal rights and opportunities*“, „*health and safety*“ und „teori[a] mobbingu“²¹ (Sędzikowski 2008, 237, Hervorh. i. Orig.). Am Ende verliert er nichtsdestotrotz seinen Job; die Selbstautorisierung eines Migranten braucht doch mehr als das Aneinanderreihen von Schlüsselwörtern des politischen Diskurses aus dem Aufnahmeland (ebd., 239).

19 Vgl. Wojnarowski 2008, 21. Szymon erstellt gar ein Glossar von Fremdwörtern, die Radek angeblich nicht kennt (Wojnarowski 2008, 223f.), wobei er sich auf das Wörterbuch von Kopaliński bezieht.

20 „Wir verlassen Polen, aber wir nehmen unsere Ängste und Wunden mit. Wir kratzen unsere frisch vernarbten Wunden auf und schlagen uns selbst in unserer Erinnerung, weil wir Polen in Dublin unseren masochistischen Patriotismus pflegen.“

21 „Mobbingtheorie“.

4. Institutionelle Mobilisierung von subalternem Sprechen

Ist es daher – soweit Migrantenliteratur darüber Auskunft gibt – für polnische Migrantinnen und Migranten im Vereinigten Königreich überhaupt möglich, zu sprechen *und* dabei auch Gehör zu finden? Die Initiatoren des Literaturwettbewerbs „Konkurs Literacki Polish Books“, aus dem die Anthologie *Na końcu świata napisane* hervorging, verfolgten ein solches Ideal, den Subalternen eine Stimme zu geben und Gehör zu verschaffen. Die Idee zu diesem Literaturwettbewerb kam von Anna Warren, der polnisch-britischen Gründerin des in Großbritannien ansässigen Buchvertriebs Polish Books UK (vgl. Žak 2008, 5). Ihrer Initiative ist es zu verdanken, dass eine Jury u. a. die oben analysierten Texte von Jakub Bolec und Michał Sędzikowski auszeichnete. Auch hier stellt sich das Problem der Autorisierung, nur auf einer eher strukturellen denn thematischen Ebene: Eine bereits in Großbritannien operierende Institution ist es, die Migrantinnen und -autoren ‚autorisiert‘, sich selbst zu repräsentieren.

Einerseits ist es daher richtig, dass es keine reine Selbst-Autorisierung einer ‚subalternen‘ Migrantin oder eines ‚subalternen‘ Migranten geben kann, wie Rodriguez herausarbeitet: „Das Sprechen der Viktimisierung wird dann zu einer autorisierten Position, in der die individuelle Verfügungsmächtigkeit, die weiter existierende strukturelle Unterwerfung und Ausbeutung verdeckt.“ (Rodriguez 2003, 30, Interpunktion sic). Andererseits gilt dieselbe Unmöglichkeit auch für ‚reine‘ Subalternität, die im Zuge der Institutionalisierung durch ihre eigene Spur gelöscht wird. Spivak beschreibt dies als ein „effacement in disclosure“, was aporetisch sei, aber zugleich nicht als unwünschenswert hingestellt werden könne: “When a line of communication is established between a member of subaltern groups and the circuits of citizenship or institutionality, the subaltern has been inserted into the long road to hegemony. Unless we want to be romantic purists or primitivists about ‘preserving subalternity’ – a contradiction in terms – this is absolutely to be desired.” (Spivak 1999, 310).

Literatur

- Best (2007), Ulrich: Postkoloniales Polen? Polenbilder im postkolonialen Diskurs. In: *Geographische Revue*, 9 (2007), 1/2, 59–72.
- Bolec (2008), Jakub: Zmartwychwstanie śmieciarza. In: *Na końcu świata napisane. Autoportret współczesnej polskiej emigracji. Konkurs Literacki Polish Books, Londyn 2007*, hrsg. v. Polish Books UK. Chorzów, 66–106.
- Busia (1989/90), Abena P.A.: Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female. In: *Cultural Critique*, 14 (1989/90), 81–104.
- Castro Varela (2005), María do Mar/Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung. Bielefeld.
- Dhawan (o. J.), Nikita: Can the Subaltern Speak German? And Other Risky Questions: Migrant Hybridism versus Subalternity. <http://translate.eipcp.net/strands/03/dhawan-strands01en/> (18. August 2011).
- Fihel (2011), Agnieszka: Post-Accession Migration from Poland: A Quantitative View. In: *Contemporary Polish Migrant Culture and Literature in Germany, Ireland, and the UK*, hrsg. v. Joanna Rostek und Dirk Uffelmann. Frankfurt a.M., 27–42.
- Inoue (2007), Satoko: imin bungaku no rizômu-sei. In: *Slavica Occidentalis Iaponica*, 10 (2007), 91–115.
- Joskowicz (2008), Alexander/Nowotny, Stefan: Zur zweiten Fassung von “Can the Subaltern Speak?”. In: Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien, 149–159.
- Koziarski (2007), Daniel: *Socjopata w Londynie*. Warszawa.
- Kropiwnicki (2007), Aleksander: *Zajeżdźnia Londyn*. Bydgoszcz, Warszawa.
- Lazarus (1994), Neil: National Consciousness and the Specificity of (Post)Colonial Intellectualism. In: *Colonial Discourse/Postcolonial Theory*, hrsg. v. Francis Barker, Peter Hulme und Margaret Iversen. Manchester, 197–220.
- Lloyd (1996), David: Discussion Outside History: Irish New Histories and the “Subalternity Effect”. In: *Subaltern Studies IX: Writings on South Asian History and Society*, hrsg. v. Shahid Amin und Dipesh Chakrabarty. Delhi et al., 261–280.

- Maggio (2007), J.: "Can the Subaltern Be Heard?": Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak. In: *Alternatives*, 32 (2007), 419–443.
- Marx (1976), Karl/Engels, Friedrich: *Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. In: *Werke*. 6. Aufl. Berlin, 111–207.
- Nandi (1999/2000), Miriam: „Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden“: Das Problem der Fremd- und Selbstrepräsentation bei Edward Said und Gayatri Spivak. *Magisterarbeit Freiburg i. Br.*
- Orzeł (2007), Magdalena: *Dublin – moja polska karma*. Kraków.
- Reisenleitner (o. J.), Markus: *Central European Culture in Search of a Theory, or: the Lure of "Post/colonial Studies"*. http://www.yorku.ca/soi/_Vol_2_2/_HTML/Reisenleitner.html (18. August 2011).
- Rodriguez (2003), Encarnación Gutiérrez: Repräsentation, Subalternität und postkoloniale Kritik. In: *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, hrsg. v. Hito Steyerl und Encarnación Gutiérrez Rodriguez. Münster, 17–37.
- Sędzikowski (2008), Michał: *Kłątwa*. In: *Na końcu świata napisane. Autoportret współczesnej polskiej emigracji*. Konkurs Literacki Polish Books, Londyn 2007, hrsg. v. Polish Books UK. Chorzów, 231–257.
- Spivak (1988), Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak?*. In: *Marxism and the Interpretation of Culture*, hrsg. v. Cary Nelson und Lawrence Grossberg. Basingstoke, 271–316.
- Spivak (1996), Gayatri Chakravorty: *The Spivak Reader: Selected Works*, hrsg. v. Donna Landry und Gerald MacLean. New York, London.
- Spivak (1999), Gayatri Chakravorty: *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge (MA).
- Uffelmann (2010), Dirk: *Litwo! Wschodzie mój!*. In: *Słupskie Prace Filologiczne – Seria Filologia Polska* 8 (2010), 165–188.
- UK Border Agency et al.: *Accession Monitoring Report: May 2004–March 2009. A8 Countries. A Joint Online Report between the UK Border Agency, Department for Work and Pensions, HM Revenue and Customs and Communities and Local Government*. http://www.ukba.homeoffice.gov.uk/sitecontent/documents/aboutus/reports/accession_monitoring_report/report-19/may04-mar09?view=Binary (29. Juli 2009).
- Wojnarowski (2008), Marcin: *Okrutny idiota albo prywatny żart*. Poznań.

Woodmansee (1999), Martha/Osteen, Mark (Hrsg.): *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*. London, New York.

Żak (2008), Andrzej: Wstęp. In: *Na końcu świata napisane. Autoportret współczesnej polskiej emigracji*. Konkurs Literacki Polish Books, Londyn 2007, hrsg. v. Polish Books UK. Chorzów, 5f.

Mobilität ist eine der Schlüsselerfahrungen unserer Zeit. Sie scheint im Gefolge technisch-ökonomischer und politisch-sozialer Veränderungen allumfassend geworden zu sein. Dabei verändern die Erfahrungen, die Menschen in und mit Mobilität machen, auch die Funktion und den Stellenwert ihrer Kulturen. Durch die anhaltende Mobilität werden Kulturen aus ihren traditionellen nationalen Verankerungen gelöst (werden also selbst mobil), die mobiler gewordenen Menschen sind aber mehr als zuvor darauf angewiesen, zur Bewältigung ihrer Erfahrungen auf ihre kulturellen Ressourcen zurückzugreifen (sie zu mobilisieren). Diese Ambivalenz von Kulturen in/der Mobilität ist für die Beiträge des vorliegenden Bandes erkenntnisleitend.

Im Kontext der zahlreichen Publikationen zu den Themen Globalisierung, Migration und Kultur stellt das Potsdamer Forschungsprojekt insofern eine Besonderheit dar, als es linguistische und literaturwissenschaftliche, historische und systematische, empirische und theoretische Zugriffsweisen auf innovative Weise verbindet. Das Besondere des hier leitenden Ansatzes besteht darin, dass nicht einfach Kulturen als geschlossene Systeme vergleichend einander gegenübergestellt werden, sondern Formen und Szenarien der interkulturellen Begegnung im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Diese Szenarien sind von ihrem Wesen bzw. ihrer Verfasstheit solcherart, dass sie mit Bezug auf eine nationale Kultur nicht mehr angemessen zu beschreiben wären. Sie stellen vielmehr Momente des Aushandelns nicht konvertierbarer kultureller Andersartigkeit dar, die zur Reflexion und Vermittlung mit der Eigenkultur zwingen.

ISSN 2192-3019
ISBN 978-3-86956-090-8

