



GERMANISTISCHE SCHRIFTENREIHE
AUS FORSCHUNG UND LEHRE

18
.....
2024
18. JAHRGANG

A AUSSIGER BEITRÄGE B

GERMANISTISCHE SCHRIFTENREIHE AUS FORSCHUNG UND LEHRE

18

2024

18. JAHRGANG

*Narrative und postdramatische Strategien der Grenzüberschreitung
in Prosa und Theater im 21. Jahrhundert*

Hrsg. von

**Renata Cornejo, Zuzana Augustová,
Annabelle Jänchen und Mario Saalbach**



ACTA UNIVERSITATIS PURKYNIANAE
FACULTATIS PHILOSOPHICAE STUDIA GERMANICA

AUSSIGER BEITRÄGE

Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre

Redaktionsrat:

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

E-mail-Kontakt: ABRedaktion@ujep.cz

Für alle inhaltlichen Aussagen der Beiträge zeichnen die Autor/innen verantwortlich.
Hinweise zur Gestaltung der Manuskripte unter <http://ff.ujep.cz/ab>

Die Zeitschrift erscheint einmal jährlich und ist bei [GiNDok](#) archiviert und elektronisch abrufbar. Seit dem Heft 17 (2023) erscheinen die Aussiger Beiträge ausschließlich in elektronischer Form und sind auf der [Homepage](#) abrufbar.

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

Bestellung der Hefte 1–16 in Tschechien: Knihkupectví UJEP
Pasteurova 1, CZ–40096 Ústí nad Labem
knihkupectvi@ujep.cz

Bestellung der Hefte 2–16 im Ausland: PRAESENS VERLAG
Wehlstraße 154/12, A–1020 Wien
bestellung@praesens.at

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

Technische Redaktion: Martin Třešňák

Herausgegeben mit finanzieller Unterstützung aus dem Fonds für institutionelle Forschung für das Jahr 2024 der Philosophischen Fakultät der Jan-Evangelista-Purkyně-Universität in Ústí nad Labem.

© Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Filozofická fakulta
Ústí nad Labem, 2024

ISSN 2570-916X

ISBN 978-80-7561-475-9

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort

7

I WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

Narrative und ästhetische Konzepte der Grenzüberschreitung

GARBIÑE IZTUETA-GOIZUETA: Liminalität und Intersektionalität im Roman *Zwischen Welten*

17

CARME BESCANS: Europa als „das Zuhören“. Konfigurationen der Grenze bei Kathrin Röggla

35

NATALIE MOSER: Variationen einer Grenzüberschreitung. Die Narrativierung von Körper-, Landes- und Gattungsgrenzen in Antje Rávik Strubels *Blaue Frau*

49

IVA MIKULOVÁ: Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierung von *König Ottokars Glück und Ende* von Dušan D. Pařízek auf der Bühne des Wiener Volkstheaters

67

MARKÉTA BROŽOVÁ: Grenzüberschreitungen bei der literarischen Übersetzung Deutsch-Tschechisch am Beispiel von Libuše Moníková

85

30 Jahre nach dem Mauerfall – Konstruktion und Dekonstruktion der Grenze

HANS-CHRISTIAN TREPTE: Grenze als Heimat? Grenzen und Grenzüberschreitung in Natascha Wodins Roman *Nachtgeschwister* (2009) in der „Zugluft Europas“

103

MARTINA TROMBIKOVÁ: Die Grenze als Motiv sowie ästhetische Kategorie des Romans *Das Mädchen an der Grenze* (2017) von Thomas Sautner

125

DANA PFEIFEROVÁ: Vom Fall des Eisernen Vorhangs zur ‚Festung Österreich‘. Zur neueren Prosa Elisabeth Reicharts

141

- STEPHAN WOLTING:** „Die Schlacht von Königgrätz ist unser Untergang (...)“. Grenzsituationen und literarische Grenzräume in Jaroslav Rudišs Roman *Winterbergs letzte Reise* 153

Konfigurationen der europäischen Grenze

- GABRIELLA PELLONI:** Grenzen und Grenzüberschreitungen in Emine Sevgi Özdamars Spätwerk: *Perikizi* (2010) und *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021) 175

- JANA HRDLIČKOVÁ:** „Aber das gemeinsame Problem ist die Grenze“: *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek 193

- CHRISTIAN SCHENKERMAYR:** „Europas Wehr?“ – Überschreitung und Dekonstruktion von Grenzen in Elfriede Jelineks Addenda-Texten zu *Die Schutzbefohlenen* 209

- RALITSA IVANOVA:** Welt-Teilen – Plädoyer für ein entgrenztes Europa 225

II. MISCELLANEA AUSTENSIA

- GABRIELA DVORNYCKÁ:** Die Rolle der Farben in ausgewählten Erzählungen von Stanislav Struhar 243

- GEORG SCHUPPENER:** Verschwörungsmythen in reichsbürgerlichen Texten 259

III. REZENSIONEN

- Bariaková, Zuzana/ Šedíková Čuhová, Paulína (Hgg.) (2022):** Neviditeľné postavy. Fikcionalizácia prekladu a tlmočenia v umeleckej literatúre. Ružomberok: Verbum – vydavateľstvo KU (*Markéta Brožová*) 277

- Bednarowska, Aleksandra/ Ulbrecht, Siegfried (Hgg.) (2022):** Deutsch-slawische Begegnungen und Begegnungsorte. GERMANOSLAVICA Zeitschrift für germano-slawische Studien, Jg. 33, H. 1/2022 (*Carme Bescansa*) 280

Bombitz, Attila/ Leitgeb, Christoph/ Vosicky, Lukas Marcel (Hgg.) (2022): Frachtbriefe: Zur Rezeption österreichischer Gegenwartsliteratur in Mitteleuropa. Wien: new academic press (*Renata Cornejo*) 282

Cornejo, Renata/ Lénárt, Tamás (Hgg.) (2024): Mehrsprachigkeit – Polyphonie. Wien: Praesens (*Holger Englerth*) 285

Cornejo, Renata/ Schmitz, Walter (Hgg.) (2024): Über Jaroslav Rudiš. Dresden/München: Thelem (*Hélène Leclerc*) 290

Dirmhirn, Clemens (2023): Poetik der Umschrift. Erzählungen Franz Kafkas im Kontext zeitgenössischer Gemeinschaftsdiskurse. Köln: Böhlau (*Veronika Jičinská*) 296

Kováčová, Michaela (2023): Filmarbeit im DaF-Unterricht und ihr Status an Gymnasien in der Slowakei. München/New York: Waxmann (*Věra Janíková*) 298

Morgenstern, Andreas (2024): Deutsche in der Tschechoslowakei. Die Berichterstattung der Reichenberger Zeitung 1932–1935. Berlin: Metropol (*Mirek Němec*) 300

Rosso, Marta/ Sbarra, Stefania (Hgg.) (2023): Literatur der (Post-)Migration. Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen Literatur im globalisierten Zeitalter. Venedig: Edizioni Ca' Foscari – Venice University Press (*Sandra Vlasta*) 304

Siller, Barbara (Hg.) (2023): Das Ungehörte, ungehörig Ungehörte im mehrkulturellen Schreiben. Dresden/München: Thelem (*Markéta Brožová*) 307

IV. BERICHTE

(Un)Vereintes Europa? Grenzen und Grenzüberschreitungen in der deutschen und österreichischen Literatur nach 2000. Internationale Tagung in Prag, 22.–25. November 2023 (*Gabriela Dvornycká und Annabelle Jänchen*) 313

Räume des Zusammenlebens in deutschsprachiger und europäischer Literatur. VI. Internationale Tagung zu den deutschsprachigen und anderen euro-

päischen Literaturen von 1945 bis heute in Vitoria-Gasteiz, 28.–29. September 2023 (<i>Alejandro Isidro Gómez</i>)	317
Mitteleuropa im Werk von Jaroslav Rudiš. Trinationaler Workshop in Ústí nad Labem, 30. November – 2. Dezember 2023 (<i>Julie Adam</i>)	319
Literatur und Ideologie. Narrative der Macht und der Gewalt. Jahrestagung der Franz-Werfel-Stipendiatinnen und -Stipendiaten in der Nachbetreuung in Wien, 15.–16. März 2024 (<i>Jana Hrdličková</i>)	323
Deutsch im interdisziplinären Gefüge. Internationale Konferenz des Germanistenverbandes der Tschechischen Republik in Hradec Králové, 22.–24. Mai 2024 (<i>Markéta Brožová</i>)	325
Franz Kafka intermedial. Aneignungen und Wirkungen zwischen Bild, Ton und Wort. Internationale Tagung in Prag, 03.–06. Juni 2024 (<i>Jindra Broukalová</i>)	327
Zur Lage der Forschung in der französischen Germanistik: Traditionen, Bestandsaufnahme und Zukunftsfragen. 55. Kongress des Französischen Hochschulgermanistenverbandes (AGES) an der Université Toulouse – Jean Jaurès, 26.–28. Juni 2024 (<i>David D. Reitsam und Alexia Rosso</i>)	332
Grenzüberschreitende Literatur(en) in einer polyphonen Welt: Mehrsprachigkeit als Quelle der literarischen Kreativität. Internationale Konferenz in Bremen, 18.–19. Juli 2024 (<i>Annabelle Jänchen</i>)	335
Englische Abstracts	340
Verzeichnis der Beiträger/innen	347
Verzeichnis der Gutachter/innen	352
Heftschau <i>Aussiger Beiträge</i> 2007–2023	353
Neue Publikationen	355

VORWORT

Sei es die (De)Konstruktion von europäischen Außengrenzen und die (Nicht) Existenz der Binnengrenzen innerhalb der EU oder die Frage nach dem Vereinenden und Trennenden nicht nur im Hinblick auf die verschwundene bzw. immer noch präsente Ost-West-Grenze mehr als 30 Jahre nach dem Fall des Eisernen Vorhangs, sondern auch auf den eurozentrisch geprägten Blick auf den ‚Osten‘ und ‚Süden‘, der sich u. a. in unzureichender Hilfe der EU während der Flüchtlingskrise deutlich widerspiegelt – das alles sind Themen, die heutzutage aktueller sind, als je zuvor, nicht zuletzt auch im Zusammenhang mit dem an der unmittelbaren EU-Grenze stattfindenden Ukraine-Krieg. Eine entsprechende Diskussion dieser Themen in der tschechischen Gesellschaft findet nur marginal statt, sowohl in der breiten Öffentlichkeit als auch im Literaturbetrieb. Aus diesem Grund will dieses Heft das Thema der Grenze und Grenzüberschreitung als literarisches Thema, Motiv oder auch Erzählstrategie in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellen und am Beispiel von Prosawerken und Theaterstücken nach 2000 einer kritischen Reflexion unterziehen.

Im Fokus der Nummer stehen vor allem (aber nicht nur) Romane bzw. Dramen der deutschen und österreichischen Gegenwartsliteratur, d. h. der Literatur von Staaten, die geographisch an der ehemaligen geopolitischen Grenze zwischen Ost und West liegen und zugleich Nachbarstaaten Tschechiens sind – eines Landes, das sich als ein wichtiger Teil des Kulturraumes Mitteleuropa versteht. Insofern war für uns auch die Frage von Interesse, inwieweit das Thema *Grenze(n)* auch im tschechischen Kulturbetrieb aufgegriffen wird bzw. ob und welche Rolle *Grenze(n)* und ihre Überschreitungen beim gegenseitigen Literaturtransfer zwischen dem deutsch- und tschechischsprachigen Kulturraum spielen.

Im November 2023 fand am Institut für Tschechische Literatur der Akademie der Wissenschaften in Prag eine internationale Tagung zu diesem Thema statt.¹ Manche der dort präsentierten Beiträge fanden Eingang in diese Nummer der Zeitschrift. Das diesjährige Themenheft versteht sich demzufolge einerseits

¹ Die Tagung wurde im Rahmen des gemeinsamen Projekts GA ČR 22–07846S des Instituts für Tschechische Literatur der Akademie AV ČR (Z. Augustová) und der Universität Jan Evangelista Purkyně in Ústí nad Labem (R. Cornejo) veranstaltet und mit der finanziellen Unterstützung des Programms Strategie der Akademie der Wissenschaften 21 (SAV 21) realisiert. Näheres dazu unter <https://ucl.cas.cz/unvereintes-europa-de/> [02.08.2024].

als Vorstellung der während der Prager Tagung diskutierten Fragestellungen und andererseits auch als deren Fortführung und Vertiefung der wissenschaftlichen Diskussion.

Ein weiteres Anliegen des vorliegenden Heftes ist, die Grenzüberschreitung auch interdisziplinär zu praktizieren und sowohl literaturwissenschaftliche als auch theaterwissenschaftliche Konzepte oder theoretische Ansätze der Übersetzungswissenschaft einfließen zu lassen, um den Blick auf die Thematik möglichst weit zu öffnen und für die Fragestellung produktiv zu machen.

In den insgesamt dreizehn thematisch ausgerichteten Beiträgen wird erörtert, inwieweit *Grenze(n)* im 21. Jahrhundert weiterhin ein wichtiger Bestandteil des literarischen Diskurses in der deutschsprachigen Literatur sind, wie sie konstruiert bzw. dekonstruiert werden und welche Strategien einer Grenzüberschreitung in prosaischen und dramatischen Werken angeboten werden. Ein weiterer Aspekt, der von uns verfolgt wurde, ist die Frage, inwieweit die *Grenze(n)* auch weiterhin eine Rolle in der Wahrnehmung von Europa als kulturelles und sozio-politisches Gebilde oder in Bezug auf die damit eng zusammenhängende Konstruktion einer ‚europäischen‘ Identität nach außen hin spielen sowie auch ob innerhalb von Europa ‚Binnen-Grenze(n)‘ zwischen Ost und West weiterhin bestehen und welche literarischen Konzepte zu deren Überwindung angeboten werden.

Die in der Nummer enthaltenen Beiträge sind in drei thematische Teile gegliedert: Der erste Teil, „Narrative und ästhetische Konzepte der Grenzüberschreitung“, präsentiert fünf Beiträge, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven (Literatur-, Theater- und Übersetzungswissenschaft) der Problematik nähern, und zwar mit Hilfe von verschiedenen theoretischen Ansätzen, die gleichzeitig an konkreten Werken exemplifiziert werden. Der erste Beitrag von **Garbiñe Iztueta-Goizueta** analysiert den Roman *Zwischen Welten* (2023) von Juli Zeh aus der Sicht der Liminalitäts- und Intersektionalitätskonzepte, um die Polarisierungsmechanismen zwischen den Hauptfiguren als repräsentative Verhaltensmuster der Gesellschaft und zugleich die im Roman angebotenen Entpolarisierungsstrategien aufzuzeigen. Die Hauptthese des Beitrags ist, dass es den beiden Hauptfiguren – die eine als liminal, die andere als intersektional verortet – gelingt, im Laufe ihrer Brief-Kommunikation aus einem polarisierten ‚Wir-und-Ihr‘-Denkmuster ein ‚Wir‘-Gefühl zu schaffen. Der Beitrag von **Carme Bescansa** bedient sich der Konzepte von Liminalität und Resonanz und stellt die Frage nach der Konfiguration der Grenze bei der österreichischen Autorin Kathrin Röggla. Ausgehend von den beiden Grenze-Konzepten analysiert die spanische Germanistin Röggla ‚Europa-Begriff‘ bzw. Europa als „das Zuhören“ in zwei essayistischen Texten und überprüft an-

schließend die dargelegten Gedanken an Rögglas Text *Bauernkriegspanorama*. Von der Beobachtung ausgehend, dass Grenzüberschreitungen Strukturen und Systeme erfahr- und sichtbar machen, fokussiert anschließend **Natalie Moser** *Variationen einer Grenzüberschreitung als die Narrativierung von Körper-, Landes- und Gattungsgrenzen in Antje Rávik Strubels „Blaue Frau“* (2021). Dabei werden zum einen (europa)politische, wirtschaftliche und kulturelle Aspekte des Grenzdiskurses und ihre narrative Behandlung erörtert, zum anderen werden Züge einer Poetik der Entgrenzung herausgearbeitet, die Klischees durch unterschiedliche Perspektivierungen unterhöhlt. Einen Blick in die Theaterwelt und den deutsch-tschechischen (bzw. österreichisch-tschechischen) Kulturtransfer in der Praxis bietet der Beitrag von **Iva Mikulová**, der die Konzepte des Kulturtransfers auf den Theaterbereich anwendet und dessen Varianten am Beispiel der Inszenierung des klassischen Dramas *König Ottokars Glück und Ende* in der Regie des tschechischen Regisseurs Dušan David Pařízek am Wiener Volkstheater (Uraufführung 2019) aufzeigt. Abgeschlossen wird der erste Teil mit einer Studie von **Markéta Brožová** zu *Grenzüberschreitungen bei der literarischen Übersetzung Deutsch-Tschechisch am Beispiel von Libuše Moníková*. Der Beitrag fragt nach der (Un)Möglichkeit einer adäquaten interkulturellen Übersetzung, die dem mehrsprachigen Schreiben von Autoren und Autorinnen mit Migrationshintergrund (hier konkret vom Deutschen in die tschechische Sprache, die zugleich die Muttersprache der Autorin ist) gerecht werden könnte, was am Beispiel von zwei tschechischen Übersetzungen des Romans *Die Fassade* erörtert wird.

Der zweite Teil „30 Jahre nach dem Mauerfall – Konstruktion und Dekonstruktion der Grenze“ fokussiert die ‚Befindlichkeit‘ im neuen Jahrtausend in Bezug auf das Weiterbestehen oder die Überwindung der ehemaligen Ost-West-Grenze innerhalb eines inzwischen (zumindest formal) vereinten Europas. Grenze als Heimat? Diese Frage stellt sich in seinem Beitrag **Hans-Christian Trepte**, indem er Natascha Wodins Roman *Nachtgeschwister* (2009) untersucht und mentale wie sprachlich-kulturelle Unterschiede zwischen der ‚östlichen‘ und ‚westlichen‘ Welt am Beispiel der deutsch-deutschen Verhältnisse thematisiert und feststellt, dass nach dem Fall der Mauer die unsichtbare Grenze das Leben, die Gedanken und Gefühle der Protagonisten des Romans weiterhin beeinflusst und bestimmt. In dem folgenden Beitrag, der die Grenze als ästhetische Kategorie im Roman *Das Mädchen an der Grenze* (2017) von Thomas Sautner analysiert, legt **Martina Trombiková** dar, dass die Auflösung der topographischen österreichisch-tschechischen Staatsgrenze 1989 mit der Somatisierung der politischen Umbrüche eng verbunden ist und mit der psychischen Auflösung (und dem Identitätsverlust) der Protagonist/innen einhergeht. Eine etwas brei-

ter angelegte Perspektive bietet der Beitrag von **Dana Pfeiferová**, die einen umfassenden Blick auf die neuere Prosa von Elisabeth Reichart wirft und beobachtet, wie die österreichische Autorin von der Identitätssuche über ein kosmopolitisches Selbstverständnis ihrer Protagonistinnen – angesichts der Migrationskrise 2015 – in ihrem Roman *Frühstück bei Fortuna* (2016) ein Österreich fokussiert, das seine Grenzen den Flüchtlingen verschließt und zur ‚Festung‘ avancieren will, wovon sich Reicharts Roman mit seiner humanen Botschaft entschieden abgrenzt. Als ein Gegenkonzept zur zunehmenden Xenophobie und Ausländerfeindlichkeit in Gesellschaft und Politik kann dann der letzte Beitrag gelesen werden, in dem **Stephan Wolting** den Versuch einer literarischen Überwindung von Grenzen in Mitteleuropa in Jaroslav Rudišs ‚Eisenbahnroman‘ *Winterbergs letzte Reise* (2019) unternimmt. Neben der Berücksichtigung tatsächlicher Grenzüberschreitungen konzentriert sich die Studie auf die Untersuchung der Aufhebung von Grenzen durch Verwandlung konkreter Orte in kulturell-literarische Räume am Beispiel des wiederkehrenden Motivs der Schlacht von Königgrätz, der im Sinne einer kollektiven Leiderfahrung als mitteleuropäischer Gründungsmythos eine besondere Funktion im Text zukommt und die zudem für beide Protagonisten in der individuellen Erinnerung an vergangene Grenzsituationen eine bedeutende Rolle spielt.

Der dritte Teil beschäftigt sich mit den „Konfigurationen der europäischen Grenze“ als Außengrenze, verbunden mit der Frage nach der „Ent- oder Abgrenzung?“ angesichts der neuen Migrationswellen aus den vom Krieg bedrohten Regionen (insbesondere aus dem globalen Süden). **Gabriella Pelloni** widmet sich in ihrem Beitrag der Auseinandersetzung mit Grenzen und Grenzzonen im Spätwerk der deutsch-türkischen Autorin Emine Sevgi Özdamar (*Perikizi* 2010, *Ein von Schatten begrenzter Raum* 2021). Sie zeigt auf, dass Özdamars Protagonistinnen von einer Grenzerfahrung geprägt sind, die nicht nur auf räumlicher, sprachlicher oder kultureller Ebene verläuft (Migrationserfahrung), sondern auch eine historische und zeitliche Dimension von Grenzen einschließt (verdrängte Traumata in der türkischen Gesellschaft). Das Mittelmeer als aktuelle Flüchtlingsroute und ‚Todesraum‘, der den ‚reichen‘ Norden vom ‚armen‘ Süden trennt und ‚schützen‘ soll, ist das Thema der nächsten zwei Beiträge. **Jana Hrdličková** fokussiert (im Vergleich mit dem Drama *Die Schutzfliehenden* von Aischylos) das dramatische Gegenkonzept *Die Schutzbefohlenen* (2014) von Elfriede Jelinek, in dem das Mittelmeer zur mit dem Tod assoziierten Grenze mutiert. Der Beitrag geht der Bedeutung dieser (Todes)Grenze in der Hörspielfassung (BR/ORF 2014) wie in seinem Prätext nach und fragt, inwiefern das Mittelmeer „das gemeinsame Problem“ außereuropäischer Flüchtlinge

und Europas darstellt. Jelineks Addenda-Texte zu *Die Schutzbefohlenen* als kritische Auseinandersetzung mit Europas Reaktionen auf die Frage nach dem Umgang mit geflüchteten Menschen umfassen unter anderem Reflexionen über innereuropäische Grenzkontrollen, überfüllte Flüchtlingsboote im Mittelmeer, Abfertigungsmethoden, Zäune und Flüchtlingslager. Der Beitrag von **Christian Schenkermayr** untersucht am Beispiel dieser Addenda-Texte die motivische und diskursive Entwicklung dieses Themenfeldes sowie sprachliche und intertextuelle Verfahren, die Jelinek zur Überschreitung bzw. Dekonstruktion geographischer, ideologischer bzw. vermeintlich identitätsstiftender Grenzziehungen einsetzt. Der letzte und den thematischen Teil der Ausgabe abschließende Beitrag von **Ralitsa Ivanova** versteht sich – im Gegensatz zu den vorherigen drei Beiträgen – als ein *Plädoyer für ein entgrenztes Europa*. Der Beitrag eruiert, wie das Thema der europäischen Grenzen in verschiedenen literarischen, journalistischen und künstlerischen Formaten aufgegriffen und bearbeitet wird. Ausgehend von Kants Vorstellung eines Friedensbundes zwischen aufgeklärten Staaten und eines auf den Bedingungen der Hospitalität beruhenden Weltbürgerrechts wird auf Werke und Initiativen deutschsprachiger Autor/innen und Performanzkünstler/innen (Robert Menasse und Ulrike Guéröt) sowie einer neuseeländisch-schottisch-bulgarischen Autorin (Kapka Kassabova) näher eingegangen. Es handelt sich dabei um Werke aus dem letzten Jahrzehnt, die transkulturelle bzw. transnationale Verhältnisse und Konstellationen reflektieren, dadurch einen Kontrapunkt zum Anstieg des Nationalismus setzen und somit für ein entgrenztes Europa – für ein ‚Welt-Teilen‘ – plädieren.

Neben den thematischen Beiträgen beinhaltet die diesjährige Nummer auch die Sparte *Miscellanea Austensia*, in die diesmal zwei Beiträge aufgenommen wurden: Der erste, von **Gabriela Dvornýcká**, untersucht die thematische und symbolische Bedeutung sowie die Rolle der Farben in zwei Erzählbänden von Stanislav Struhar, einem österreichischen Gegenwartsautor tschechischer Herkunft. Wie schon die Titel der beiden Erzählbände programmatisch evozieren (*Farben der Vergangenheit* 2016 und *Farben der Zukunft* 2021), haben die Farben in Struhars Werk eine leitmotivische Funktion, so dass auch die Frage, ob der Autor mit seiner Symbolik einer bestimmten Tradition folgt, für die Untersuchung durchaus relevant ist. Der zweite (linguistische) Beitrag von **Georg Schuppener** widmet sich den Verschwörungsmythen in reichsbürgerlichen Texten und untersucht authentische Internet-Texte aus der reichsbürgerlichen Szene auf das konkrete Vorkommen der aktuell am stärksten verbreiteten Verschwörungserzählungen hin.

Im vorliegenden Heft der *Aussiger Beiträge*, die seit 2023 ausschließlich in elektronischer Form erscheinen (<http://ff.ujep.cz/ab>), finden die Leser/innen

außerdem einen ausführlichen Rezensionsteil und aktuelle Tagungsberichte sowie Informationen über die im Jahr 2023 und 2024 erschienenen Publikationen des Instituts für Germanistik der UJEP (bzw. der Herausgeber/innen) und einen Überblick aller bisher erschienenen Nummern der *Aussiger Beiträge*.

Wir wünschen allen Interessierten eine spannende Lektüre und hoffen mit dieser Nummer einen kleinen Beitrag zum aktuellen Grenze-Diskurs in Literatur und Theater geleistet zu haben, der zum weiteren Nachdenken anregt und neue Impulse für weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung (fächerübergreifend wäre erwünscht!) mit der Thematik setzt.

Die Herausgeber/innen

*Renata Cornejo
Zuzana Augustová
Annabelle Jänchen
Mario Saalbach*

I

WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

**Narrative und ästhetische Konzepte
der Grenzüberschreitung**

GARBIÑE IZTUETA-GOIZUETA

Liminalität und Intersektionalität im Roman *Zwischen Welten*¹

Im vorliegenden Beitrag werden Liminalität und Intersektionalität im Roman *Zwischen Welten* von Juli Zeh und Simon Urban (2023) analysiert, um die Polarisierungsmechanismen zwischen den Protagonisten als Vertreter der aktuellen Gesellschaft aufzuzeigen. Darüber hinaus wird darauf eingegangen, welche Strategien zur Entpolarisierung aktueller Debatten im Roman entworfen werden. Die Hauptthese des Beitrags ist, dass es Stefan als liminaler und Theresa als intersektionaler Figur gelingt im Laufe ihrer Brief-Kommunikation aus einem polarisierten „Wir-und-Ihr“-Denkmuster ein „Wir“-Gefühl zu schaffen.

Schlüsselwörter: Grenze, Liminalität, Intersektionalität, Briefroman, Juli Zeh, Simon Urban, *Zwischen Welten*

1 Einleitung

Juli Zehs Werke setzen sich immer wieder mit den Ungleichheiten zwischen Zentrum und Peripherie, Stadt und Land sowie West- und Ostdeutschland auseinander. Die Autorin kritisiert auch das Top-down-Verhältnis zwischen West- und Ostdeutschland, insbesondere die verfestigte paternalistische Grundhaltung des Westens und die sich der Autorin zufolge seit Jahren verschärfenden Unterschiede zwischen alten und neuen Bundesländern. Sie plädiert weiterhin dafür, das Problem offen zu besprechen, um bestenfalls Maßnahmen zu finden, die diese Ungleichheiten minimieren (vgl. HÄHNING 2023).

Der moderne Briefroman *Zwischen Welten* (2023), der in Zusammenarbeit mit Simon Urban entstanden ist, handelt nicht nur von den oben genannten Ungleichheiten zwischen den Gegensätzen, sondern auch von den Grenzen der von Zeh geforderten offenen Kommunikation darüber. Die Protagonisten sind zwei alte Freunde – der 46-jährige kritisch-woke Stephan, der als Kulturchef bei der Hamburger Wochenzeitung *BOTE* arbeitet und die 43-jährige woke-

¹ Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des durch das Spanische Wirtschaftsministerium geförderten Forschungsprojekts PID2021–125952NB-I00 und der durch die Universität des Baskenlandes finanzierten Forschungsgruppe GIU21/003 entstanden.

kritische Bio-Milchbäuerin Theresa aus Brandenburg, die als 23-jährige ihr Germanistikstudium abgebrochen und den Bauernhof ihres Vaters übernommen hat. Beide studierten in den neunziger Jahren in Münster Germanistik und lebten drei Jahre lang in einer WG zusammen. Während dieser Zeit entwickelte sich zwischen ihnen eine enge Freundschaft, die einer Ersatzfamilie gleichkam. Als Theresa unmittelbar nach dem Tod ihres Vaters plötzlich verschwand, brach der Kontakt zu Stefan ab. Nach fast zwanzig Jahren treffen sich die beiden am 4. Januar 2022 zufällig wieder und beginnen einen über mehrere Monate hinweg anhaltenden Austausch per E-Mail, *WhatsApp*, Telefon, *Telegramm* und *Threema*, in dem sie über ihr jeweiliges Leben, ihren Alltag und ihre Krisen in Hamburg und im fiktiven brandenburgischen Dorf Schütte berichten. Sie debattieren zu verschiedenen aktuellen Themen, wie u. a. dem Krieg in der Ukraine, der deutschen und europäischen Landwirtschaftspolitik, Klimapolitik, Rassismus, Gendersprache, *Cancel Culture*, Demokratie, Debattenkultur und der Rolle des Journalismus. Die Art ihrer Kommunikation wechselt zwischen humor- und vertrauensvoll – die beiden gehen zeitweise eine romantische Beziehung miteinander ein – sowie konfliktgeladen: Sie streiten sich, machen sich gegenseitig Vorwürfe, beleidigen sich und brechen sogar den Kontakt zueinander monatelang ab. Parallel dazu geht ihr Leben in Hamburg und in Schütte weiter. Stefan kommt trotz Rückschlägen in seiner Karriere und in seinem journalistischen Engagement für den Klimaschutz voran. Im Gegensatz dazu bleibt Theresas demokratisches Engagement in der *Zukunftskommission Agrar* für die Mitgestaltung eines möglichen Transformationsprozesses der Landwirtschaft erfolglos. Ihr Biohof schreibt rote Zahlen und ihr guter Freund Lars begeht Selbstmord. In der Folge verliert Theresa den Glauben an die Demokratie und schließt sich der Protestgruppe *Free Gaia* an, die gegen den Landwirtschaftsminister demonstriert und vom Verfassungsschutz beobachtet wird.

Im letzten Teil des Romans löscht Theresa mehrere Tage vor der Protestaktion gegen den Minister ihr E-Mail-Konto und ist telefonisch nicht mehr erreichbar. Allerdings schreibt ihr Stefan weiterhin mehrmals per Mail, SMS und *Telegram*, wodurch die Leserschaft erfährt, dass, wie Stefan in den Medien herausgefunden hat, Theresa festgenommen wurde, nachdem sie den Landwirtschaftsminister geohrfeigt hatte. Schließlich kommt ihre Kommunikation vollends zum Erliegen. Stefans letzte, unbeantwortete Mail an Theresa wirkt wie ein Abschiedsbrief, auch wenn er weiterhin die Hoffnung hat, sie wiederzusehen. Somit bleibt das Ende weitgehend offen.

Der Roman wurde gemeinhin als eine Darstellung der deutschen polarisierten Gesellschaft wahrgenommen, aber auch als Debattenroman rezipiert (vgl.

AMLINGER 2023: 892), der die ideologische Auseinandersetzung zwischen konträren Positionen zum Ausdruck bringt. So kommen Schlüsselwörter wie „Gegensätze“, „Polarisierung“ und „zerstrittene Gesellschaft“ in den Rezensionen wiederholt vor (vgl. ENCKE 2023, MAGENAU 2023, SCHERER 2023). Ergänzend beschreibt Magenau den Roman als ein Werk über „Annäherungen und [...] Sich-Verpassen“ (MAGENAU 2023). Für Brokoff stellt er nicht nur in politischer, sondern auch interkultureller und kommunikativer Hinsicht „die Bevölkerung Deutschlands als eine in sich zerstrittene, gesplante Gesellschaft [dar], die unversöhnlich in feindliche Lager auseinanderfällt“ (BROKOFF 2024: 136).

In den wenigen bisher erschienenen Analysen überwiegt die These, dass die Hauptfiguren die Entstehung eines polarisierenden Diskurses vorführen (vgl. ebd. 137). Im Gegensatz dazu wird im Folgenden jedoch davon ausgegangen, dass im Roman sehr wohl über mögliche Strategien reflektiert wird, diese Polarisierung zwischen Stefan und Theresa als figurative Verweise auf die in manchen sozialwissenschaftlichen Diskursen als „kosmopolitisches Oben“ und „kommunitaristisches Unten“ (MAU 2022: 9) bezeichneten Pole zu verhindern bzw. abzumildern. Um dies zu zeigen, werden zunächst die Begriffe, Liminalität und Intersektionalität definiert, denn mithilfe beider Begriffe lässt sich die Literarisierung der Konflikt-Eskalation, aber auch die Kompromissfähigkeit bzw. -bereitschaft nachzeichnen. Im Anschluss daran werden beide Protagonisten sowie die von ihnen genutzten Entpolarisierungsstrategien, analysiert. Es wird nicht nur gezeigt, dass Stefan eine liminale Figur ist, sondern auch, dass seine und Therasas Studienzeit in Münster als liminale Phase interpretiert werden kann.²

2 Begriffserklärung: Liminalität, Intersektionalität

Dem Debattenroman ist der Begriff Grenze implizit, denn Debatten können als ein Prozess von soziosymbolischer Grenzziehung und insofern als eine Art von Humandifferenzierung bzw. „un/doing difference“ (HIRSCHAUER 2014: 170) verstanden werden. In diesem Zusammenhang ist das Konzept Grenze in den Auseinandersetzungen zwischen Sprechpartnern in einer Debatte als eine mentale Repräsentation dessen, was die eigene Meinung von der des Anderen trennt, immer präsent. Hinzu kommt für den vorliegenden Artikel

2 Zeh und Urban haben in mehreren Interviews die Relevanz dieser engen Beziehung zwischen Stefan und Theresa betont, auf deren Grundlage es ihnen gelingt, Nähe und die Kommunikation trotz zahlreicher Konflikte aufrecht zu erhalten.

die Konzeption von Grenzen als „multidimensionale Gebilde“ (GERST/KLESSMANN/KRÄMER 2021: 9) sowie als das Dazwischen, das „Liminale, Periphere, Marginale und Transgressive“ (ebd.15).

Bedeutend für die vorliegende Analyse kann auch Ruthners Liminalitätsverständnis sein, das das Konzept Grenze als Schwelle und als „Durchgangsbereich, in dem man innehalten, aber auch zwischen diskursiven oder realen Fronten gefangen sein kann“ (RUTHNER 2019: 20), bezeichnet.

Insbesondere der von dem Ethnologen Viktor Turner geprägte Begriff der Liminalität ist für die vorliegende Analyse interessant, denn er bringt ihn mit mehreren Merkmalen wie Ambiguität, Schwellen und Ritualisierung in Einklang, die im Roman *Zwischen Welten* deutlich zu erkennen sind. Auf der 1909 veröffentlichten Theorie der Übergangsriten des deutsch-französischen Ethnologen Arnold Van Genneps aufbauend weist Turner darauf hin, dass Liminalität ursprünglich die mittlere Phase in den Übergangsriten (verstanden als Rituale des räumlichen oder zeitlichen Wechsels ebenso wie solche des Zustands-, Positions-, Status- und Altersgruppenwechsels) bezeichnet:

In der ersten Phase (der Trennung) verweist symbolisches Verhalten auf die Lösung eines Einzelnen oder einer Gruppe von einem früheren fixierten Punkt der Sozialstruktur, von einer Reihe kultureller Bedingungen (einem ‚Zustand‘) oder von beidem gleichzeitig. In der mittleren ‚Schwellenphase‘ ist das rituelle Subjekt (der ‚Passierende‘) von Ambiguität gekennzeichnet; es durchschreitet einen kulturellen Bereich, der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder künftigen Zustands aufweist. In der dritten Phase (der Angliederung und Wiedereingliederung) ist der Übergang vollzogen. Das rituelle Subjekt – ob Individuum oder Kollektiv – befindet sich wieder in einem relativen stabilen Zustand und hat demzufolge anderen gegenüber klar definierte, sozialstrukturbedingte Rechte und Pflichten. (TURNER 2003: 251)

Darüber hinaus konzipiert Turner Liminalität in Verbindung mit den Begriffen *communitas* bzw. *Gemeinschaft*. Letzteren hat Buber (1984) verwendet, um die entscheidende Rolle des Miteinandersein in der Schwellenphase zu bezeichnen, wo die Zustände, Positionen und Werte der früheren Phase nicht mehr gelten und die neuen noch unbestimmt bzw. unbekannt sind: „Gemeinschaft [...] ist das Nichtmehr-nebeneinander, sondern Beieinandersein einer Vielheit von Personen, die, ob sie auch mitsammen sich auf ein Ziel zu bewege, überall ein Aufeinanderzu, ein dynamisches Gegenüber, ein Fluten von Ich und Du erfährt: Gemeinschaft ist, wo Gemeinschaft geschieht“ (BUBER 1984: 185, zit. nach TURNER 2003: 259).

Somit handelt es sich bei *communitas* um eine Konstellation, in der Herkunft nicht relevant ist und „die Anerkennung einer essenziellen und generellen menschlichen Beziehung“ im Mittelpunkt steht (vgl. TURNER 2003: 253). Dazu kommt als drittes Merkmal die wichtige Rolle der „transformative experience that goes to the root of each person’s being and finds in that root something profoundly communal and shared“ (TURNER 1991: 139).

Der letzte für die folgende Analyse notwendige Begriff ist der der Intersektionalität, der das Zusammenwirken mehrerer Unterdrückungsmechanismen beschreibt: „the interaction between gender, race, and other categories of difference in individual lives, social practices, institutional arrangements, and cultural ideologies and the outcomes of these interactions in terms of power“ (DAVIS 2008: 68). Kimberlé Williams Crenshaw hat 1989 den Begriff der „intersection“ bzw. „intersectional experience“ geprägt, um die mehrfache Marginalisierung von *Black women* zu beschreiben. In diesem Zusammenhang plädiert sie dafür diese anhand der Kategorien Race und Geschlecht differenziert zu analysieren: „Because the intersectional experience is greater than the sum of racism and sexism, any analysis that does not take intersectionality into account cannot sufficiently address the particular manner in which Black women are subordinated“ (CRENSHAW 1989: 140).

Diese Analysekategorien wurden seitdem unter anderen von Hill Collins/Bilge um Klasse, Sexualität, Nation, Fähigkeiten, Ethnie und Alter (vgl. HILL COLLINS/BILGE 2016: 2) sowie von Lutz/Wenning um Kultur/Staat, Sesshaftigkeit/Herkunft, Besitz, „Nord – Süd/Ost – West“, und „Gesellschaftlicher Entwicklungsstand“ (LUTZ/WENNING 2001: 20) erweitert.

Somit stellt der Intersektionalitätsbegriff ein analytisches Werkzeug dar, mit dem die Komplexität der Welt, der Menschen und deren Erlebnisse erklärt werden können sowie alltägliche Diskriminierungsprobleme angegangen werden (vgl. HILL COLLINS/BILGE 2016: 3). Außerdem ermöglicht er eine kritische und bewusste Herangehensweise an individuelle und kollektive Ungleichheiten.

Abay betrachtet Intersektionalität aus dem Blick der marginalisierten Gruppen, und bezieht sich mit dem Begriff nicht nur auf spezifisch-situative Diskriminierungsformen, soziale Ungleichheiten, Exklusionsrisiken und einen bewussten, kritischen Blick darauf, sondern auch auf individuelle und kollektive Handlungsstrategien der Benachteiligten gegen die diskriminierenden Verhältnisse (vgl. ABAY 2023: 67).

3 Liminalität, Intersektionalität und Strategien gegen die Polarisierung in *Zwischen Welten*

In *Zwischen Welten* ist der Begriff Grenze in Form von ständigen Gegensätzen wie West-Ost, Stadt-Land, links-rechts, Mann-Frau, Zentrum-Peripherie, städtische elitäre Spielblase-ländliche Realität präsent. Es ist für die vorliegende Analyse diesbezüglich ergiebig, zu beobachten, wie sich die Kommunikation zwischen Stefan und Theresa entwickelt, wie beide Gesprächspartner versuchen, diese Gegensätze zu überwinden, und in letzter Instanz, wie beide Gesprächspartner über ihre eigenen polarisierten Reaktionen reflektieren. Für diese Analyse werden Bilder der Liminalität und der Intersektionalität ein interessanter Ansatz sein, denn das Zwischenspiel zwischen beiden Begriffen trägt dazu bei, Polarisierung in Verbindung mit Bildern von Fluktuation bzw. von Pendelbewegung im Roman zu betrachten.

Stefan ist dabei zweifelsohne als liminale Figur zu betrachten, die sich auf der Schwelle befindet, denn er fühlt sich selbst sehr oft wie jemand „zwischen den Stühlen“ (ZEH/URBAN 2023: 198, 223, 234, 387).³

Theresa nimmt ihrerseits einen intersektionalen Blick auf das Geschehen ein und wendet intersektionale Handlungsstrategien auf ihre Probleme an. Einerseits betrachtet sie diese im Kontext von mehreren Ungleichheiten der deutschen Gesellschaft anhand verschiedener Differenzkategorien wie Gender, Ost-West, Zentrum-Peripherie oder Stadt-Land. Andererseits lassen sich durch Therasas Mails ihre verschiedenen Handlungsstrategien interpretieren, mit denen sie versucht die Landwirtschaftspolitik zu beeinflussen, und zwar von der Beteiligung an der *Zukunftskommission Agrar* bis hin zu Protestaktionen.

3.1 Kommunikation zwischen Polarisierung und Annäherung

Laut Juli Zeh war die Absicht des Romans die immer weiter polarisierenden Dynamiken des belehrenden und vorwurfsgetriebenen Sprechens zu entlarven und zu zeigen, „wie sich diese Formen von Rhetorik automatisch zu eskalativen Situationen entwickeln, obwohl man letztlich in dem, worum man streitet, vielleicht gar nicht so unterschiedlicher Meinung ist“ (TAZ-FUTURZWEI 2024).

In diesem Zusammenhang kann festgestellt werden, dass die Gespräche zwischen Theresa und Stefan zyklisch zwischen emotionaler Annäherung und Distanzierung schwanken. Ihr zufälliges Wiedertreffen in Hamburg und ein darauffolgender Streit, in dem Theresa Stefan Mansplaining vorwirft⁴ sind

3 Der Roman *Zwischen Welten* wird im Text mit der Sigle „ZW“ und der Seitenzahl zitiert.

4 Am Romananfang bezieht sich Stefan in seiner ersten WhatsApp-Nachricht an Theresa nicht nur auf ihr zufälliges Wiedertreffen, sondern auch auf den zwischen ihnen ausgebrochenen

deren Ausgangspunkte. Daraufhin folgen Versuche, sich gegenseitig von ihren jeweiligen Lebenswelten in Hamburg und in Schütte zu erzählen und klischeehafte Vorstellungen des Anderen zu dekonstruieren. Zwischendurch erinnern sie sich auch an ihre Studienzeit in Münster und an die Entwicklung ihrer dreijährigen Freundschaft.

Nach diesem Einstieg in den Roman werden in der Kommunikation zwischen beiden Freunden weitere vier Phasen identifiziert, die sich mehrmals wie ein Teufelskreis wiederholen: Zum einen kommt es per Mail immer wieder zu eskalierenden Meinungsunterschieden über aktuelle Themen wie das Gendern, den Klimawandel, Rassismus, Journalismus, Debattenkultur und Landwirtschaft bis hin zum Streit und Beleidigungen auf *WhatsApp*. Diese Phasen wechseln sich mit denen der Sehnsucht nach der alten Studienzeit in Münster und dem familiären WG-Leben, sowie mit Überlegungen zu den gemeinsamen Kommunikationsschwierigkeiten ab. Anschließend daran eskaliert die Situation erneut. Die Protagonisten sprechen von „wir“ und „ihr“, machen dem jeweils anderen Vorwürfe und beleidigen sich, bis sie schließlich den Kontakt zueinander abbrechen. Auf dem Höhepunkt ihrer Auseinandersetzungen bezieht Stefan diese auf die Polarisierung der deutschen Gesellschaft: „die Linie, die uns beide trennt, durchquert das ganze Land“ (ZW: 128). Eine erneute Kontaktaufnahme und emotionale Annäherung finden insbesondere dann statt, wenn einer der beiden Figuren eine Krise durchlebt.

Die Auseinandersetzungen zwischen Stefan und Theresa weisen darüber hinaus folgende Merkmale auf: Erstens erachtet jeder den jeweils anderen für eine effektive Herangehensweise an ein aktuelles Problem als nicht qualifiziert genug und wertet deswegen dessen Meinung ab. So spricht Stefan Theresa ab, aufgrund ihres Lebens in der Vergangenheit (ZW: 38, 59) eine nachhaltige Zukunftsperspektive der Landwirtschaft zu haben. Theresa ihrerseits wirft Stefan vor, in einer elitären Blase zu leben, in der er keinen Blick für die wirklichen Probleme der Menschen hat: „Deine Kämpfe, deine Leiden – sie finden auf der Meta-Ebene statt. Es geht dir nicht um greifbare Probleme, nicht um die Bedrohung deiner Existenz oder der von anderen Leuten“ (ZW: 226). In den heikelsten Momenten ihrer Debatten und Streitigkeiten springen beide

Streit mit Sätzen wie „Sprichst du noch mit mir?“ und „Hast du dein Telefon vor Wut in die Außenalster geworfen [...]?“ (ZW: 9). Der Auslöser des Streits wird allerdings erst nach 16 Tagen E-Mail-Austausch aufgedeckt, was zur Spannung des Romans beiträgt. In Teresas rückblickenden Worten ist ein klarer Vorwurf gegen Stefans Mansplaining und sein besserwisserisches Verhalten deutlich: „An der Außenalster hast du versucht, mir die Geschichte der Unterdrückung der Frau zu erklären. Dabei *bin* ich eine Frau.“ (ZW: 62)

Figuren immer wieder von der Sachebene auf eine persönliche Ebene, auf der sie sich gegenseitig die Legitimation abstreiten, über die aktuellen Probleme der Gesellschaft debattieren zu können. So wirft Theresa Stefan zu Beginn der Handlung vor, er lebe in einer privilegierten Blase außerhalb der Realität, nachdem dieser über den Generationenkonflikt in der Redaktion von *BOTE* erzählt: „irgendwie spielt ihr in eurer kleinen Blase doch ein Spiel, das nur euch selbst betrifft, und verwechselt es mit der Wirklichkeit“ (ZW: 30); Später kritisiert sie: „Du sitzt in deinem Glaskasten und erzählst anderen Leuten, was sie zu denken und zu fühlen haben“ (ZW: 175). Aber Stefan tut es ihr gleich und zweifelt an Therasas demokratischer Kompetenz aufgrund ihrer Herkunft aus Ostdeutschland: „Dieser Nazi-Landstrich hat dich indoktriniert, Theresa! Du bist umgeben von geschichtsvergessenen Egoisten, [...] die [...] vom Erhalt der westlichen Demokratie so viel Ahnung haben wie ich von Melkmaschinen“ (ZW: 177).

Zweitens benutzt insbesondere Theresa sehr oft eine kämpferische, die Welt in ein „Wir“ und „Ihr“ einteilende Sprache, die zur Aufrechterhaltung der Polarisierung beiträgt.⁵ Beispiele dafür sind, neben den im vorigen Absatz angeführten Zitaten vor allem Stellen, wo sie Ost und West bzw. die von ihr postulierte elitäre Journalismus-Blase der Gesellschaft gegenüberstellt.⁶

Drittens entwickelt sich die Debatte per Mail zivilisiert, während auf *WhatsApp*, *Telegram* und *Threema* die Nachrichten kürzer und emotionaler sind und es daher schneller zur Eskalation kommt.⁷ In jedem Moment spielt

5 Was am Romananfang mit „Wobei es euch Städtern eher egal ist, ob es regnet oder nicht“ (ZW: 10) als humorvolle Anrede beginnt, meint sie im Laufe des Romans immer ernster. So schreibt sie in Bezug auf den Ukraine-Krieg: „Ich höre eure Stimmen [der Städter], wie sie sich überschlagen, ich rieche eure Begeisterung [für den Ukraine-Krieg]. [...] Wir hier draußen [in den Dörfern] haben keine Stimme“ (ZW: 88). Zum Thema Wassersparmaßnahmen im Sommer kritisiert sie die Kinderpool-Kritiker/innen wie folgt „Das ist deine Mannschaft [die Kinderpool-Kritiker/innen], Stefan. Vielleicht verstehst du langsam, warum ihr so unbeliebt seid. Ihr braucht euch nicht wundern, dass so viel AfD gewählt wird“ (ZW: 105). Und in der Debatte zur *Cancel-Culture* bezieht sie sich auf ein „Du und deine Leute“: „Ich bin dann eben einfach zu dumm, um mit dir zu reden. Genau wie alle anderen, die etwas sagen, das dir und deinen Leuten nicht passt.“ (ZW: 174)

6 „Für uns Osis ist Emanzipation keine große Nummer. Da habt ihr Wessis einfach erheblichen Nachholbedarf“ (ZW: 57), oder: „Du und deine Freunde, ihr [Journalisten] stürzt euch doch euphorisch in den medialen Feldzug [beim Ukraine-Krieg]“ (ZW: 159).

7 Über *WhatsApp* eskaliert ihre Auseinandersetzung heftig. Theresa schreibt: „Ich habe überhaupt keine Zeit für deinen Unsinn“ (ZW: 176); „Du bist in Wahrheit rassistischer und sexistischer als jeder meiner Nachbarn.“ (ZW: 177). Stefan steht ihr mit seinen Beleidigungen

das benutzte Kommunikationsmittel so eine wichtige Rolle für die Steigerung der Spannung und der sprachlichen Gewalt.

Doch wie tragen Stefan und Theresa dazu bei, über ihre polarisierten Reaktionen sowie ihre gemeinsamen Kommunikationsdynamiken zu reflektieren? Wie versuchen sie den Teufelskreis der Polarisierung zu überwinden?

3.2 Stefan als liminale Figur

Stefan befindet sich in einem ständigen Schwellenzustand, der mit einer metaphorischen Pendelbewegung ergänzt wird. Im Folgenden geht es darum, durch die Analyse Stefans direkter Selbstcharakterisierung und der Charakterisierung aus Therasas Perspektive seine liminale Natur zu betrachten.

Schon in seiner zweiten Mail schildert Stefan Theresa, dass er sich in der Redaktion, in der gerade ein Generationenkonflikt ausgetragen wird, aufgrund seines Alters zwischen zwei Stühlen befindet (ZW: 26). In einem Streit um eine mögliche Neuorientierung der Zeitschrift, identifiziert sich Stefan zwar durchaus mit der jungen Generation und ihren Einstellungen: Sein „journalistisches Herz“ (ebd.) plädiert wie die Jüngeren in der Redaktion dafür, aktivistischer zu agieren und neue Themen wie Klimawandel, intersektionalen Feminismus, Gendersprache oder die Bekämpfung der AfD in den Mittelpunkt zu rücken. Trotzdem versucht er zwischen beiden Gruppen „regelmäßig zu pendeln“ (ZW: 28).⁸ Dieses „Zwischen-den-Stühlen-sein“ ist für ihn ein Sinnbild seiner „neutralen Position“ (ZW: 234) und journalistischen Aufgabe, die er darin sieht, den verschiedenen Stimmen in der Gesellschaft als Lautsprecher zu dienen.⁹

Als sein Chef aufgrund einer mutmaßlich rassistischen Formulierung gegenüber einer neuen Kollegin zurücktreten muss, wird Stefan zum vorübergehenden Chefredakteur gewählt (vgl. ZW: 334), was ein weiteres Beispiel für eine Schwellenposition in seinem Leben darstellt. Knapp 15 Tage später gerät er erneut in einen Schwellenzustand, und zwar, als ihm sein Verlag anbietet, gemeinsam mit der neuen Kollegin die Leitung der renovierten und umbenannten Zeitschrift *BOT*IN* zu übernehmen. Anstatt sich jedoch über das Angebot zu

jedoch in nichts nach: „Deine Geistesverwirrung kommt wahrscheinlich vom Traktorfahren.“ (ZW: 176), „Du bist echt eine Soziopathin.“ (ZW: 178)

⁸ Dass er sich auch als stellvertretender Chefredakteur (vgl. ZW: 198) und Journalist „zwischen den Stühlen“ (ZW: 223) befindet, ist ihm noch dazu durchaus bewusst. Er gehört seinem Empfinden nach weder der Chefetage noch der Belegschaft wirklich an, „die Belegschaft sagt einem [dem stellvertretenden Chefredakteur] nichts und der Chefredakteur offensichtlich auch nicht“ (ZW: 198).

⁹ Stefan formuliert es als „möglichst viele verschiedene Stühle in einen möglichst großen Raum zu stellen“ (ZW: 223).

freuen, meint er, dass er in der doppelköpfigen Führung nur eine untergeordnete Rolle spielen wird und diese lediglich eine Fassade für die Außenwirkung des Verlags ist: „Es war völlig klar, wer die wahre Kapitänin auf der gemeinsamen Brücke sein würde. [...] Ich wusste ohnehin sofort, dass sie mich innerhalb eines solchen Arrangements jederzeit in die Tasche stecken kann“ (ZW: 402). Daher bleibt seine echte Rolle in der renovierten Zeitschrift eher ambivalent.

Stefans Selbstwahrnehmung als liminale Position „zwischen den Stühlen“ steht im Gegensatz zu Theresas Bewertung seiner Person, die ihm deren metaphorische Verortung gänzlich abstreitet und seinen Schwellenzustand mit der Bewegung eines Pendels vergleicht. Gleichzeitig wirft sie ihm damit panische Angst vor Verantwortung und Mittelmäßigkeit vor und charakterisiert ihn als noch unreifen Mann, der die liminale Phase der Adoleszenz noch nicht überstanden hat:

Ich glaube, ich verstehe langsam, was dein Problem ist. Du bist einerseits verantwortungsscheu und hast andererseits panische Angst vor der Mittelmäßigkeit. [...] Du sitzt gar nicht zwischen den Stühlen, sondern schwankst hin und her wie ein Pendel. Ich kenne das von früher: Du bist schon nervös geworden, wenn wir zwei Tage in Folge nicht ausgegangen sind. [...] Wie ein Kleinkind kommst du mir manchmal vor, das durchdreht, wenn es zehn Minuten still sitzen soll. (ZW: 237f.)

Aus Theresas Perspektive pendelt Stefan im Laufe des Romans mehrmals zwischen der Rolle des unreifen Jungen und des reifen Mannes. Dieses Pendeln erlaubt ihm jedoch in den konfliktgeladenen Auseinandersetzungen mit Theresa flexibel zu agieren. In der Folge ist er immer wieder willens die Kommunikation und Freundschaft zu ihr aufrechtzuerhalten.¹⁰ So ist es Stefan, der sich ihr nach einem angespannten Mailaustausch mit Empathie und Anerkennung zeigenden Kommentaren erneut annähert, wie in den folgenden Beispielen deutlich wird: „ich bewundere dich dafür“ (ZW: 59), „Ich verstehe deinen Frust [...] Du denkst bestimmt, du bist von Feind*innen umgeben, und vielleicht bist du das auch. Aber ich bin nicht dein Feind“ (ZW: 63), „ich verstehe deine Wut“ (ZW: 289), „Theresa, sollen wir wirklich so weitermachen?“ (ZW: 178). Derlei Kommentare und rhetorische Fragen helfen dabei, die Polarisierung zwischen ihm und Theresa abzubauen.

3.3 Theresa als intersektionale Figur

Anders als bei Stefan kann Theresas Denken, Fühlen und Handeln vor dem Hintergrund des Intersektionalitätskonzepts interpretiert werden, während sie

¹⁰ Kurz vor dem Romanende schreibt Stefan: „Ich habe das Gefühl, du entfernst dich von mir... Das fühlt sich schrecklich an. [...] bitte melde dich wieder.“ (ZW: 425f.)

selbst sich der „Verwobenheiten“ oder „Überkreuzungen“ (WALGENBACH 2012) ihrer Lebensverhältnisse als Teil von mehreren Machtnetzwerken durchaus bewusst ist. Im Laufe ihrer Kommunikation mit Stefan erkennt sie immer mehr ihre systematische Benachteiligung als ostdeutsche Frau und Mutter, Bäuerin (ZW: 30f.), Pächterin von westdeutschen Landbesitzern (ZW: 11) und Unternehmerin in Brandenburg (ZW: 58) wie im Folgenden zu zeigen ist.

Unter den von Hill Collins/Bilges und Lutz/Wenning aufgelisteten Differenzkategorien sind Gender und Ost-West-, aber insbesondere die Kategorien Zentrum-Peripherie sowie Stadt-Land in Theresas Argumentation präsent. Sie lassen sich mit Lutz/Wennings Kategorien „Herkunft“ und „gesellschaftlicher Entwicklungszustand“ verbinden. Durch Theresas Mails lassen sich zugleich ihre verschiedenen Handlungsstrategien interpretieren, die versuchen, die Landwirtschaftspolitik über die *Zukunftskommission Agrar* oder durch Protestaktionen zu beeinflussen.

Ein Zusammenwirken mehrerer Unterdrückungsmechanismen deckt sie in ihren Mails und Nachrichten in Bezug auf den Alltag ihrer agrarischen, dünn besiedelten, sozial schwachen, abgelegenen Umgebung achtzig Kilometer westlich von Berlin auf (ZW: 24). Theresa macht schon in ihrer zweiten Mail an Stefan deutlich, dass sie Schwierigkeiten auf dem Hof hat, die sich ihrer Kontrolle entziehen. Zwar beschreibt sie zu Beginn ihren Beruf noch durchaus optimistisch als „Wundertüte“ (ZW: 23) und arrangiert sich selbstironisch mit kranken Kühen, kaputten Maschinen, abwesenden Mitarbeitern und unvorhergesehenen Wetterwechseln als unkontrollierbare Faktoren. Bald geht sie jedoch auf andere Schwierigkeiten ein, deren Ursache ihrer Meinung nach in den strukturellen Ungleichheiten zwischen den Investitionen in der Stadt und auf dem Land, zwischen West- und Ostdeutschland oder zwischen Zentrum und Peripherie liegen: „rasant steigende Pachtpreise und Energiekosten, verfehlte EU-Subventionen, Politiker, die [ihre] Probleme nicht verstehen, und Verbraucher, die für ihr Essen nichts zahlen wollen“ (ebd.). Ihr wird außerdem klar, dass ihr Alltag auf dem Bauernhof nicht nur den Machtverhältnissen der EU, sondern auch dem Nachwende-Deutschland zum Opfer gefallen ist (ZW: 33, 39). So erklärt sie ihre finanziellen Probleme als Folge der politischen und wirtschaftlichen Entscheidungen, die nach dem Mauerfall durch westliche Machtinstanzen wie die Treuhand, die später in Bodenverwertungs- und -verwaltungs GmbH (BVVG) umbenannt worden ist, getroffen wurden:

Das ist die Nachfolgeorganisation der Treuhand, die hier noch immer die ehemals volkseigenen Flächen verwaltet. Statt uns das Land, das wir bewirtschaften, zu einem vernünftigen Preis zu verkaufen, veranstaltet die BVVG Auktionen, bei

denen der Meistbietende gewinnt. Das sind nicht wir, sondern Investoren aus dem Westen, die inzwischen riesige Flächen bewirtschaften. [...] Dazu die absurde Bürokratie. (ZW: 33)

An weiteren Stellen entlarvt Theresa weiter die Normalität des Westens, die sich nach der Wende im Osten allgegenwärtig aufgedrängt hat. Aus ihrer intersektionalen Perspektive heraus enthüllt sie auch Stefans implizite Vorstellungen von Normalität, die wiederum das Resultat seiner städtisch-intellektuellen, westdeutschen Perspektive sind, als diskriminierende und stigmatisierende Struktur und hinterfragt deren „absolute Wahrheit“ (ZW: 87). In der Folge der Reaktionen beider Figuren auf den Ausbruch des Ukraine-Krieges kristallisieren sich ihre geografisch und symbolisch entgegengesetzten Positionierungen heraus, aus denen jede Figur die Zukunft Europas in einem kriegesischen Kontext projiziert. Aus Therasas Perspektive ist der ländliche Osten in Vergleich zum kosmopolitischen Westen benachteiligt:

Für dich ist Putins Einmarsch wahrscheinlich vor allem ein journalistisches Ereignis. [...] Die Leute hier können [im Falle einer Atombombe im Ukraine-Krieg] nicht weg. Währenddessen schreit ihr herum in den Städten: für die gute Sache, für die Gerechtigkeit, jetzt endlich auch mit Waffengewalt! [...] Ich höre eure Stimmen, wie sie sich überschlagen, ich rieche eure Begeisterung. Aber wenn es schiefgeht, seid ihr die Ersten am Flughafen und setzt euch ab zu guten Freunden in Uruguay oder Kanada. Wir hier draußen haben keine Stimme. Wir sollen schweigen und im Zweifel die Konsequenzen tragen. Die Stadt brockt ein, was das Land auszulöffeln hat. So ist es immer. (ZW: 88)

Dass den wichtigsten, Meinung stiftenden journalistischen Diskursen, die im Roman durch Stefan repräsentiert werden, ausschließlich eine städtische Perspektive aus dem Westen zugrunde liegt, ist im Zitat deutlich zu erkennen. Therasas Blick trägt dazu bei, diese naturalisierte und als objektiv und normal dargestellte Perspektive in Frage zu stellen. Die fehlende Berücksichtigung der ostdeutschen ländlichen Regionen bei wichtigen kosmopolitischen Entscheidungen des Westens thematisiert Theresa mehrmals, z. B. als die Trocknungsanlage auf ihrem Bauernhof verbrennt und sie sich von der Gesellschaft als Welternährer vergessen fühlt (ZW: 345), weil die Städter das Essen ihrer Ansicht nach als eine Selbstverständlichkeit betrachten (ZW: 346).

Anhand der gezeigten Beispiele lässt sich festhalten, dass Theresa eine klare Grenze zwischen den aktuellen Lebensumständen und den Verortungen von sich selbst und Stefan zieht. Ihr intersektionales Denken wird ferner vor allem in ihrer Auseinandersetzung mit Stefan deutlich, dessen kritisch-woken Diskurs sie aus ihrer intersektionalen Perspektive zu dekonstruieren versucht. Genauso

dienen Ihre Debatten um Emanzipation und die Zukunft der Landwirtschaft als bemerkenswerte Beispiele für Theresas intersektionale Dekonstruktion.

In beiden Fällen enthüllt sie die von ihr wahrgenommene Diskrepanz zwischen Stefans offiziellem Diskurs und seinem Verhalten. Trotz seines Plädoyers für Gleichberechtigung und gendergerechte Sprache sowie seiner Ausführungen über die Geschichte der Unterdrückung der Frauen wirft sie ihm vor, ungefragt die Rolle des Retters gegenüber seiner „verletzlich und wahrscheinlich ziemlich einsamen“ (ZW: 357) Freundin Theresa einzunehmen, was ihrer Meinung nach ein klarer Beweis für sein weiterhin traditionelles Rollenverständnis ist, dessen er sich laut ihr nicht einmal bewusst ist (vgl. ZW: 358). Darüber hinaus erkennt Theresa hinter Stefans Äußerungen und seinem damit verbundenen, scheinbar nur bescheidenen Interesse, durch ihre Mails seine Wissenslücken über das ländliche Leben im brandenburgischen Schütte und über die zeitgenössische Landwirtschaft zu schließen, die Differenzkategorien Zentrum-Peripherie, Ost-West und nicht zuletzt Stadt-Land. In der Folge bezeichnet sie Stefans Art zu sprechen als besserwisserisch und vergleicht seine Bemerkungen über die Umweltbelastung durch Kühe und die aussterbende Landwirtschaft mit der von Kolonialisten, Missionären und Feldherren, die aus der Ferne und aus einer überlegenen Position Entscheidungen für andere treffen (vgl. ZW: 87).

Ihren scharfen Blick richtet sie allerdings nicht nur nach außen, sondern auch nach innen, indem sie die Fähigkeit zur Selbstkontrolle und -analyse zeigt. So nimmt sie sich durchaus vor, bei Diskussionen sachlich zu bleiben. Gelingt ihr dies nicht, äußert sie sich zu den Gefühlen, die ihre Wutanfälle verursacht haben: „[I]ch will dir erklären, worüber ich mich geärgert habe. In aller Ruhe“ (ZW: 61). In weiten Teilen der Romanhandlung scheint es, dass sich Theresa in kämpferischen Auseinandersetzungen wohlfühlt, jedoch öffnet sie sich Stefan gegenüber und erkennt, dass sie die polarisierte Kommunikation als körperlichen Schmerz erlebt:

Ich finde es großartig, dass wir gelernt haben, über empfindliche Themen zu sprechen, ohne uns digital anzuschreien. Der Schmerz in der Brust ist weg, wenn ich mich vor den Rechner setze, um dir zu antworten. Wenn ich das Smartphone aus der Tasche nehme, habe ich keine Angst vor deiner nächsten Attacke. (ZW: 297)

Somit steht Theresa nicht nur für eine kritische und in den Auseinandersetzungen oft kämpferische Figur, sondern auch für einen harmoniebedürftigen Menschen. Diese Figur ist in der Debatte nicht nur auf „doing difference“ sondern auch auf „undoing difference“ (Differenzminimierung, HIRSCHAUER 2014: 184f.) fokussiert, wie in der nächsten Sektion festzustellen ist.

3.4 Strategien zur Entpolarisierung

Neben den individuellen Überlegungen der Protagonisten über ihr Verhalten in den gemeinsamen Debatten werden immer wieder Phasen deutlich, in denen Stefan und Theresa sich als ein „Wir“ begreifen und damit zu einer Entpolarisierung beitragen. Zum einen ist ihr gegenseitiger als rückblickende Analyse der eigenen Kommunikationsschwierigkeiten zu verstehender Austausch über mögliche Ursachen und Trigger, die erst zu einer Polarisierung führen, ein wichtiger Grundstein für den Abbau dergleichen. Während Stefan auf die Entmenschlichung des Gesprächspartners als Problem hinweist,¹¹ erkennt Theresa in der emotionalen Beziehung zueinander die Hauptursache für die ständigen Eskalationen:

Meine Theorie: Das Ganze ist nur eskaliert, weil du mir so viel bedeutest. Wir glauben, stets einer Meinung sein zu müssen, um einander nicht zu verlieren. [...] Aus Liebe wird Angst, aus Angst wird Wut. Vielleicht gilt das ja sogar für das ganze Land. (ZW: 298f.)

Zum anderen beantworten die Figuren während ihres Austauschs ihre eigenen Fragen immer wieder mit einem neuen Fokus und säen damit Hoffnung auf eine Entpolarisierung. Eine solche sich wiederholende Frage ist beispielsweise die über die Ursache für die schnelle Eskalation der Gespräche, selbst wenn ihre Meinungen nicht weit voneinander entfernt sind.¹² Darüber hinaus fällt Theresa erst nach monatelangem Debattieren auf, dass Stefan und sie über das Thema Aktivismus plötzlich mit vertauschten Rollen argumentieren. Daher schließt sie, „dass es sich in Wahrheit um oberflächliche Differenzen handelt, während [sie sich] in den tieferen Schichten einig sind“ (ZW: 298). Somit erreicht die Auseinandersetzung laut Hirschauers Terminologie Phasen von „undoing difference“ (HIRSCHAUER 2014: 184f.).

Parallel zu dieser Entwicklung sind auch Wechsel zwischen der Wir-Ihr Polarisierung und dem Wir-Denken festzustellen. So teilt Theresa die deutsche Gesellschaft in „wir Ossis-ihr Wessis“ (ZW: 57) und „eure Stimme-unsere Stimme“ (ZW: 88) ein, wenig später aber sagt sie: „Aber weißt du, was ich toll finde? Wir sprechen immerhin darüber, ohne uns anzuschreien. [...] Gerade in

11 „Es hätte nicht viel gefehlt, und wir hätten einander verloren, weil wir uns nicht mehr als Menschen begegnen konnten, sondern nur noch als Sprechpuppen für bestimmte politische Haltungen.“ (ZW: 293f.)

12 „Ein letztes Wort zu unserer Auseinandersetzung. Das Verrückte ist, dass ich viele Fragen genauso sehe wie du. [...] Was mich irre macht, sind nicht die inhaltlichen Fragen, sondern diese ganze Symbolpolitik. Sie bringt Leute wie dich und mich auseinander, obwohl wir eigentlich dasselbe wollen.“ (ZW: 144)

diesen schlimmen Zeiten sollten wir versuchen, einander zu verstehen“ (ZW: 89). Stefan reagiert seinerseits auf Therasas polarisierende Anreden wie „deine Mannschaft“ (ZW: 105) oder „du und deine Freunde“ (ZW: 174) ebenfalls mit Zuschreibungen wie „deine braunen Freunde“ (ZW: 176), danach reflektiert er allerdings über ihre Beziehung mit Wir-Gedanken: „zwischen durch machen wir dann auch wieder etwas richtig“ (ZW: 195) und „Wir beide. Arm in Arm“ (ZW: 385).

Auf den Höhepunkten ihrer Auseinandersetzungen finden Stefan und Theresa schließlich als ein „Wir“ einen wichtigen, wenn auch in der Praxis nicht immer umsetzbaren Konsens als Maßnahme für eine Entpolarisierung: Sie wollen gemeinsam versuchen, nicht mehr per *WhatsApp*, *Telegram* und *Threema* zu debattieren bzw. zu streiten (vgl. ZW: 115f., 161f.).

Ein weiteres Beispiel für die Entpolarisierungsfunktion des „Wir“-Denkens ist die emotionale Nähe und Intimität zwischen Stefan und Theresa. In diesem Zusammenhang spielt ihre gemeinsame Nostalgie in Bezug auf ihre Studien- und WG-Zeit in Münster, von der sie selbst nach 20 Jahren noch das gleiche Erinnerungsbild vom abendlichen Ritual des gemeinsamen Philosophierens und Debattierens am WG-Küchentisch (vgl. ZW: 16, 78f.) aufrechterhalten, eine zentrale Rolle. So erklärt Theresa: „Ich denke jetzt so viel an früher, an die tolle Zeit, die wir in Münster hatten. Drei Jahre lang warst du wie eine Familie für mich“ (ZW: 35) und „[wir] haben ganze Abende damit verbracht, immer neue [Germanisten-Witze] zu erfinden“ (ZW: 43f.). Diese Sehnsucht nach dem gemeinsamen, von gegenseitigem Respekt und Anerkennung geprägten WG-Leben kommt ausgerechnet immer dann zum Vorschein, wenn die Auseinandersetzungen mit Stefan schärfer werden, und dient somit dazu, ihre Beziehung zu Stefan am Leben zu erhalten. Sie kann daher auch als liminale Phase in Therasas Denken, Fühlen und Handeln interpretiert werden.

Das gemeinsame Studien- und WG-Leben stellt darüber hinaus eine Schwellenphase in beiden Leben dar, die mehrere Merkmale des von Turner entwickelten und auf Bubers Theorie aufbauenden Begriffs der *communitas* aufweist: Erstens entsteht in ihrer gemeinsamen Studenten-WG eine Konstellation, in der keine der beiden Figuren ihre jeweilige Herkunft als relevant erachtet. In diesem Zusammenhang erinnert sich Stefan: „Damals in Münster haben wir so gut wie gar nicht über unsere Herkunft gesprochen. Herkunft war das, was man hinter sich lassen wollte“ (ZW: 42). Theresa ihrerseits gesteht ihm: „meine eigene [Familie] wollte ich ja nicht mehr“ (ZW: 35f.). In der Folge bilden sie eine sehr enge Gemeinschaft, Freundschaft und Familie in der Lebensphase des Nicht-Mehr und Noch-Nicht. Zweitens gilt die Erinnerung ans *Communitas*gefühl als Anerkennung einer essenziellen

menschlichen Beziehung. Dazu kommt als drittes Merkmal die wichtige Rolle der Symbole und Rituale in Verbindung mit dem transformativen Erlebnis der Schwellenphase. Zusammenfassend dient *communitas* zu dieser Zeit des Coming-of-Age als Vorbereitung auf das Erwachsenwerden als Individuum in der Auseinandersetzung mit den Andersdenkenden in der Gesellschaft.

Diese liminale Zeit in Stefans und Theresas Erinnerung übernimmt mehrere Funktionen in *Zwischen Welten*: Erstens ist die Familienkonstellation die Bedingung für die Wiederaufnahme der Beziehung nach 20 Jahren. Zweitens schaffen Momente der Nostalgie und Erinnerung Hoffnung auf eine genauso solide Freundschaft in der Gegenwart und Zukunft. Drittens fungiert die Metapher des Küchentisches in der WG als Beweis für die Möglichkeit offene, ehrliche und mehrstimmige Debatten in Ruhe und respektvoll führen zu können. Jeder Bezug auf die gemeinsame Studienzeit mildert somit die Polarisierung der Hauptfiguren und eröffnet ihnen auch nach heftigen Auseinandersetzungen immer wieder die Möglichkeit erneut aufeinander zuzugehen.

4 Fazit

Es war die Absicht des vorliegenden Beitrags, die bisherige Rezeption von Zehs und Urbans Roman *Zwischen Welten* zu ergänzen und näher zu betrachten, ob Stefan als liminale Figur und Theresa als intersektionale Figur Strategien für das Hinterfragen und eine Entpolarisierung der aktuellen Debatten anbieten. Dabei konnte einerseits festgestellt werden, dass Stefans anhaltender Schwellenzustand und seine ambivalente grenzüberschreitende Natur dazu beitragen, auch nach heftigen Auseinandersetzungen den Kontakt zu Theresa wieder herzustellen. Andererseits wurde durch Theresas intersektionale Perspektive Stefans Diskurs kritisch dekonstruiert, während gleichzeitig am Beispiel von ihren Schwierigkeiten mehrere Ungleichheiten der deutschen Gesellschaft anhand verschiedener Differenzkategorien wie Gender, Ost-West, Zentrum-Peripherie oder Stadt-Land aufgedeckt wurden.

In einem zweiten Schritt wurde die Kommunikation zwischen beiden Figuren auf der Metaebene analysiert, wobei gezeigt werden konnte, dass ein immer wieder zum Vorschein kommendes „Wir“-Denken zur Entpolarisierung der geführten Debatten beiträgt und die Protagonisten es schaffen, sich immer wieder erneut aufeinander einzulassen. Eine besondere Rolle spielen diesbezüglich die Erinnerungen an die gemeinsame Studienzeit in Münster, die auch als Schwellenzeit bezeichnet und als eine liminale Lebensphase interpretiert wurde, in der die Protagonisten sich von ihren eigenen biologischen Familien abnabeln, eine eigene platonische Wunschfamilie gründen, mithilfe von

Ritualen erwachsen werden und sich als Individuen in der Auseinandersetzung mit Andersdenkenden in der Gesellschaft vorbereiten. Ob die zahlreichen Entpolarisierungsstrategien beider Figuren ihre Polarisierung überwinden können, muss jeder Leser am Ende des Romans selbst entscheiden.

Literaturverzeichnis:

- ABAY, Robel Afeworki (2023): Dekolonialisierung des Wissens: Eine partizipative Studie zu Diskriminierung und Teilhabe an Erwerbsarbeit von BIPoC mit Behinderungserfahrungen. Bielefeld: transcript.
- AMLINGER, Carolin (2023): „Soviel Gegenwart war selten.“ Über Debattenromane und Debattenwissenschaften. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 97, S. 887–899. URL: <https://doi.org/10.1007/s41245-023-00218-5> [06.08.2024].
- BROKOFF, Jürgen (2024): Sich einlassen? Über den Roman *Zwischen Welten* und die Schwierigkeit der Gegensätze von Ost und West, Stadt und Land, links und rechts. In: Zeh, Juli: Text und Engagement (Reihe Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 15). Hrsg. v. Erik Schilling. Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler, S. 135–139. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-662-68051-3_10 [06.08.2024].
- BUBER, Martin (1984): Das dialogische Prinzip. 5. Aufl. Heidelberg: Lambert Schneider.
- CRENSHAW, Kimberlé (1989): Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. In: University of Chicago Legal Forum 1/1989, S. 139–167. URL: <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8> [06.08.2024].
- DAVIS, Kathy (2008): Intersectionality as buzzword. A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. In: Feminist Theory, 9 (1), S. 67–85.
- ENCKE, Julia (2023): Kampf auf hart geforenen Boden: Neuer Juli Zeh-Roman. In: FAZ vom 30.01.2023. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/zwischen-welten-von-juli-zeh-und-simon-urban-18633513.html> [06.08.2024].
- GANZ, Kathrin/ HAUSOTTER, Jette (2019): Intersektionalität – Profilierung einer Forschungsperspektive zur Analyse von Diskriminierung und sozialer Ungleichheit. In: Soziologische Revue, 42 (3), S. 389–404. URL: <https://doi.org/10.1515/srsr-2019-0049> [06.08.2024].
- GERST, Dominik/ KLESSMANN, Maria/ KRÄMER, Hannes (Hgg.) (2021): Grenzforschung: Handbuch für Wissenschaft und Studium. Baden-Baden: Nomos.
- HÄHNING, Anne (2023): Interview an Juli Zeh: Mir sind die Unterschiede ungemein peinlich. In: Die Zeit vom 14.10.2023, Nr. 43. URL: <https://www.zeit.de/2023/43/ostdeutschland-westen-scham-petra-bahr-juli-zeh/seite-3> [06.08.2024].
- HILL COLLINS, Patricia/ BILGE, Sirma (2016): Intersectionality. Cambridge/Malden: Polity.

- HIRSCHAUER, Stefan (2014): Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten. In: Zeitschrift für Soziologie, 43 (3), S. 170–191. URL: <https://www.theorie-soziologie.uni-mainz.de/files/2015/11/Undoing-Differences-ZfS.pdf> [06.08.2024].
- LUTZ, Helma/ WENNING, Norbert (2001): Differenzen über Differenz – Einführung in die Debatten. In: Unterschiedlich verschieden. Differenz in der Erziehungswissenschaft. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 11–24.
- MAGENAU, Jörg (2023): Juli Zeh und Simon Urban (2023): *Zwischen Welten*. Im Zangengriff der Gegenwart. In: Deutschlandfunk vom 25.01.2023. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/im-zangengriff-der-gegenwart-100.html> [06.08.2024].
- MAU, Steffen (2022): Kamel oder Dromedar? Zur Diagnose der gesellschaftlichen Polarisierung. In: Merkur (874), S. 5–18.
- RUTHNER, Clemens (2019): Grenzwertig im Dazwischen. Liminalität als DenkRaum. In: Ars & Humanitas 13 (2), S. 26–39.
- SCHERER, Klaus-Jürgen (2023): Fremde Welten: Gedanken zum neuen Roman von Juli Zeh und Simon Urban. In: Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte: Keine Zeit 6/23, S. 75–77. URL: <https://www.frankfurter-hefte.de/artikel/fremde-welten-3682-1/> [06.08.2024].
- TAZ-FUTURZWEI (2024): Juli Zeh über die Stimmung im Osten: „Lasst uns doch in Ruhe“. In: taz FUTURZWEI: Weiterdenken Nr. 28 vom 12.3.2024. URL: <https://taz.de/Juli-Zeh-ueber-die-Stimmung-im-Osten!/vn5997305/> [06.08.2024]
- TURNER, Victor (1991): The Ritual Process. Structures and Anti-Structures [1969]. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- TURNER, Victor (2003): Liminalität und Communitas. In: Ritualtheorien. Hrsg. v. Andrea Belliger u. David J. Krieger. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 251–262. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-663-11314-0_13 [06.08.2024]
- WALGENBACH, Katharina (2012): Intersektionalität – eine Einführung. URL: www.portal-intersektionalitaet.de [06.08.2024].
- ZEH, Julie / URBAN, Simon (2023): *Zwischen Welten*. Berlin: Luchterhand.

CARME BESCANSÀ

Europa als „das Zuhören“. Konfigurationen der Grenze bei Kathrin Röggla

Bei der Schriftstellerin Kathrin Röggla sind die Konzepte von Liminalität und Resonanz sowohl in Bezug auf ihren Grenze-Begriff als auch auf ihre Europa-Vorstellung zentral. Zur Untermauerung dieser Ausgangshypothese werden erstens theoretische Grundüberlegungen zum Thema Grenze herangezogen, die für die hiesige Anwendung auf Rögglas Texte von Belang sind. Zweitens wird, ausgehend von dieser Grenze-Konzeption, Rögglas Auseinandersetzung mit dem Europa-Begriff in zwei Presseartikeln analysiert. Und drittens wird ein Versuch unternommen, die bis hier dargelegten Gedanken anhand von Rögglas Text *Bauernkriegspanorama* (2020) zu überprüfen.

Schlüsselwörter: Europa, Grenze, Liminalität, Resonanz, Röggla, *Bauernkriegspanorama*

Als strukturierende Trennlinie ermöglicht eine Grenze einerseits die Anerkennung des Selbst und des Anderen und somit den Übergang, die Kommunikation, doch andererseits kann sie auch als Mauer denselben Austausch sperren. Die Grenze in dieser janusköpfigen Natur – als Brücke und/oder als Barrikade – spielt in Kathrin Rögglas Werk eine wichtige Rolle, nicht zuletzt in ihrer Reflexion zu Europa. So weist sie etwa auf die ausschließende Dimension von Grenzen beim Populismus und beim Nationalismus hin, welche Röggla 2016 zu Zeiten des Brexits in ihrem Briefwechsel mit der schottischen Autorin Alison Louise Kennedy bemängelte. Angesichts dieser Tendenz zur Abschottung stehe die heikle Aufgabe, so Röggla, „ein neues Narrativ für Europa“ zu entwickeln; Europa sei „die einzige Lösung, das einzig sinnvolle Projekt“ (RÖGGLA 2017), um den Austausch und die Kommunikation zu fördern.

Anna Pastuszka und Jolanta Pacyniak erinnern in Anlehnung an Norbert Wokart (1995: 279) an die oben erwähnte einschließende und zugleich ausschließende Funktion von Grenzen und bringen den Fokus auf deren Notwendigkeit als Voraussetzung für Identifikationsprozesse bzw. auf die ihnen inhärente

„Einteilung in das Eigene und das Fremde“ (PASTUSZKA/PACYNIAK 2023: 12). Diese Konzeption muss allerdings in Bezug auf Rögglas Texte präzisiert und das dynamische Verhältnis in den Vordergrund gestellt werden, also die oszillierende Bewegung, die jede Festlegung als Eigenes oder Fremdes sperrt und ebenfalls endgültige Ein- und Ausschlussmanöver verhindert. Denn für Rögglas ist die Verortung in einem diskursiven, mehrschichtigen und nicht auszuschöpfenden Dialog zwischen den Seiten bestimmend. Liminalität und Resonanz sind für Rögglas Grenze-Begriff, so die hier vertretene Hypothese, zentrale Aspekte.

Das Konzept von Liminalität wurde anthropologisch zum Studium von Übergangsfigurationen entwickelt (vgl. TURNER 2000, GENNEP 1999) und für die Literaturwissenschaft nützlich gemacht (vgl. PARR 2008, HAMMER 2020). Im traditionellen Modell verändern sich Gesellschaften und Individuen auf der Basis eines triadischen Ritualmusters: a) Ablösung des Subjekts von der gesetzten Ordnung, b) Übergangsphase der Unsicherheit und Orientierungslosigkeit oder auch Liminalität und schließlich c) Wiedereingliederung in eine neue Ordnung. Unsere Gegenwart ist aber Árpád Szokolczai zufolge als permanente Liminalität zu verstehen (vgl. SZAKOLCZAI 2016). Die ursprünglich transitorische Schwellenphase der Unbestimmtheit wird heute nicht mehr verlassen, „da es keine stabilen Strukturen, keine statischen Sozialordnungen mehr gibt“ (HAMMER 2020: 24). Die Grenze wird „zum Schwellenraum der Interaktion, der Infiltration und der Überlappung. Der Akzent verlagert sich somit auf das transformative Potenzial dieses Zwischenraumes“ (ebd.). Damit es aber zu einer tatsächlichen Transformation kommt, muss sich das kommunikative Verhältnis, der Austausch in diesem Grenzraum durch Resonanz kennzeichnen.

Hartmut Rosa zufolge ist Resonanz eine Form der Weltbeziehung (vgl. ROSA 2016 u. 2019). Sie bestehe in „zwei Stimmen, die miteinander so in Kontakt treten, dass sie sich transformieren“ (ROSA 2019: 163). Im Gegensatz zu einer Haltung der Ablehnung oder der Indifferenz bzw. Entfremdung gegenüber der Welt impliziert Resonanz ein Interesse für das Neue oder Unbekannte, also eine Bereitschaft, aktiv auf das Andere zuzugehen und sich durch diesen Kontakt verändern zu lassen, ohne sich dabei zu verlieren (vgl. ebd. 156–160).

Es soll gezeigt werden, dass Kathrin Rögglas Europa-Konzeption mit dieser Idee der Grenze als Raum der Interaktion und der Resonanz bzw. der Kommunikation und der Transformationsbereitschaft übereinstimmt. Im Folgenden wird das Potenzial der Grenze in einigen Texten der Autorin erkundet, um ihre Idee von Europa im Zusammenhang mit diesem dynamischen, offenen und mehrschichtigen Zwischenraum zu analysieren.

1 Die Grenzen und Europa für Kathrin Röggla

Im Jahr 2018 setzt sich Kathrin Röggla in einem Artikel mit dem Titel *Europa-hoeren* im *Magazin Schauspielhaus Wien* folgendermaßen mit dem Europabegriff auseinander:

Ich kann die Grenzen von Europa nicht zeichnen, ich habe eine Grenzzeichnungshemmung sozusagen [...]. Nein, ich habe Europa nicht vor Augen, wohl aber kann ich es hören. Das fiel mir in einem Gespräch mit dem irakisch-deutschen Schriftsteller Najem Wali ein. Er fragte mich ganz direkt: Was ist es denn für dich, dieses Europa, so als abstrakte Idee? Und ich kam auf eine ganz vertrackte Antwort: Zuhören. Eine gewisse Kultur des Zuhörens. [...] Unter der Kultur des Zuhörens verstehe ich erstmal überhaupt die Möglichkeit zu haben, sich gegenseitig zuzuhören, resultierend aus unterschiedlichen historischen, institutionellen und politischen Gegebenheiten heraus. (RÖGGLA 2018)

In ihrer Reflexion schaltet Röggla von einer kartographisch sezierenden und visuellen Perspektive auf eine akustische und abstrakte Diskursebene um, auf der die Eingrenzung des Europa-Begriffs als die Kommunikation in einem Umfeld der Diversität stattfindet. Laut Roland Barthes impliziert das Zuhören die Anerkennung der Existenz eines Anderen: „Hör mir zu“ heißt: Berühre mich, wisse, dass ich existiere“ (BARTHES 1991: 62). „Man glaubt, zur Befreiung des Zuhörens brauche man nur selbst das Wort zu ergreifen – wo doch ein freies Zuhören im Wesentlichen ein Zuhören ist, das zirkuliert, permutiert und durch seine Beweglichkeit das starre Netz der Sprechrollen auflöst“ (ebd. 70). Ferner geht es dabei um „das Spiegeln der Signifikanten, die ständig um ein Zuhören wetteifern, das ständig neue hervorbringt, ohne den Sinn jemals zum Stillstand zu bringen“ (ebd.). Beim Zuhören sind also konzeptuelle Offenheit und Dynamismus implizit, welche auf eine nie aufhörende Begegnung und Kommunikation abzielen, und steht in engem Zusammenhang mit dem vorher erwähnten Konzept der Resonanz. Der Kern der Europaidee besteht für Röggla nach dem oben zitierten Fragment in der Bereitschaft, den Anderen in ihrer besonderen Andersartigkeit zu begegnen bzw. ihre fremden Klänge, Vorstellungen, Realitäten zu empfangen und in Dialog mit ihnen zu treten.¹ Das ist, was Röggla als Geschichten bezeichnet: „Zum Zuhören gehören die Geschichten“ (RÖGGLA 2018). Diese von der jeweiligen Kultur geprägten

¹ In Übereinstimmung mit den Werten, die im Vertrag der Europäischen Union im zweiten Artikel festgelegt werden: „Diese Werte sind allen Mitgliedstaaten in einer Gesellschaft gemeinsam, die sich durch Pluralismus, Nichtdiskriminierung, Toleranz, Gerechtigkeit, Solidarität und die Gleichheit von Frauen und Männern auszeichnet.“ (EU-VERTRAG 2016, I.2)

Narrationen oder Konstruktionen bilden somit die Basis für die Herausbildung eines transnationalen Grenzraums Europa.

In diesem ersten Gedanken über Europa lässt sich Grenze im Sinne von Kontaktzone gegenseitiger Transformation verorten. Das Konzept erscheint ferner in einer mehrschichtigen Ausprägung. Erstens prospektiv und politisch: „Um in die Zukunft hineinzuhören“, brauchen wir (u. a.) „einen gemeinsamen politischen Raum“ (ebd.), d. h. die Einbindung der Zivilgesellschaft ist Voraussetzung für die Gestaltung einer authentischen Europäischen Union. Zweitens wird Grenze sinnlich wahrgenommen, und zwar hier in einem zwischen dem Akustischen und dem Visuellen entfalteten Spannungsverhältnis. Auf der einen Seite steht das erwähnte Anhören der Geschichten, das mit der positiven Einschätzung der europäischen Hybridität einhergeht: „Europa ist der Ort zahlreicher Paradoxien und Ambivalenzen“ (ebd.). Als Gegenpol dazu steht das von Röggl abgelehnte Konzept der Grenzen als (kartographisch visuell) trennende Linien, welche Eindeutigkeit schaffen wollen und Vermischung sowie die Wahrnehmung von Komplexität verhindern. Diese sinnlich erlebte Polarität innerhalb des Grenze-Begriffs bei Röggl entspricht der eingangs vermerkten janusköpfigen Natur von Grenzen, also deren ein- und ausschließendem Potenzial.

Diese Ablehnung einer klaren Trennungslinie bestimmt ebenfalls poetologisch die Perspektive der Autorin, denn sie gibt eine eigene Unzuverlässigkeit beim Zuhören und dementsprechend ein eventuell unzulängliches Erzählen zu. Paradoxerweise erweist sich also diese selbstbehauptete eigene Grenze der Wahrnehmung und der künstlerischen Wiedergabe als wichtiges Instrument oder Strategie, um die Komplexität und Offenheit des Dargelegten zu garantieren: „Auch meine künstlerische Arbeit besteht zu einem großen Teil aus Zuhören, und ich weiß aus Erfahrung, man überhört mindestens ein Drittel des Gespräches. Kann es sein, dass wir gewisse Dinge gezielt überhören? Und dass wir dabei sind, die europäische Zukunft zu überhören, auch weil wir die falschen Signale empfangen?“ (Ebd.) Mittels dieser Unzuverlässigkeit der Autorin-Instanz wird die Konstruktivität sichtbar, welche die im Text reflektierte, hybrid konfigurierte Realität kennzeichnet und welche bereits von Michael Navratil ganz richtig hervorgehoben wurde: „Sämtliche künstlerischen Arbeiten Rögglas problematisieren vermeintlich klare Grenzziehungen“ (NAVRATIL 2022: 376).²

2 Phänomene der Hybridität oder Uneigentlichkeit in Rögglas Texten signalisieren, dass „von einer Realität ausgegangen wird, die wesentlich durch Erfindungen, strategische Fiktionen und Diskurse mitkonstituiert ist, ohne dabei jedoch jemals ganz in Diskursen aufzugehen“

Diese von Rögglä behauptete Wahrnehmungsgrenze oder dieses Versagen beim vollständigen Zuhören hinsichtlich der Geschichten Europas bildet schließlich wieder den Anstoß zur Öffnung und zur Herausbildung einer Gemeinschaft. Rögglä formuliert es folgendermaßen: „Aber vielleicht kann ich doch zumindest eine Lösung anbieten: Es gibt im Deutschen eine einheimische Redewendung ‚Ich leihe dir ein Ohr‘ [...], ich bin mir sicher, eine potlatchartige Zunahme des Hörens könnte wahre Wunder bewirken“ (RÖGGLÄ 2018). Der Potlatch ist eine kulturelle Tradition des sich gegenseitig Beschenkens bei den amerikanischen Ureinwohnern der Westpazifikküste, welche im 19. Jahrhundert im Rahmen der Assimilierungspolitik der europäischen Kolonialmächte bedroht und sogar verboten wurde, aber seit Mitte des 20. Jahrhunderts rehabilitiert wird. Diese Praxis des Gebens auf der Basis von Solidarität vernetzt Völker und verleiht ihnen ein starkes Gemeinschaftsgefühl (vgl. MAUSS 2011, KAN 1993).³ Sie wird hier von Rögglä als Beispiel herangezogen, um in Europa eine Intensivierung des Austausches und der Vernetzung sowie die Herausbildung eines Gemeinschaftssinns zu fördern, nach dem Modell des Potlatch. Die Utopie erscheint hier retrospektiv.

Eine weitere Reflexion Röggläs über die Bedeutung von Europa lässt wieder diese schwingende Bewegung auf der Grenze des Sagbaren erkennen. So betitelt sie einen Artikel in *Der Tagesspiegel* „Europa – mein schHmERZ: Das zu große Bild“ (RÖGGLÄ 2016a). Die Autorin identifiziert das Europakonzept in einem Wortspiel als das Trennende und das Verbindende, gleich der besprochenen doppelten Funktion von Grenze. Beide Impulse erkennt sie im heutigen Europa: erstens die „Selbstbarbarisierung Europas“ (ebd.), also die Abschottung, die Grenze als Instrument des Nationalismus, und zweitens die Herstellung einer Kontaktzone, eines Raums für die Kommunikation: man „bräuchte“ eine „Öffentlichkeit, für die und in der gemeinsam gestritten werden kann“ (ebd.). So registriert sie mit Begeisterung „all diese debattierenden und engagiert wirkenden Menschen unterschiedlichster Herkunft und mit unterschiedlichsten Merkmalen ihrer Milieus“ (ebd.), die Zusammenarbeit in der Vielfalt am gemeinsamen Projekt, die Essenz der Europa-Idee. Abschließend fungiert als

(NAVRATIL 2022: 377). Die Autorin selbst bestätigt in einem Interview, dass „wechsel, ambivalenz, hybridität, spannung grundsätzliche ästhetische interessen von mir sind“ (KASATY 2007: 274).

3 Denn wenn ein Dorf eine knappe Ernte und ein wirtschaftlich schwaches Jahr hatte, erhielt es einen Potlatch von den Nachbardörfern; wiederum beschenkte es in Schwierigkeiten geratene Nachbargemeinden und gewann dadurch wieder neues Ansehen (vgl. MAUSS 2011, KAN 1993).

aussagekräftige Ergänzung zum Inhalt die sprachlich-formale Seite des Textes, konkret das schon besprochene Wortspiel im Titel. Europa ist ein so großes Projekt, das inspiriert und begeistert, das HERZ, das ein lohnendes Leben ermöglicht, und zugleich ist es die Sehnsucht nach der Verwirklichung dieser Gemeinschaftsidee, das so lange noch SCHMERZvolle Nichtzustandekommen des Europa der Bürger.

Als Schlussbetrachtung dieser Überlegungen zu Rögglas Beschäftigung mit Europa kann festgehalten werden, dass die Verortung in der Liminalität und der Resonanz ausschlaggebend ist. Der Diskurs über Europa ist eine Reflexion über Grenzen in deren doppelter Funktion, wobei dieser Spannung im Grenzraum eine ständige Dynamik inhärent ist. Wenn Hybridität ein Grundmerkmal von Rögglas Schreiben ist, um zu zeigen, wie Realität von strategischen Fiktionen und Diskursen mitkonstruiert wird (vgl. NAVRATIL 2022: 367), dann müssen auch Liminalität und Resonanz dazu gerechnet werden, will man die Spannung im Geschilderten und das utopische Transformationspotenzial ihrer Prosa veranschaulichen.

2 Grenzen und Europa in *Bauernkriegspanorama* (2020)

Im Folgenden wird ein Einblick gegeben, wie Röggl die angesprochenen Konzepte in ihrem kurzen Text *Bauernkriegspanorama* (RÖGGLA 2021) behandelt, für den sie im Jahr 2020 den von der Crespo Foundation verliehenen Wortmeldungen-Literaturpreis erhielt. Deklarierte Absicht dieses Preises ist es, kritischen Kurztexten zu aktuellen Themen von gesellschaftspolitischer Relevanz eine breite Öffentlichkeit zu vermitteln und eine inner- wie außerliterarische Debatte anzustoßen (vgl. Vorwort, RÖGGLA 2021:12).

Der Titel *Bauernkriegspanorama* weist auf das Monumentalbild des Leipziger Malers Werner Tübke aus den Jahren 1976–1987 mit dem Titel *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* hin, das sich im Panorama Museum in Thüringen befindet. Ursprünglich als Auftrag der DDR zum Gedenken an den Deutschen Bauernkrieg (1524 bis 1525), die Revolution der Bauern, geplant, schuf Tübke zwar das Abbild einer ganzen Epoche, der Renaissance, mit historischen Figuren wie Thomas Müntzer, Albrecht Dürer oder Martin Luther. Sein Gemälde enthält allerdings auch Anspielungen auf Ereignisse und Stimmungen anderer Zeiten und wird u. a. als eine Allegorie der dem Ende nahen DDR (vgl. BEAUCAMP 2004) sowie der Vergänglichkeit aller gesellschaftlichen Prozesse (vgl. SCHLENSTEDT 2004) gedeutet.

„Es bräuchte ein neues ‚Bauernkriegspanorama‘, heißt es jetzt immer wieder angesichts der Wahldebakel im Osten, eine für die Rettung frühbürgerli-

cher Revolutionen geeignete Bildkomposition, die etwas von den damaligen utopischen Kräften bewahrt, indem sie die Betrachter im Kreis gehen lässt“ (RÖGGLA 2021: 19), so beginnt Rögglas Text. Die Autorin benutzt Tübkes Bild, welches seinerseits in der visuellen Konzeption die kriegsglorifizierenden Rundgemälde des 19. Jahrhunderts nachahmt, als Modell und gestaltet in ihrem Text ebenfalls ein Rundpanorama – unter Wahrung der Offenheit und Dynamik des Wahrnehmungsprozesses. Dabei vollzieht sie genauso wie Tübke eine Umkehrung der Vorlage, indem sie ein nicht glorifizierendes, sondern ein kritisches, Fragen aufwerfendes Porträt der Gesellschaft schafft. Es geht um Themen wie die Krise der Demokratie, die Polarisierung, die Bürokratisierung, die Entfremdung der Menschen in Zeiten der digitalen Medien oder das Versagen der Justiz, welche die (nicht nur) deutsche Gegenwart kennzeichnen. Sie definieren ebenfalls die Realität Europas, denn die Herausforderungen und Schwächen sind dieselben. In diesem Sinne ist Rögglas Porträt lokal und zugleich global. Was die Zeitebene angeht, bildet die Regierungskrise in Thüringen im Februar 2020, als der Rechtsextremismus die Wahl des Ministerpräsidenten bestimmte, den Ausgangspunkt oder Anstoß zur Reflexion, welche dann auf eine allgemeine Diagnose der Gesellschaft übertragen wird.

Die sprachliche Form für dieses textuelle Rundpanorama betont die Bewegung: In einem fast pausenlosen Redefluss referiert die Erzählinstanz und geht dabei zwischen Räumen, zeitlichen und thematischen Bezügen hin und her. Das Schwingen zwischen den Referenzpunkten betrifft ebenfalls die Erzählinstanz selbst, denn ihre Rede gleicht dem oben angeführten Modell des freien Zuhörens, also eines Zuhörens, „das zirkuliert, permutiert und durch seine Beweglichkeit das starre Netz der Sprechrollen auflöst“ (BARTHES 1991: 70). Die Erzählinstanz wird in einem Grenzbereich platziert (vgl. RÖGGLA 2021: 31), sodass sie auch hier – wie Eva Kormann anhand anderer Texte Rögglas analysierte – wackelt oder im Dazwischen agiert (vgl. KORMANN 2017: 140).⁴ Ihr „Standpunkt wird präzise beschrieben und danach wieder unkenntlich gemacht, die eingenommene Rolle mutiert wie in einem Traum. [...] Zunächst ist sie Übersetzerin, dann Konsumentin, plötzlich Bildautorin und danach Zeugin“ (RÖGGLA 2021: 55), vermerkt Beate Gütschow in der Laudatio. Dieses Verfahren der Definition/Behauptung, die im nächsten Schritt zurückgenom-

⁴ „Beides, das Hybride zwischen Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität und die Reflexion kulturwissenschaftlicher Theorien durch die Autorin, hat Folgen für die Sprechinstanz in Rögglas-Texten. Eine klare Antwort auf die Frage ‚Wer spricht?‘ jedenfalls verweigern diese, ihre Sprecherposition wird somit labil ‚wackelig‘. [...] Das Ich hängt [...] zwischendrin.“ (KORMANN 2017: 140)

men wird, ruft die bereits erwähnte, nach Kormann wackelige Erzählposition hervor.⁵ Eine solche Mutation erfahren auch andere Elemente: die Betrachter von Tübkes Werk werden zu Bildfiguren, die Figuren im Gemälde werden wiederum mit zeitgenössischen Bürgern in Zusammenhang gebracht: „Diese sind nicht die Nachfahren Thomas Müntzers!“ (Ebd. 29)⁶ In dieser Bespiegelung der Referenzen schafft Röggl eine Metaebene – etymologisch „Zwischenraum“ –, einen produktiven dynamischen Grenzbereich, in dem die Reflexion verortet wird.

Die Multifunktionalität der Grenze ist im Text erkennbar und erweist sich mit ihrem Schaltpotenzial als sehr produktiv für die narrative Strategie der wackeligen Erzählposition. Sie dient als Instrument für die Identifizierung von Figuren, Ereignissen, Prozessen. Aber, ex negativo, fungiert sie dort, wo Angst, Gehorsam und fehlende Freiheit als Grundstimmung walten, auch als Sperre, welche Kommunikation und Wahrheitserkenntnis behindert: In diesem Sinne ist die Grenze im Inneren der Menschen erkennbar, die nicht aus sich herauskommen können (vgl. RÖGGLA 2021: 28).⁷ Ferner fördern definierende Grenzen ein Polaritätsdenken – „Wo stehe ich, auf wessen Seite“ (ebd. 31). Aber wiederum lässt die Selbstbestimmung der Erzählinstanz als „Übersetzerin“ (ebd. 32) sie zwischen den Fronten schwingen, sich nicht vereinnahmen lassend: „Halb drinnen, halb draußen, jenseits der Abgründe zwischen Bildkomposition und Interpretation“ (ebd. 31).

Grenze fungiert als Voraussetzung für den Übergang von einem Stadium ins nächste, im Sinne der erwähnten Liminalität; keine stabile Position

5 So erscheint die Erzählerin beispielsweise zunächst als „Betrachterin“ des Bildes (RÖGGLA 2021: 29), um später zu erkennen, dass sie sich eigentlich im Bild aufhält (vgl. ebd. 43). Ferner weist sie ebenfalls eine wackelige Position als Dolmetscherin zwischen den Seiten auf, ohne Garant für Richtigkeit und für eine gelungene Kommunikation zu sein: „Tagsüber bin ich meist eher dabei, nachzusprechen. D. h. ich versuche es, denn selbst die besten Dolmetscher geraten manchmal auf Abwege.“ (Ebd. 28)

6 Auch erscheinen zeitgenössische Gesprächspartner auf der Grenzlinie zwischen Bild und Realität. So kommen der Erzählinstanz „kurz vor dem Ende noch Anwälte in den Blick, sie tauchen auf, quasi aus dem nichts.“ Zunächst ist es ungewiss, ob es sich um Bildbetrachter oder Bildfiguren handeln. Sie besprechen aktuelle Probleme oder Fälle der Justiz, bis schließlich die Erzählinstanz behauptet: „Gespräche mit Bildfiguren waren bisher nicht zu erwarten, und ihre Botschaften verunsichern mich.“ (RÖGGLA 2021: 42)

7 „Sehen Sie da diese Figur, die nicht mehr vor lauter Weisungsgebundenheit aus sich herauskommt! Sehen Sie diese Figur, die zögert, weil sie nicht weiß, ob sie zuständig ist! Sehen Sie diese Figur, die Angst hat, weil man sie entdecken könnte, identifizieren und dann den Geldhahn zudrehen wie bei allen anderen! ‚Wir können uns keine Fehler mehr leisten‘, rufen sie alle.“ (RÖGGLA 2021: 28)

wird gewährt. Bewegung bedeutet in diesem Zusammenhang ebenfalls die Garantie für Hoffnung, für das Weitergehen, für die Veränderung und für die Transformationsbereitschaft hin zu einer besseren Zukunft: „Das Panorama ist noch in Bewegung“, sage ich [...], „Änderungen sind jederzeit möglich, machen Sie mit!“ (Ebd. 25) Bewegung ist in Rögglas Texten als poetologisches Prinzip unentbehrlich, denn in dem dynamischen Spannungsverhältnis zwischen Konstruktion und Dekonstruktion wird das Muster vorgelegt, dann aufgehoben und umgekehrt, um damit den Konstruktcharakter zu betonen. Es wird dabei vor Augen geführt, wie fragil Kommunikation und Hoffnung sind: ohne Gewähr.

Die Bewegung kann auch rückwärts gerichtet sein, da die Kausalität außer Kraft gesetzt ist: „In dieser Welt, die sich plötzlich rückwärts dreht, so heißt es, ginge man ja auch rückwärts, wenn man vorwärts liefe“ (ebd. 32). Rückwärts funktionieren Prozesse der Abschottung (vgl. ebd. 34), aber auch die Suche nach einer Utopie, welche neben den eingangs zitierten utopischen Kräften frühbürgerlicher Revolutionen auch im Verweis auf Ernst Bloch (vgl. ebd. 32)⁸ sowie auf das Du präsent ist: „Rückwärtsgang, wie man mir einst empfahl [...] den Rückwärtsgang zu üben im Land der Rückwärtsgänge. [...] Rückwärts gehen, bis ich wieder an die Wegkreuzung komme, an der ich dich treffen kann.“ (Ebd. 44)

Die Anrede an und die Hoffnung auf ein Du folgen unmittelbar der Versicherung, dass keine Utopie, keine Veränderung mehr möglich ist (vgl. ebd.), und bedeuten erneut eine Korrektur oder Zurücknahme des eben Behaupteten. Sie wird strategisch gegen Ende des Textes und des Rundgangs platziert, was dann kein Ende wäre, sondern der Beginn eines weiteren Durchgangsstadiums.

Am Schluss des Textes wird die Funktion des Du besonders relevant und läutet die Zusammenführung der bisher dargelegten Leitkonzepte ein:

Einmal war ich unterwegs in dem Bild, habe gesucht nach deinem Aufenthaltsort, bisher habe ich ihn auch noch nicht gefunden. [...] Die Menschendichte ist auch zu hoch, tröstete man mich, das habe ich nicht verstanden, aber ich habe erkannt, du hast dich gewehrt, du hast es zustande gebracht, dass sich dort etwas ändert, in dei-

8 Bekanntlich entfaltet Ernst Bloch in seinem einflussreichen Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (1954ff. veröffentlicht) eine Philosophie der konkreten Utopie. Die Hoffnung bildet für ihn die Triebkraft zur Errichtung einer besseren Zukunft. In *Bauernkriegspanorama* heißt es: „Im Land der Rückwärtsgänge muss man den Rückwärtsgang üben, um überhaupt irgendwo zu landen. Dann würde man auch Leuten begegnen, einem neuen Ernst Bloch zum Beispiel, ja, der müsste einem endlich entgegenkommen, aber niemand sieht ihm im Geringsten ähnlich. Du musst besser hingucken, sage ich mir, du hast nicht genau hingesehen, du wirst ihn schon finden.“ (RÖGGLA 2021: 32)

nem Betrieb, in deiner Schule, in deiner Nachbarschaft, ja in der Stadt, du hast das Miteinander aufgegriffen, die zähe Aushandlung zwischen den Beteiligten, und das, was entstand, wurde groß. Als man sah, dass du nicht im Spektakel der Medien untergehen würdest, weil du nicht einzeln warst, hat man Gegenmaßnahmen ergriffen, die dich lange nicht erreichten, weil du nicht einzeln warst. Der billige Hass auf deinen Nächsten, den man heute als erfrischende Position bezeichnet, wird deine Sache nie werden. Die Geschichten, die du erzählst, werden weitererzählt werden. [...] selbst, wenn es dich heute nicht mehr geben soll, wie alle behaupten, hinterlasse ich meinen Gruß auf diesem Bild und weiß, er wird dich erreichen. (Ebd. 45f.)

In der Spannung zwischen dem Ich und dem Du, als Positionen, die nicht festzulegen, sondern dynamisch und unsicher sind, entfaltet sich der Raum der Grenze, in dem die Kommunikation stattfindet. Diese gestaltet sich als Suchbewegung, als Spurensuche, als Ausgrabung einer Hinterlassenschaft oder Ablegung eines Zeugnisses; das Motto ist jetzt, „Unschärfe bewahren!“ (ebd. 42), damit die Suchbewegung nicht aufhört.⁹ In der Kommunikation, im Text, ist zugleich die Möglichkeit einer Veränderung impliziert, die aber auch verweigert wird (wie die Grenze, die konstruierend oder exkludierend wirken kann), eine Transformationsbereitschaft, welche entscheidend ist zur Herausbildung einer Gemeinschaft („weil du nicht einzeln warst“ wird wiederholt), eines Zusammenhaltens oder auch einer Widerstandshaltung gegenüber Diskursen der Polarisierung und der Manipulation. Vor dem Hintergrund dieser Kommunikation ohne Gewähr, im Bereich des Liminalen und auf der Basis einer Haltung der Resonanz wird das Miteinander möglich, der Europa-Gedanke. Dieser erscheint als utopisches Element, das immer wieder dort getroffen wird, wo Geschichten erzählt und gehört werden: „Die Geschichten, die du erzählst,

9 Im Zusammenhang mit dem Motto „Unschärfe Bewahren!“ kann auf ein weiteres Beispiel für Rögglas narrative Strategie der Mutation des Behaupteten oder der oszillierenden Haltung zwischen Definition und Zurücknahme in diesem Text hingewiesen werden, und zwar im Bereich des Visuellen. Das Visuelle wird nämlich zwischen einer Forderung des Sichtbarmachens und einer des Unschärfe-Bewahrens schwankend auch im Liminalen verortet. Auf der einen Seite wird durch das Sichtbarmachen der aus dem Panoramabild Getriebenen (Opfer der Gewalt, Vergessene, Migranten usw. – vgl. RÖGGLA 2021: 25) die Negativität der zeitgenössischen Gegenwart beklagt. Auf der anderen Seite wird im Text gefordert, Unschärfe zu bewahren (vgl. ebd. 42), im Dienst einer wahrheitsgetreuen Zeugenschaft. Dieses Oszillieren zwischen scharf Beobachten und Unschärfe bewahren schafft Latenz – „Latent vorhanden ist etwas, was einerseits nicht sichtbar ist und andererseits sichtbar werden wird“ (SIEG 2017: 242). Somit fungiert eine liminale Haltung auch im Bereich des Visuellen als Antrieb für die Suchbewegung.

werden weitererzählt werden“. Dieser Satz bildet ein Leitmotiv der Hoffnung bei Rögglä und erscheint in fiktionalen (z. B. *Nachtsendung*, RÖGGLÄ 2016b: 7, 282; vgl. BESCANSÀ 2020: 61f.) wie in nicht fiktionalen Texten (etwa im eingangs zitierten Artikel *Europa-hören*). Mit diesem wiederkehrenden Motiv plädiert die Autorin für die Kommunikation unter Andersartigen in einem potlatchartigen Rahmen der Solidarität und Empathie: Solange Geschichten erzählt werden und solange ihnen ein offenes Ohr geliehen wird, gibt es Hoffnung für Europa – oder auch nicht.

Literaturverzeichnis

- BARTHES, Roland (1991): Zuhören. In: Das Buch vom Hören. Hrsg. v. Robert Kuhn u. Bernd Kreutz. Freiburg im Breisgau: Herder, S. 55–71.
- BEAUCAMP, Eduard (2004): Malerei: Werner Tübke ist tot. In: FAZ vom 29.05.2004. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/malerei-werner-tuebke-ist-tot-1160784.html> [06.08.2024].
- BESCANSÀ, Carme (2020): Die Aktualität des Unheimlichen im gegenwärtigen Heimatdiskurs (K. Rögglas *Nachtsendung*). In: *Unheimliche Heimaträume. Repräsentationen von Heimat in der deutschsprachigen Literatur seit 1918*. Hrsg. v. Carme Bescansà, Mario Saalbach, Iraide Talavera u. Garbiñe Iztueta. Bern: Peter Lang, S. 55–64.
- DEGNER, Ute/ GÜRTLER, Christa (Hgg.) (2021): *Gespensischer Realismus. Texte von und zu Kathrin Rögglä*. Wien: Sonderzahl.
- EU-VERTRAG, VERTRAG DER EUROPÄISCHEN UNION (2016). Amtsblatt der Europäischen Union C 202/1, des 07.06.2016. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TEXT/HTML/?uri=CELEX:12016ME/TXT&from=DE#d1e299-13-1> [06.08.2024].
- HAMMER, Erika (2020): *Monströse Ordnungen und die Poetik der Liminalität. Terézia Moras Romantrilogie *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, *Das Ungeheuer* und *Auf dem Seil**. Bielefeld: transcript.
- KAN, Sergei (1993): *Symbolic Immortality: The Tlingit Potlatch of the Nineteenth Century*. Smithsonian Series in Ethnographic Enquiry. Washington DC: Smithsonian Books.
- KASATY, Olga Olivia (2007): Ein Gespräch mit Kathrin Rögglä. In: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*. Olga Olivia Kasaty. München: text + kritik S. 257–287.
- KORMANN, Eva (2017): Wer spricht? Zur „wackeligen“ Sprechposition bei Kathrin Rögglä. In: Kathrin Rögglä. Hrsg. v. Juditha Balint, Tanja Nusser u. Rolf Parr. München: text + kritik, S. 124–142.
- MAUSS, Marcel (2011): *Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Berlin: Suhrkamp.

- NAVRATIL, Michael (2022): Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin/Boston: De Gruyter (13. Kapitel: „K.Rögglas Poetik des kreativen Dokumentarismus“, S. 366–420).
- PARR, Ralf (2008): Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur und Kulturwissenschaft. In: Schriftkultur und Schwellenkunde. Hrsg. v. Achim Geisenhanslücke u. Georg Mein. Bielefeld: transcript, S. 11–64.
- PASTUSZKA, Anna/ PACYNIAK, Jolanta (2023): Narrative der Grenze. Von Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen in der Literatur. In: Narrative der Grenze. Die Etablierung und Überschreitung von Grenzen. Hrsg. v. Anna Pastuszka u. Jolanta Pacyniak. Brill: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 9–17.
- RÖGGLA, Kathrin (2015): Die falsche Frage: Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen. Berlin: Theater der Zeit.
- RÖGGLA, Kathrin (2016a): Europa – mein schMERZ: Das zu große Bild. In: Der Tagesspiegel vom 29.12.2016. URL: <https://www.tagesspiegel.de/politik/das-zu-grosse-bild-3795610.html> [06.08.2023].
- RÖGGLA, Kathrin (2016b): Nachtsendung. Unheimliche Geschichten. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- RÖGGLA, Kathrin/ KENNEDY, A. L. (2017): Briefwechsel. In: Fragile. Europäische Korrespondenzen. Hrsg. v. Netzwerk der Literaturhäuser. Reihe: die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik, Bd. 265. Göttingen: Wallstein. URL: <http://fragile-europe.net/conversations/kathrin-roeggla-und-a-l-kennedy/> [06.08.2024].
- RÖGGLA, Kathrin (2018): Europa hören. In: Magazin Schauspielhaus Wien, Saison 18/19 (Oktober/November), S. 8. URL: https://archiv.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus_2/resources/dbcon-def/uploads/Magazin1_Spielzeit201819.pdf [06.08.2024].
- RÖGGLA, Kathrin (2021²): Bauernkriegspanorama. Berlin: Verbrecher Verlag.
- ROSA, Hartmut (2016): Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin: Suhrkamp.
- ROSA, Hartmut (2019): Heimat als anverwandelter Weltausschnitt. Ein resonanztheoretischer Versuch. In: Heimat global. Modelle, Praxen und Medien der Heimatkonstruktion. Hrsg. v. Edoardo Costadura, Klaus Ries u. Christiane Wiesenfeldt. Bielefeld: transcript, S. 153–172.
- SCHLENSTEDT, Katrin (2004): Das Werk auf dem Berg. (Memento vom 14. September 2004 im Internet Archive). In: MDR, 28. Mai 2004, Interview mit Museumsdirektor Gerd Lindner. URL: <https://web.archive.org/web/20040914182537/http://www.mdr.de/kultur/ausstellung/1369123.html> [22.02.2024].
- SIEG, Christian (2017): Latenzzeiten und Diskursgewitter. Die Abwesenheit der Katastrophe und die Präsenz des Risikos in Kathrin Röggla *die alarmbereiten*. In: Kathrin Röggla. Hrsg. v. Juditha Balint, Tanja Nusser u. Rolf Parr. München: text + kritik, S. 236–255.

- SZAKOLCZAI, Árpád (2016): *Permanent Liminality and Modernity. Analysis the Sacrificial Carnival through Novels*. London: Routledge.
- TURNER, Viktor (2000): *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*. Frankfurt a. M.: Campus.
- VAN GENNEP, Arnold (1999): *Übergangsriten*. Frankfurt a. M.: Campus.
- WOKART, Norbert (1995): Differenzierungen im Begriff „Grenze“. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs. In: *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Hrsg. v. Richard Faber u. Barbara Naumann: Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 275–289.

NATALIE MOSER

Variationen einer Grenzüberschreitung. Die Narrativierung von Körper-, Landes- und Gattungsgrenzen in Antje Rávik Strubels *Blaue Frau*

Von der Beobachtung ausgehend, dass Grenzüberschreitungen Strukturen und Systeme erfahr- und sichtbar machen, werden inhaltliche und formale Grenzen in Antje Rávik Strubels Roman *Blaue Frau* (2021) fokussiert und der narrative Echorraum analysiert, in dem eine Verletzung von Körpergrenzen (durch sexuelle Gewalt und Folter) in der Form weiterer Grenzüberschreitungen nachhallt. Dabei werden zum einen (europa)politische, wirtschaftliche und kulturelle Aspekte des Grenzdiskurses und ihre narrative Behandlung erörtert. Zum anderen wird die romanintern aufgeworfene Frage nach einer Aneignung von Geschichte(n) aufgegriffen und Züge einer Poetik der Entgrenzung herausgearbeitet, die Klischees durch unterschiedliche Perspektivierungen unterhöhlt.

Schlüsselwörter: Grenze, Gewalt, Körper, Gender, Erzählen, Antje Rávik Strubel

Im 2021 erschienenen Roman *Blaue Frau*¹ von Antje Rávik Strubel wird von der Flucht einer jungen Frau in Richtung nördliches Europa berichtet. Das Buch dreht sich – und dies kann man mit Blick auf die Achronizität des Erzählens beinahe wörtlich nehmen – im Modus des Erzählens um sexuelle und sexualisierte Gewalt, die eine tschechische Frau durch einen („west“)-deutschen Kulturbotschafter erlitten hat.² Im Kontext der Verleihung des Deutschen Buchpreises an Rávik Strubel wurde der Roman mit Bezug auf den #MeToo-Diskurs als „Harvey-Weinstein-Geschichte“ (ALBATH 2021) rezipiert.³ Im Unterschied zum literaturkritischen Ansatz, der den Text an ak-

1 Antje Rávik Strubels Roman *Blaue Frau* wird im Text mit der Sigle „BF“ und der Seitenzahl zitiert.

2 Zum Erzählen über sexuelle und sexualisierte Gewalt in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur vgl. die Studie MILEVSKI 2017.

3 Gegen Ende des Essays *Vom Umschwärmen der Grenzen*, der Heinrich von Kleists Drama *Penthesilea* kommentiert, referiert Rávik Strubel auf „die überfällige *metoo*-Debatte“ (RÁVIK STRUBEL 2022a: 132). In einem Interview weist die Schriftstellerin hinsichtlich des Romans

tuelle gesellschaftliche Debatten anzuschließen versucht, hält Anne Fleig im Rávik Strubel gewidmeten Artikel im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* fest, dass der Roman „mit der Vergewaltigung das Machtgefälle zwischen West und Ost im Rahmen der EU [umkreise] und [...] an jeweils randständigen Schauplätzen in Tschechien, Berlin, der Uckermark und Helsinki angesiedelt“ (FLEIG) sei. Fleig versteht den Roman in erster Linie nicht als #MeToo-Literatur, sondern als auf Randregionen fokussierte ‚Europaliteratur‘ (vgl. dazu WETENKAMP 2017), die sich – so sei hier ergänzt – von auf Brüssel als europäischem Zentrum fokussierten Romanen wie Robert Menasses *Die Hauptstadt* (2017) unterscheidet. Der Peripherien fokussierende Roman Rávik Strubels steht trotz seiner Grenzaffinität aber auch nicht in der Tradition der ‚Grenzlandliteratur‘, die als Vehikel nationalistischer Strömungen des 19. Jahrhunderts entstanden ist und insbesondere in Böhmen patriotische ‚Grenzlandromane‘ in deutscher und tschechischer Sprache hervorgebracht hat (vgl. RINAS 2017: 308), die (in der deutschen Variante) aufgrund ihrer Thematik in den 1930er Jahren das Interesse nationalsozialistischer Kultur- und Literaturpolitik geweckt haben.

Während die literaturkritische Zuordnung zum Genre der #MeToo-Literatur signalisiert, dass engagierte oder aktivistische Literatur vorliegt, deutet Fleig mit Referenzen auf frühere Texte Rávik Strubels an, dass die körperliche Grenzverletzung die Folie für eine Reflexion des Europadiskurses bildet. Die Frage, wie von Grenzüberschreitungen oder -verletzungen erzählt werden kann, ohne sie zu reproduzieren, sparen allerdings beide Lesarten aus. Von der Überlegung ausgehend, dass Grenzüberschreitungen Strukturen und Systeme erfahr- und sichtbar machen, und an die Beobachtung anschließend, dass Rávik Strubels Roman nach dem russischen Überfall auf die Ukraine und aufgrund des anhaltenden Krieges in Europa beinahe noch zeitgemäßer wirkt als bei seinem Erscheinen, soll ein dritter, die beiden genannten Perspektiven verschränkender Interpretationsansatz formuliert werden. Dabei liegt der Schwerpunkt der Untersuchung darauf, wie der Roman *Blaue Frau* über das Erzählen als Form der Entgrenzung reflektiert.

Im ersten Teil des Beitrages werden auf der Inhaltsebene die Motive Grenze und Grenzüberschreitung im Roman *Blaue Frau* analysiert, während der zweite Teil die Form- und Strukturebene fokussiert und die metareferenzialen Reflexionen über narrative Grenzüberschreitungen bzw. Aneignungen

Blaue Frau allerdings darauf hin, dass die Ursprünge des Textes bzw. der vergewaltigten und gefolterten Hauptfigur vor die Zeit der #MeToo-Debatte zurückgehen (vgl. ROESLER-GRAICHEN: 2021).

behandelt. Der dritte Teil widmet sich schließlich der romaninternen Poetik der Entgrenzung und perspektiviert die Überlegungen zu Grenzen und Grenzüberschreitungen noch einmal neu bzw. anders.

1 Grenzen als zentrales Thema und Motiv des Romans *Blaue Frau*

In Rávik Strubels Roman werden auf inhaltlicher und formaler Ebene zahlreiche Grenzen und Grenzüberschreitungen dargestellt. Auf der Ebene des Inhalts findet man Überschreitungen individueller, regionaler oder nationaler Grenzen, wobei diejenigen von „Landeskörper[n] und menschliche[n] Körper[n]“ (BRUNS 2021: 371) im Zentrum stehen, die gemäß Claudia Bruns u. a. in allegorischen Darstellungen von Kontinenten als Frauenfiguren zusammenfallen. Die romaninternen Verletzungen von Grenzen weiblicher Körper schaffen eine thematische Verbindung zum griechischen Mythos der Entführung und Vergewaltigung von Europa durch den als Stier verwandelten Zeus. Im Rahmen der (älteren) Kartografie wurden Landes- und Körpergrenzen aufeinander abgebildet. Dies erfolgte zum einen im wörtlichen Sinn, da das Material, aus dem Karten hergestellt wurden, bis zum späten Mittelalter hauptsächlich Pergament war (vgl. WÖBBE KING 2024: 47).⁴ Zum anderen geschah es im übertragenen Sinn, da eine Analogie zwischen der Erdoberfläche und dem menschlichen Körper hergestellt wurde und Teile der Erde – beispielsweise der Kontinent Europa – als Körperteile bzw. menschliche Figuren dargestellt wurden. Der antike Europa-Mythos bildet auch die Grundlage für die im 16. Jahrhundert populäre Darstellung der *Europa in forma virginis*. Eine weitere, hier zu situierende Verkörperung von Europa war diejenige als *Europa regina*, bei der der Kontinent als gekrönte weibliche Figur dargestellt wird. Letztere ist in Richtung Westen ausgerichtet: Das gekrönte Haupt bildet die iberische Halbinsel, den Bauch das Königreich Böhmen (vgl. ebd. 52). Zwischen der Eroberung und Ausbeutung von Ländern (Kolonialisierung) und von (weiblichen) Körpern bestehen zahlreiche, nicht nur darstellungsbezogene Parallelen. Gemäß Sigrid Weigel wurden geografische Territorien (Städte, Länder und Kontinente) auch in späteren Epochen regelmäßig als Frauen dargestellt, da die Erde als belebte Natur mit dem weiblichen Körper – der Frau als Naturwesen, wie sie u. a. Jean-Jacques Rousseau imaginiert hat – verbunden wurde (vgl. WEIGEL 1990: 127–130). Die damit einhergehende Problematik besteht bis heute darin, dass Frauen aufgrund ihrer allegorischen Funktion

⁴ Im Roman betrachtet die Protagonistin das nördliche Europa auf einer Karte und nimmt es als Tier, als sprungbereiten Tiger wahr (vgl. BF: 48).

„nicht Subjekt, sondern Körper der Repräsentation“ (ebd. 168) sind und dabei ihrer Individualität und Geschichte depriviert werden. Letzteres wird in *Blaue Frau* anhand unterschiedlicher Gesellschaftsbereiche (Tourismus, Kultur, Politik etc.) vorgeführt und performativ aufgezeigt, wie diese Mechanismen und Strukturen diskursiv – und aufgrund des Formats in besonderer Weise narrativ – ausgehebelt werden können.

Die Hauptfigur in Rávik Strubels Roman, Adina Schejbal, und insbesondere ihr Körper sind wiederholt übergriffenen Handlungen ausgesetzt. Sie reichen von einem durch den jugendlichen Touristen Ronny aufgezwungenen Kuss (vgl. BF: 25), dem Festhalten des Kinns durch den Arbeitgeber Razvan Stein (vgl. BF: 215) und das Streicheln einer Handinnenfläche bei der Begrüßung durch den Kulturvertreter Johann Manfred Bengel (vgl. BF: 251) bis hin zum Gravitationszentrum des Buches, der Vergewaltigung der Protagonistin durch Bengel und ihr Einsperren in einem Kühlschrank, das von Stein und Bengel gemeinsam ausgeführt wird und das Opfer zum Schweigen bringen soll (vgl. BF: 394f. u. 272–274). Die Grenzthematik ist nicht nur in den Figuren und Motiven, sondern – wie bereits Fleig angedeutet hat – auch in den Schauplätzen verankert. Die Protagonistin, die den Vornamen u. a. mit der berühmten tschechischen, unter Pseudonym (Lil Adina) auch im nationalsozialistischen Deutschland aktiven Schauspielerin Adina Mandlová teilt, stammt aus einer Grenzregion – dem tschechischen Gebirgsort Harrachov, der an dem Dreiländereck Tschechien-Polen-Deutschland liegt – und die sexuelle und sexualisierte Gewalt findet ebenfalls in einer Grenzregion statt, nämlich an der Oder in der Uckermark, wo Deutschland an Polen grenzt und „ein Rudel halbwilder Hunde“ (BF: 202) eine neu gegründete Kulturstätte bewacht. Zudem wird die Grenze fokussiert, die die etymologische Basis des Wortes ‚Grenze‘ bildet, die Abgrenzung des sog. Westen vom sog. Osten:

Das Wort ‚Grenze‘ verweist in seiner Herkunft aus dem Südslawischen⁵ (*gr-nica*) bereits seit dem 15. Jahrhundert auf die Abgrenzung eines sogenannten „Westens“ (Okzident) vom sogenannten „Osten“ (Orient). Das zeigt schon, dass der für Europa vielleicht wichtigste Grenzdiskurs, nämlich der einer Einteilung in Ost und West, keineswegs nur auf die Zeit des Kalten Krieges zurückgeht, sondern mindestens so alt ist wie die europäische Moderne selbst. (JÄNCHEN/SCHMIDT/CORNEJO 2023: 10)

⁵ Das Wort stammt korrekterweise aus einer westslawischen Sprache, dem Altpolnischen. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei den Herausgeber/innen.

Dass ‚Westen‘ in der Regel eine Selbst- und ‚Osten‘ eine Fremdbezeichnung ist (vgl. ebd. 11),⁶ und der Westen als Norm, der Osten hingegen als Abweichung wahrgenommen wird, wird im Roman selbst angedeutet. Adina beobachtet sich beispielsweise aus der Warte einer westlich sozialisierten Person und vergleicht sich mit ihrem Umfeld wie folgt: „Etwas haftete ihr an. Etwas, das auch den Glitzerfrauen aus Gryfino, der Belarusin und der Späherin anhaftete, deshalb war sie so bleich. Auch Razvan Stein haftete es an, aber der hatte Geld.“ (BF: 274) Die romaninterne Beschreibung der deutschen Kulturstätte an der Grenze zu Polen kreist um die (vorausgesetzte) Verfügbarkeit und Dienstbarkeit sog. Ost(mittel)europäerinnen, aber auch der entsprechenden Länder(eien) und ihrer Ressourcen. Der Roman thematisiert nicht nur Arbeitsmigration, die eine Tendenz zum Menschen- bzw. Frauenhandel hat – die Belarusin und die Polin, so die lediglich an ihrer Herkunft orientierten romaninternen Bezeichnungen der Figuren, werden als Küchenhilfen eingestellt, müssen jedoch zusätzlich männlichen Gästen sexuell zu Diensten stehen –, sondern auch eine grenzüberschreitende Form der ökonomisch motivierten Partnersuche. „[D]ie Grenzregion“, so Martin Klatt, ist „ein Ort der Konfrontation, aber auch der Begegnung mit dem Anderen [...], wo das Eigene in Frage gestellt wird“ (KLATT 2021: 145). Diese Begegnungen fokussiert der Roman sowohl auf individueller – Adinas Lebens- und Leidensgeschichte – als auch auf gesellschaftlicher bzw. politischer Ebene, der Beziehungen und des Grenzverkehrs von Ländern und Regierungen innerhalb Europas.

Claudia Bruns weist auf die wirkmächtige „Erfindung“ eines gegenüber dem Westen abgewerteten Osteuropa als einem *middle ground* zwischen männlicher imaginierten ‚Zivilisation‘ und weiblich codierter ‚Wildheit‘“ (BRUNS 2021: 367) hin. Diese Differenz bzw. die differenziellen Denk- und Wahrnehmungsstrukturen sind insbesondere in Grenzregionen zu beobachten, in denen die West-Ost-Grenze als Bestandteil eines Geschäftsmodells reproduziert bzw. inszeniert wird. Im Grenzraum lokalisierte Prostitution, mit der u. a. Menschenhandel einhergeht, lebt vom „Wohlstandsgefälle zwischen Ost- und Westeuropa“ (SCHAUER 2006: 240), aber auch von der geschäftsfördernden Reproduktion von Ost-West-Stereotypen wie der ‚willigen Osteuropäerin‘ und entsprechender Narrative. In Rebecca Pates’ und Daniel Schmidts im Bereich der *Gender Studies* angesiedelten Untersuchung der verwaltungsinernen Diskurse über Prostitution wird die Prostitution des Grenzlandes explizit von derjenigen des Binnenlandes abgegrenzt:

⁶ Diese Beobachtung trägt Dirk Oschmanns 2023 erschienenen, sehr erfolgreiches Sachbuch *Der Osten: eine westdeutsche Erfindung* im Titel.

Sie unterscheiden sich von denen „im Inneren“ des Landes, zum Beispiel in Großstädten, vor allem dadurch, dass ihnen die jeweilige Staatsgrenze eine besondere Rationalität einschreibt. Sie ist gekennzeichnet durch irgendein „Gefälle“, ein Gefälle ökonomischer, legalistischer, kultureller oder polizeilich-repressiver Art. Entscheidend ist aber nicht, ob dieses Gefälle tatsächlich existiert, sondern wie es beschrieben wird, weil diese Narrationen, die Teil der administrativen Diskurse sind, die Staatsgrenzen auf eine andere Art symbolisieren, als es Schilder, Pfosten und Steine tun. (PATES/SCHMIDT 2009: 20)

Catherin Schauer hat diese Ausprägung der Prostitution, die hauptsächlich entlang der Europastraßen und Verbindungsstraßen zu Grenzübergängen stattfindet, mit Blick auf die deutsch-tschechische Grenze in einer 2003 erschienenen Publikation mit dem Titel *Kinder auf dem Strich. Bericht von der deutsch-tschechischen Grenze* anhand von Interviews vor Ort zu rekonstruieren versucht. Zudem weist sie in einem Aufsatz darauf hin, dass der Sextourismus ein florierender Wirtschaftszweig der Tschechischen Republik sei: „Das durch den wirtschaftlichen Niedergang in Ostmittel- und Osteuropa entstandene Wohlstandsgefälle wird an der Grenze zwischen Deutschland und der Tschechischen Republik besonders deutlich sichtbar“ (SCHAUER 2006: 240). Rávik Strubel fokussiert mit Blick auf die Relation von Deutschland und der Tschechischen Republik nicht den deutschen Sex-,⁷ sondern den Skitourismus. Mit Blick auf Harrachov porträtiert sie übergrieffige junge Männer wie Ronny beim Après-Ski, aber auch ein weibliches Liebespaar, das die Aufmerksamkeit der andeutungsweise queeren Protagonistin auf sich zieht. Der Anspruch der (imaginierten) Verfügbarkeit der in der Grenzregion lebenden und/oder arbeitenden tschechischen Bevölkerung wird allerdings trotz des leicht verschobenen Schwerpunktes betont. Dies wird zudem durch historische Referenzen untermauert, anhand derer auf die wechselnde Zugehörigkeit der Region und ihre gewaltsame Aneignung zuerst durch Deutschland und dann durch die Sowjetunion hingewiesen wird (vgl. BF: 21).

⁷ Sextourismus bzw. Prostitution wird im Roman ebenfalls dargestellt. Der Leiter der Kulturstätte lädt Frauen aus dem benachbarten polnischen Ort Gryfino zu abendlichen Veranstaltungen ein bzw. transportiert sie zu diesem Zweck über die Grenze. Es reisen zwar keine Freier für sexuelle Dienstleistungen ins Nachbarland, sondern Frauen überqueren die Grenze auf der Suche nach potenziellen Ehemännern, Sexualpartnern etc. Da letzteres jedoch von einem Mann organisiert wird, zeigen sich auch hier typische Prostitutionsstrukturen und -mechanismen. Der (allerdings von Razvan Stein kommende) Hinweis, dass sich Rickie, die Fotografin mit dem „Ostfimmel“ (BF: 204), in Berlin ihre ‚Mädchen‘ halte (vgl. BF: 172), verweist auf Parallelen zwischen den Schauplätzen, die den Bereichen Kultur und Kunst zugeordnet und durch Adinas Anwesenheit verbunden sind.

Die Hauptfigur in *Blaue Frau* kann aufgrund ihrer Lokalisierung in peripheren Gegenden als figürliche Verkörperung einer Grenzregion verstanden werden. Durch ihr Praktikum in der Uckermark soll sie zur „Förderung des Kulturaustausches an der Schwelle zu Osteuropa“ (BF: 198) beitragen. Sie wird jedoch wie eine Ware behandelt, da sie dem Kulturfunktionär als eine Art von Gegengeschäft angeboten wird. In Helsinki hält sie sich am Stadtrand auf und ruft aufgrund von Parallelen zur titelgebenden blauen Frau, einer Art Undine-Figur, weitere Grenzräume – Wasser vs. Land, Mensch vs. Tier – auf. Hier wird folglich auf mythologische Vorstellungen weiblicher Repräsentationen zurückgegriffen. Finnland wird im Text zudem explizit als „Scharnier zwischen Ost und West“ (BF: 47) bezeichnet. Da es sich bei Helsinki um den (im ersten und letzten Teil des Buches fokussierten) zentralen Schauplatz des Romans handelt, wird die (binneneuropäische) Ost-West-Grenze als Leitthematik hervorgehoben. Dass „Grenzregionen [...] häufig als Laboratorien der europäischen Integration bezeichnet [werden], da sich dort auch empirisch bestimmen lässt, in welchen Bereichen die Integrationsprozesse fortschreiten und wo sie behindert werden“ (KLATT 2021: 151), erklärt wiederum ansatzweise das Interesse des estnischen EU-Abgeordneten und Professors Leonides Siilmann an Adina, die seine Affäre wird und mit ihm in seiner Dienstwohnung in Helsinki zusammenlebt. Hier deutet sich bereits an, dass auch innerhalb des als Osten bezeichneten Gefüges Hierarchien bestehen und aufgrund weiterer Differenzen bezüglich *Gender, Class, Age* etc. eine intersektionale Perspektive auf die Protagonistin und ihre systemische Diskriminierung vonnöten ist. Zwischen dem in Tartu und Helsinki residierenden hochgebildeten, über vierzig Jahre alten Estländer und der aus einem Grenzgebirge stammenden jungen Tschechin, die sich in einem Schwellenraum zwischen Ost und West kennenlernen, bestehen trotz geteilter Herkunft aus dem sog. Osten eine hierarchische, in mehrerlei Hinsicht Klischees entsprechenden Beziehung.

Auf der Suche nach ihrer alten bzw. nach einer neuen Identität versucht Adina, die Grenzen ihres Körpers zu restituieren, indem sie wiederholt einzelne Körperteile – z. B. den Oberschenkel (vgl. BF: 12) – abtastet und in Helsinki täglich eine das Wohngebiet mit dem Hafen verbindende Straßenunterführung passiert (vgl. BF: 279). Vergleichbar mit ihren rituellen Handlungen werden im Roman die impliziten und expliziten Grenzen Europas dargestellt, das sind vor allem die informelle West-Ost-Grenze sowie die EU-Außengrenzen. Adinas Geliebter hebt in seinen Reden über Europa und die europäisch grundierten Menschenrechte immer wieder die Differenz zwischen Zentrum und Peripherie hervor, ohne die Differenzen und Hierarchien zwischen unterschiedlichen Peripherien zu bedenken. Mit Hinweisen auf (v. a. histori-

sche) Grenzüberschreitungen von Staaten, zum Beispiel von Deutschland und der Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg, unterstreicht Leonides etwa die seiner Meinung nach asymmetrischen europäischen Erinnerungs- und Aufarbeitungskulturen, was totalitäre Systeme und deren Verbrechen angeht. Seine Referenzen auf die Menschenrechte wirken allerdings wie Hohn, wenn Sexualverbrechen wie dasjenige gegen Adina aufgrund von patriarchal grundierten und funktionierenden Justizsystemen in der Regel nicht geahndet werden. Die Fokussierung Leonides' auf historische, also in der Vergangenheit liegende Grenzverletzungen auf nationaler Ebene weist ihn als Figur aus, deren Gegenwartsbezug relativ schwach ausgeprägt ist und – wie sich gegen Ende des Romans zeigt – die ihre privilegierte (männliche) Position nicht in Frage stellt. Seine erste an Adina gerichtete Frage in der Lobby eines Hotels, in dem die nomadisch lebende Figur illegal beschäftigt ist, lautet sinnfälliger Weise:

„Verstehen Sie sich als Europäerin?“ [...] Er hatte die Frage freundlich wiederholt. Und da nickte sie. Sie war auf dem europäischen Kontinent. Sie war auf diesem Kontinent geboren. Sie hatte einen Teil dieses Kontinents überquert. Sie hatte drei Grenzen zwischen vier europäischen Ländern gekreuzt. (BF: 41)

Trotz des Sexualverbrechens und der prekären Arbeits- und Wohnbedingungen – der Machtlosigkeit eines weiblichen, aufgrund des nomadischen Daseins mehrheitlich als ausländische Person wahrgenommenen Individuums – bezeichnet sich Adina als Europäerin, wobei sie sich ihrer Identifikation mit Europa nachträglich mit Rückgriff auf ihre Lebensgeschichte, die sie aus einem tschechischen Gebirgsort in die finnische Hauptstadt geführt hat, und durch eine dreifache Wiederholung des Wortes „Kontinent“ vergewissert. Die Wiederholung des Personalpronomens zu Beginn ihrer Sätze suggeriert allerdings auch, dass wenn überhaupt jemand Europäerin ist, dann sie, u. a. als Wiedergängerin der vergewaltigten Königstochter Europa.

2 Reflexionen über das Erzählen von Grenz(überschreitung)en

Im Unterschied zu körperlichen Grenzüberschreitungen im wörtlichen und übertragenen Sinn werden diejenigen zwischen Realität und Virtualität oder Imagination im Roman positiv dargestellt. Adina agiert unter dem Namen ‚letzter Mohikaner‘ in Chat-Foren und kann so nicht nur ihre biografische Herkunft, sondern auch ihr Geschlecht und daran geknüpfte Rollenerwartungen hinter sich lassen. Während Adina in den Fotografien, die die in Berlin-Lichtenberg situierte Künstlerin Rickie von ihr macht, den ‚letzten Mohikaner‘ erkennen kann, verschwimmen bei der Betrachtung von Gemälden in der Kulturstätte auf-

grund von Spiegelungen nicht nur Körpergrenzen bzw. Konturen, sondern auch die Grenzen zwischen betrachtender Person und betrachteten Landschaften. „Es war, als ob beim Betrachten der Bilder die Landschaft erst zur Landschaft wurde, weil man sie durchschritt“ (BF: 208). Es sind Räume der Imagination, wie sie etwa literarische Texte eröffnen, die nicht als Grenzverletzungen, sondern als Grenzerweiterungen oder Entgrenzungen beschrieben werden. Gegen Ende des Romans wird das Potenzial von Darstellungen noch einmal wie folgt herausgestrichen: „Nur weil ein Zusammenhang darstellbar ist, muss es ihn nicht geben“ (BF: 274, H. i. O.). Literarische Darstellungen sind nicht auf die Abbildung von Wirklichkeiten beschränkt, sondern können die Grenzen letzterer überwinden. Wie Annabelle Jänchen anhand dreier Texte aus dem Bereich der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gezeigt hat,⁸ findet sich gerade in grenzaffinen literarischen Texten oftmals das Prinzip der zwei Welten. In Saša Stanišić’ Buch *Herkunft* werde „die Flucht als reales Erlebnis mit Flucht als eskapistische[] Imagination“ (JÄNCHEN 2023: 55) verschränkt, was wiederum in der Wahl grenzüberschreitender Erzählregister wie autofiktionales Erzählen oder magischer Realismus gespiegelt werde (vgl. ebd. 56). Jänchen weist zudem darauf hin, „dass Wissenslücken über den osteuropäischen Raum mit Fantasie gefüllt wurden“ (ebd. 58), wodurch eine Fokussierung auf Magisches begünstigt werde, was – so kann ergänzt werden – in Texten wie *Herkunft* oder *Blaue Frau* nicht reproduziert, sondern auf seine Funktionen hin durchsichtig gemacht wird. Diese im Bereich der Ästhetik erfolgenden Entgrenzungen haben wiederum Einfluss auf Praktiken der Grenzziehung außerhalb von ästhetischen Gebilden, da sie u. a. zu Reflexionen über bestehende Wahrnehmungs- und Darstellungsformen anregen. Um das ästhetische Potenzial einer Literarisierung von Grenz(überschreitung)en in concreto beschreiben zu können, wird in den nachfolgenden Abschnitten die strukturelle und formale Ebene des Romans *Blaue Frau* fokussiert.

Rávik Strubels vierteiliger, nicht chronologischer Roman scheint weitere Textsorten in sich zu bergen. Einzelne Kurzkapitel erinnern etwa an Prosaminaturen oder – wie in einer Buchrezension in der *FAZ* bemerkt wurde (vgl. KAHLEFENDT 2021) – an Prosagedichte und beinhalten eine Verlangsamung des Erzähltempo. Einzelne Sätze sind nach dem Muster ‚Da ist/sind x‘ gebildet und treten mit Blick auf ihre Positionen in den Kapiteln

⁸ Es handelt sich um Maxi Obexers *Wenn gefährliche Hunde lachen* (2011), Lana Lux’ *Kukolka* (2017) und Saša Stanišić’ *Herkunft* (2019). Die ersten beiden Texte weisen Parallelen zu *Blaue Frau* auf, da alle drei Texte eine Ernüchterung weiblicher Hauptfiguren bezüglich der Vorstellungen eines guten Lebens im sog. Westen darstellen.

bzw. im Roman in unregelmäßiger Abfolge auf.⁹ Sätze wie „Das sind die Geräusche“ (BF: 9) oder „Das ist die Vergangenheit“ (BF: 11) deuten eine Bestandsaufnahme an, die an Günter Eichs Gedicht *Inventur* (1945) denken lässt. Die das Gedicht ein- und ausleitenden Aufzählungen bei Eich, aber auch in Rávik Strubels Roman entwerfen ausgehend von einer (durch Gewalt) destabilisierten Lebenswelt in einer sog. „Stunde Null“¹⁰ eine neue Ordnung, im Rahmen derer der Wirklichkeitsbezug – deshalb der Fokus auf Alltagsgegenstände bei Eich und auf körperliche und mentale Zustände im weiteren Sinne bei Rávik Strubel – stabilisiert und das (auf)zählende Subjekt im Hier und Jetzt verortet wird. Beiden Texten ist gemeinsam, dass das (Ein-)Schreiben – in Weißblech und Papier bei Eich (vgl. EICH 1948: 36), in den Körper bei Rávik Strubel – dabei eine zentrale Rolle spielt.

Ein Gegenstück zu dem Verfahren der Aufzählung oder der Liste bilden Andeutungen oder als Lücken markierte Stellen im Text, die das Unsagbare *ex negativo* ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Besonders auffällig sind die Kapitel, die mit fettgedruckten Majuskeln beginnen. Sie handeln von Begegnungen einer Ich-Erzählinstanz, die Züge der Autorin Antje Rávik Strubel trägt und einen Roman zu schreiben versucht, mit der titelgebenden blauen Frau, bei deren Auftreten die Erzählung, so die fiktive Autorin, innehalten müsse (vgl. BF: 17). Die Figur der blauen Frau und der Erzähllakt, das Erzählen von Adinas Lebensgeschichte, scheinen in Konkurrenz zu stehen, obwohl die blaue Frau unmittelbar mit dem Medium des Erzählens und insbesondere mit demjenigen von Rávik Strubel verbunden ist. Mit der Figur Siri aus dem 2007 veröffentlichten Roman *Kältere Schichten der Luft* hat bereits eine ähnliche Figur Rávik Strubels Prosa ‚heimgesucht‘. Sie ist wie die Figur Adina text(grenzen)überschreitend angelegt, da letztere als in Harrachov geborene Jugendliche mit einer Vorliebe für Chat-Foren bereits in Rávik Strubels zweitem Roman *Unter Schnee* (2001) einen Auftritt hatte.

9 Zum Überblick folgen hier die nach dem oben aufgeführten Muster im Roman benannten Entitäten: „die Geräusche“ (BF: 9), „die Bilder“ (BF: 9), „die Gegenstände“ (BF: 10), „die Vergangenheit“ (BF: 11), „der Blick“ (BF: 13), „Leonides“ (BF: 15), „der Körper“ (BF: 18), „der Abschied“ (BF: 20), „die Kleidung“ (BF: 30), „die Erinnerung“ (BF: 32), „die Angst“ (BF: 45), „die Gewohnheiten“ (BF: 56), „die Nahrung“ (BF: 85), „die Anfälle“ (BF: 96), „der Kopf“ (BF: 108), „die Aufgabe“ (BF: 128), „die Bedürfnisse“ (BF: 129), „die Fragen“ (BF: 136), „das Blut“ (BF: 285), „der Hunger“ (BF: 294), „der Wille“ (BF: 380), „das Gute“ (BF: 382), „die Namen“ (BF: 395), „die Belohnung“ (BF: 395), „das Überbleibsel“ (BF: 396), „das Naheliegende“ (BF: 425).

10 An dieser Stelle sei auf die mit dieser Programmatik verbundenen Verdrängungs- und Entlastungsstrategien deutscher Nachkriegsschriftsteller/innen hingewiesen.

Nicht nur intertextuelle Referenzen – Textgrenzüberschreitungen quasi – zeichnen den Roman *Blaue Frau* aus, sondern auch eine durch die Figur der blauen Frau verkörperte Sehnsucht nach Grenzüberschreitungen bzw. Entgrenzungen, sei es von Daseinszuständen, Elementen – Fleig bezeichnet die blaue Frau als „eine Grenzgängerin der Elemente“ (FLEIG) – oder Gattungen. So wird die blaue Frau mit dem Label eines estnischen Wodkas (*Viru Valge*), das eine Horn blasende, sirenenhafte Frau zeigt, parallelisiert und symbolisiert so eine Form der alkoholbasierten Entgrenzung, gelangt gegen Ende des Textes von der Meeresbucht (Wasser) in die Plattenbau-Wohnsiedlung (Land) und erinnert an Wasserwesen in Märchen und anderer fantastischer Literatur. Hinsichtlich der Gattungszugehörigkeit des Buches wurde bereits auf seine Offenheit zu anderen Gattungen wie dem Prosagedicht hingewiesen. Mit der Gattung des Romans ist die Grenzthematik ebenfalls unmittelbar verbunden, nicht nur weil es sich um eine Gattung handelt, die andere Gattungen in sich aufnehmen zu können scheint, ohne dass der Gattungsrahmen gesprengt wird, sondern auch mit Blick auf die Romantheorie und ihre patriarchale Schlagseite, da sich Männlichkeit und Roman gegenseitig stabilisieren – man denke an die Tradition des Entwicklungsromans – und Romantheorien auch als Geschlechter- bzw. Männlichkeitstheorien verstanden werden können (vgl. REISENER 2021).¹¹

Welche Funktionen haben indessen die zahlreichen Grenzen und Grenzüberschreitungen, die den Inhalt und die Form von Rávik Strubels Roman prägen? Wie bereits gezeigt wurde, sind sie ein zentraler Bestandteil der Schauplatzgestaltung – Randzonen stehen im Fokus – und der Figurenkonzeption, insbesondere bei den Randfiguren im weiteren Sinne: Adina und Leonides. Darüber hinaus lenken sie die Aufmerksamkeit auf die Ästhetik selbst. Mit Blick auf das Verhältnis von Grenze und Ästhetik kann erstere als Ort der Produktion ästhetischer Phänomene, aber auch als Symbol für die ästhetische Produktion innerhalb von Kunstwerken beschrieben werden (vgl. FELLNER 2021). Grenzüberschreitungen fungieren u. a. als Kennzeichen von Innovation oder als Signum der Avant-Garde. Rávik Strubel weist wiederum in ihren 2023 erschienenen Göttinger Poetikvorlesungen darauf hin, dass jedes neue literarische Buch die Literaturgeschichte umschreibe (vgl. RÁVIK STRUBEL 2023: 39), also deren Grenzziehungen in Frage stellt.

11 Rávik Strubel weist im Essay *Sprache, das Werkzeug* (2017) auf den Zusammenhang von Gattung und Gender hin, allerdings bezüglich der Gattung Kurzgeschichte. Sie betont die „Bindung an weiße, heterosexuelle, patriarchale Männlichkeitsbilder“ (RÁVIK STRUBEL 2022b: 160) der *Short Story* und deutet auf ihre „impliziten Gender-Codes“ (ebd. 161) hin.

Das im Roman omnipräsente Wasser-Motiv steht nach Fleig für eine Spiegelung und Reflexionsfunktion (vgl. FLEIG), die in den Gesprächen der fiktiven Autorin und der blauen Frau konkretisiert wird. In diesen dialogischen Textstellen wird allerdings vor allem unterstrichen, dass Widerstände wie etwa Grenzen zur Stiftung einer Ordnung mit eigenen, also genuin literarischen Gesetzen und Grenzen auffordern. Letztere manifestieren sich im Roman *Blaue Frau* z. B. in der Form von Metalepsen, also textinternen Überschreitungen von (ontologischen) Grenzen narrativer Ebenen, um mit Gérard Genette zu sprechen.¹² Die fiktive Autorin erzählt etwa von einer Begegnung mit Leonides, der sie zu einem Buch inspiriert habe (vgl. BF: 304), das mutmaßlich dasjenige ist, das die Leser/innen von Rávik Strubels Roman in den Händen halten und die auf diesem Weg über die Liebesbeziehung von Adina und Leonides informiert werden. Metalepsen reproduzieren textintern allerdings auch die ontologische Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, weshalb der Anlass des Erzählens selbst in den Blick rückt. „Ich verletze die Grenzen der blauen Frau, indem ich das Leben berühre, das sie ohne mich hatte“ (BF: 324). Die fiktive Autorin unterstellt sich hiermit ein übergreifendes Verhalten, das sich im Erzählen, allerdings nicht von der blauen Frau, sondern von Adinas Leidensgeschichte zeigt. Der Roman installiert anhand der Episoden mit der titelgebenden blauen Frau folglich eine Metaebene, auf der eine fiktive Autorin und die blaue Frau, die unter anderem auch mit der vom Umfeld als unheimlich wahrgenommenen Großmutter der Protagonistin enggeführt wird (vgl. BF: 203), die Gefahren einer narrativen Aneignung – ebenfalls eine Grenzüberschreitung – diskutieren und reflektieren.

3 Poetik der Entgrenzung oder: Von Unsagbarem erzählen

Aufgrund des Versuchs, von fremden Erfahrungen sexueller Gewalt zu erzählen, scheint es so, als ob die fiktive Autorin Adina lediglich ein weiteres Label überstülpt, wie es die übergreifenden Männer mit ihren willkürlichen Benennungen von Adina als Nina oder Sala tun.¹³ „Schriftsteller liefern immer

¹² Gérard Genette behandelt dieses metareferenzielle Erzählverfahren im 2004 veröffentlichten Essay *Métalepse. De la figure à la fiction*. Zur Metalepse als Grenzüberschreitungsphänomen vgl. den narratologischen Sammelband *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums* (EISEN/VON MÖLLENDORF 2013).

¹³ Andreas Erb hält bezüglich Figuren aus älteren Texten Rávik Strubels fest, dass „Namen [...] in Rávik Strubels Werk nur bedingt als Ausweis irgendeiner Form von Identität – so ist etwa der Wechsel von Siri zu Iris, Anja zu Schmoll, Jo zu Chris, fließend, und zwar in beide Richtungen“ (ERB 2016: 15) taugen. Die Veränderung des Namens der Autorin – vom

jemanden ans Messer“ (BF: 427, H. i. O.), so lautet ein diesbezüglicher (lakonischer) Kommentar, der gemäß der fiktiven Autorin der Titel eines Buches sei, das sie noch nicht gelesen habe. Es handelt sich allerdings um ein von Rávik Strubel übersetztes Zitat aus dem Vorwort zur Essaysammlung *Stunde der Bestie* von Joan Didion, die in einer früheren Stelle im Buch explizit erwähnt wird (vgl. BF: 304). An die Frage nach der Übergriffigkeit der fiktiven Autorin anschließend wäre zudem zu bedenken, ob die Hauptfigur Adina selbst übergriffig ist. Ihre Selbstbezeichnung als ‚letzter Mohikaner‘ wird zumindest von der mit Leonides befreundeten Menschenrechtsaktivistin Kristiina, die Adina um Unterstützung bezüglich der Ahndung des Sexualverbrechens bittet, als potenzielle Aneignung einer fremden bzw. indigenen Lebensweise, also als *cultural appropriation* rezipiert. Hierbei würde es sich allerdings um eine Art von Meta-Aneignung handeln, da es sich bei der Figur des letzten Mohikaners um die literarische Fiktion James Fenimore Coopers handelt. Die durch den Roman und die Episoden mit der blauen Frau insinuierten Überlegungen zur narrativen Aneignung oder Appropriation scheinen vor allem vorzuführen, wie (weitere) Zweifel an der Glaubwürdigkeit weiblicher Figuren, Erzählinstanzen und Schreibender gesät und die patriarchale Ordnung narrativ in Gang gehalten wird. Katharina Granzins (als Frage formulierte) Andeutung in ihrer Rezension in der *taz*, dass die (reale) Autorin Antje Rávik Strubel übergriffig sei, da es „etwas Kolonisierendes, oder zumindest etwas Übergriffiges [habe], wenn eine deutsche Autorin eine tschechische Romanfigur auf diese hochsymbolische Weise zum Opfer macht“ (GRANZIN 2021), steht folglich in einem Widerspruch zur mehrdimensionalen Behandlung dieser Thematik im Roman. Da Frauenfiguren vorkommen, die aufgrund unterlassener Hilfestellung als Mittäterinnen agieren, die Klischees ‚schwache Frau‘ und ‚Osteuropäer/innen‘ dekonstruiert und – so formuliert es die Autorin in den Poetikvorlesungen – „stereotype[] Bilder und Vorstellungen von Weiblichkeit in der Literatur- und Kulturgeschichte“ (RÁVIK STRUBEL 2023: 25) aufgegriffen und kritisiert werden, werden Aneignungsprozesse nicht reproduziert, sondern auf ihre Grundlagen hin befragt. Die elliptische und knappe Beschreibung von Einzelheiten des Sexualverbrechens und des Eingesperrtseins widersetzt sich zudem voyeuristischen Leseerwartungen, was sich u. a. auch mit der Ambiguität erzeugenden Funktion des Romantitels deckt.

bürgerlichen Namen Antje Strubel hin zu Antje Rávik Strubel, der in der Zwischenzeit zu Antje Rávik Strubel abgewandelt wurde – versteht Erb als „eine Minimalform einer solchen [subversiven, N.M.] Entgrenzung“ (ebd. 14).

Rávik Strubel hat in ihren Göttinger Poetikvorlesungen wiederholt auf die zentrale Bedeutung von Übergängen in ihrem Werk allgemein und in *Blaue Frau* im Besonderen hingewiesen. Sie versuche, so die Autorin, „einer stabilen Kartografie zu entkommen, auch der Kartografie meines Geistes, meines Denkens“ (ebd. 28). Auf diese Weise können im Modus des Erzählens fluide Verschmelzungen von ehemals getrennten Bereichen entstehen, wie sie in Rávik Strubels Texten anhand der Akzentuierungen der Kategorien *Gender* und *Class* beobachtet werden können (vgl. dazu etwa FINCH 2012: 81–97). Im Roman *Blaue Frau* ermöglicht die Überkreuzung der Erzählebene, auf der die Figur Adina und ihre Lebensgeschichte situiert sind, mit der Erzählebene, auf der sich eine der Autorin ähnliche Schreiberin-Figur mit der blauen Frau trifft, eine Reflexion über ein liminales Erzählen. „Die Unterführung wird zu einem magischen Gang. Sie wird mit Bedeutung total überfrachtet.“ (BF: 279), so lautet der Kommentar der blauen Frau zum Erzählen der fiktiven Autorin. Doch gerade in der Überfrachtung, dem ästhetischen Überschuss, liegt das subversive ästhetische Potenzial dieses Erzählens und allenfalls des Erzählens überhaupt. Letzteres deutet Rávik Strubel zumindest in dem 2018 erschienenen Essay *Vom Umschwärmen der Grenzen* an, da die titelgebende Losung des Umschwärmens von (Geschlechter-)Differenzen mit einem Verschwimmen von Kategorien und einer produktiven Destabilisierung heteronormativer Hierarchien einhergeht (vgl. RÁVIK STRUBEL 2022a: 132). Der Roman *Blaue Frau* präsentiert folglich nicht nur die (Entwicklungs-)Geschichte der in einem tschechischen Dorf aufgewachsenen Protagonistin, sondern eröffnet einen narrativen Echoraum, in dem die gewaltsame körperliche Grenzüberschreitung in der Form weiterer Grenzüberschreitungen im wahrsten Sinne des Wortes – Aufbruch nach Berlin, in die Uckermark und bis nach Helsinki – nachhallen. Auf diese Weise wird im Modus der Narration nicht nur die Dichotomie Täter/in vs. Opfer, sondern auch die Grenze zwischen Osten und Westen sowie die Denkfigur eines grenzenlosen Europas kritisch reflektiert.

Gegen Ende des Buches erfahren die Leser/innen, dass Adina und die blaue Frau gemeinsam Pilze sammeln. Letzteres erinnert an ein Nationalklischee, das besagt, dass die tschechische Bevölkerung ein Volk von Pilzsammler/innen sei. Pilze sind jedoch auch Knospen eines großen (Myzelien-)Netzwerkes, das erfolgreich Spezies- und räumliche Grenzen überwindet¹⁴ und eine mehr als europäische, nämlich eine planetare Perspektive in den Roman implementiert.

¹⁴ Vgl. dazu etwa Merlin Sheldrakes populärwissenschaftliche Studie über das Phänomen Pilz(e): *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds and Shape Our Futures* (SHELDRAKE 2020).

Während zu Beginn des Romans mitgeteilt wird, dass das Meer aufgrund von Verkehrsgeräuschen nicht zu hören sei, lautet das letzte (bejahende) Wort des Romans „Meer“ (BF: 428), das die fiktive Autorin erreicht hat. Aufgrund der lautlichen Ähnlichkeit verweist das Wort Meer implizit auch auf ein (optimistisches) Mehr, eine Art die Romangrenzen überschreitender, ermutigender Hinweis auf Kommendes. Die blaue Frau bzw. die Figur Adina ist wiederum in der Plattenbauwohnung ankommen und beginnt „der Reihe nach und von Anfang an“ (BF: 419) zu erzählen. Diese chronologische Erzählung, wie man sie aus teleologisch komponierten Entwicklungsromanen kennt, wird den Lesern und Leserinnen allerdings vorenthalten, weshalb die Geschichte Adinas von der fiktiven Autorin nicht appropriiert, sondern auf das (v. a. weibliche) Erzählen selbst hingewiesen wird, das im Vergleich zu patriarchalen Erzählungen als ein – das Spiel mit den Wörtern Meer und Mehr aufgreifend – Mehr- bzw. Eigen-Wert verstanden werden kann.

Diese Interpretationslinie stützen auch die den Romanteilen vorgeordneten Motti, die Bestandteil des komplexen intertextuellen Netzwerkes des Buches sind. Dem ersten, in Helsinki spielenden Teil geht ein (modifiziertes) Zitat von Inger Christensen¹⁵ voraus, das von einem (mutmaßlich weiblichen) Ich handelt, das erfahren hat, dass es sich auf Seite sechzehn eines Textes eines männlichen Schreibenden befinden soll (vgl. BF: 7). Auf dieser Seite hat in Rávik Strubels Roman die blaue Frau ihren ersten Auftritt. Dem zweiten, im ehemaligen Ostberlin lokalisierten Teil ist ein Motto von Roland Barthes vorangestellt, das das Benennen als eine Form des Selbstschutzes beschreibt (vgl. BF: 143), und der dritte, in der Uckermark situierte Teil wird von einem Motto von Octavio Paz eröffnet (vgl. BF: 195), in dem auf die Unverfügbarkeit des Lebens aufmerksam gemacht wird. Der vierte, wieder in Helsinki verankerte Teil beginnt mit einem Motto von George Eliot (vgl. BF: 275), das zum Aufbruch in Richtung offenes Meer – im übertragenen Sinn ins Offene – rät. Die Motti weisen folglich von einer männlichen Appropriation eines weiblichen Lebens hin zur selbstbestimmten Erkundung desselben und unterstreichen die feministische Grundierung des Buches, das nicht nur aufgrund einer persönlichen Beziehung der feministischen Literaturwissenschaftlerin und Essayistin Silvia Bovenschen gewidmet ist.

Resümierend lässt sich festhalten, dass sich Rávik Strubel mit ihrem Grenzen und Grenzüberschreitungen fokussierenden Roman zwar am Diskurs zu struk-

15 Zur Motto-Genese und Modifikation der zitierten Zeilen von Inger Christensen vgl. RÁVIK STRUBEL 2023: 34–35, zu den Motti in *Blaue Frau* allgemein vgl. RÁVIK STRUBEL 2023: 34–40.

tureller männlicher Gewalt gegen Frauen (vgl. RÁVIK STRUBEL 2023: 36), zu dem u. a. die Debatten rund um #MeToo, Feminizide oder das Recht auf Abtreibung gehören, und auch am Diskurs über Europa und die wieder intensiv diskutierte EU-Osterweiterung beteiligt. Der Roman *Blaue Frau* dient jedoch weder hinsichtlich genderspezifischer Gewalt noch in Hinblick auf die politische Institution EU als (tendenziöser) Stichwortgeber. Vielmehr reflektiert er im Modus der Narration die Bedingungen der Möglichkeit von Diskursen, die selbst wiederum Grenzziehungen sind, und entwirft im Gegenzug eine Poetik der narrativen Entgrenzung, die sich im narrativen Umkreisen des Unsagbaren bzw. Unerzählbaren – im Roman durch eine (zeitweise stillstehende) Weltuhr mit Flugzeugsekundenzeiger symbolisiert – manifestiert und das liminale Potenzial des kontinuierlich ent- und begrenzenden Erzählens unterstreicht.

Literaturverzeichnis

- ALBATH, Maike (2021): Begegnungen im Unerkundbaren. In: Süddeutsche Zeitung vom 11.08.2021. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/antje-ravik-strubel-blaue-frau-roman-rezension-finnland-1.5379135> [06.08.2024].
- BRUNS, Claudia (2021): *Gendering Border Studies?* Schnittstellen zwischen *Border* und *Gender Studies*. In: Grenzforschung. Handbuch für Wissenschaft und Studium. Hrsg. v. Dominik Gerst, Maria Klessmann u. Hannes Krämer. Baden-Baden: Nomos (Border Studies. Cultures, Spaces, Orders, Bd. 3), S. 363–383.
- EICH, Günter (1991): Inventur. In: Ders.: *Die Gedichte. Die Maulwürfe*, Bd. I, Gesammelte Werke in vier Bänden, revidierte Ausgabe. Hrsg. v. Axel Vieregg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 36.
- EISEN, Ute/VON MÖLLENDORF, Peter (2013): Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums. Berlin/Boston: De Gruyter (Narratologia, Bd. 39).
- ERB, Andreas (2016): Antje Rávic Strubel zwischen Potsdam und Schweden. Einführung zum Aufenthalt von Antje Rávic Strubel als *poet in residence* an der Universität Duisburg-Essen. In: Antje Rávic Strubel. Schlupfloch: Literatur. Hrsg. v. Andreas Erb. Bielefeld: Aisthesis, S. 11–15.
- FELLNER, Astrid (2021): Grenze und Ästhetik. Repräsentationen von Grenzen in den kulturwissenschaftlichen *Border Studies*. In: Grenzforschung. Handbuch für Wissenschaft und Studium. Hrsg. v. Dominik Gerst, Maria Klessmann u. Hannes Krämer. Baden-Baden: Nomos (Border Studies. Cultures, Spaces, Orders, Bd. 3), S. 436–454.
- FINCH, Helen (2012): Gender, Identity, and Memory in the Novels of Antje Rávic Strubel. In: *Women in German Yearbook* 28/2012, S. 81–97.
- FLEIG, Anne: Antje Rávic Strubel. In: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. URL: <http://www.munzinger.de/document/16000000784> [06.08.2024].

- GRANZIN, Katharina (2021): Irgendwie unangenehm. In: taz vom 08.10.2021. URL: <https://taz.de/Buchpreis-fuer-Antje-Ravik-Strubel/!5804011/> [06.08.2024].
- GENETTE, Gérard (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Editions du Seuil.
- JÄNCHEN, Annabelle (2023): Flucht und Eskapismus. Das Prinzip der zwei Welten in grenzüberschreitenden Erzähltexten. In: *KulturPoetik* 23.1/2023, S. 41–65.
- JÄNCHEN, Annabelle/ SCHMIDT, Daniel/ CORNEJO, Renata (2023): Einführung. Europa und die Poetik der Grenze – Zugänge, Verschiebungen, Übergänge. In: *KulturPoetik* 23.1/2023, S. 3–22.
- KLATT, Martin (2021): Diesseits und jenseits der Grenze – das Konzept der Grenzregion. In: *Grenzforschung. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Hrsg. v. Dominik Gerst, Maria Klessmann u. Hannes Krämer. Baden-Baden: Nomos (Border Studies. Cultures, Spaces, Orders, Bd. 3), S. 143–155.
- KAHLEFENDT, Nils (2021): Der Fall ins Bodenlose. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 29.09.2021. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/buchpreis-traegerin-antje-ravik-strubels-roman-blaue-frau-17548338.html> [06.08.2024].
- MILEVSKI, Urania (2017): *Stimmen und Räume der Gewalt. Erzählen von Vergewaltigung in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Aisthesis.
- OSCHMANN, Dirk (2023): *Der Osten: eine westdeutsche Erfindung*. Berlin: Ullstein.
- PATES, Rebecca/ SCHMIDT, Daniel (2009): *Die Verwaltung der Prostitution. Eine vergleichende Studie am Beispiel deutscher, polnischer und tschechischer Kommunen*. Bielefeld: transcript.
- RÁVIK STRUBEL, Antje (2021): *Blaue Frau*. Berlin: S. Fischer.
- RÁVIK STRUBEL, Antje (2022a): Vom Umschwärmen der Grenzen. In: *Es hört nie auf, dass man etwas sagen muss*. Hrsg. v. Antje Rávik Strubel. Berlin: S. Fischer, S. 116–132.
- RÁVIK STRUBEL, Antje (2022b): Sprache, das Werkzeug. In: *Es hört nie auf, dass man etwas sagen muss*. Hrsg. v. Antje Rávik Strubel. Berlin: S. Fischer, S. 156–169.
- RÁVIK STRUBEL, Antje (2023): *Nah genug weit weg*. Göttingen: Wallstein.
- REISENER, Marius (2021): *Die Männlichkeit des Romans. Funktionsgeschichtliche Perspektiven auf Leben, Form und Geschlecht in Romantheorien 1670–1916*. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft (Reihe Litterae, Bd. 251).
- RINAS, Karsten (2017): Grenzland. In: *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der Böhmisches Länder*. Hrsg. v. Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann u. Manfred Weinberg. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 307–313.
- ROESLER-GRAICHEN, Michael (2021): „Die Sprachlosigkeit zur Sprache bringen“. Börsenblatt-Talk mit DBP-Preisträgerin Antje Rávik Strubel. In: *Börsenblatt. Das Fachmagazin der Buchbranche* vom 23.10.2021. URL: <https://www.boersenblatt.net/news/boersenverein/die-sprachlosigkeit-zur-sprache-bringen-211143> [06.08.2024].
- SCHAUER, Catherin (2006): Jeder holt sich, was er will. Sexuelle Ausbeutung von Frauen und Kindern in einer tschechischen Grenzregion. In: *Osteuropa* 56.6/2006: *Mythos Europa. Prostitution, Migration, Frauenhandel*, S. 235–244.

- SCHAUER, Cathrin (2003): *Kinder auf dem Strich – Bericht von der deutsch-tschechischen Grenze*. Hrsg. v. UNICEF Deutschland u. ECPAT Deutschland. Bad Honnef: Horlemann-Verlag.
- SHELDRAKE, Merlin (2020): *Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds and Shape Our Futures*. New York: Random House.
- WEIGEL, Sigrid (1990): *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- WETENKAMP, Lena (2017): *Europa erzählt, verortet, erinnert. Europa-Diskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- WÖBBEKING, Cordula (2024): *Körper – Karte – Text. Hybridisierungen als Strategien der Verhüllung im Diskurs von Rabelais*. Berlin: Frank & Timme (Sanssouci. Forschungen zur Romantik, Bd. 22).

IVA MIKULOVÁ

Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierung von *König Ottokars Glück und Ende* von Dušan D. Pařízek auf der Bühne des Wiener Volkstheaters¹

Im zeitgenössischen tschechischen Schauspieltheater gibt es nicht viele Regisseur/innen, die gleichzeitig in der tschechischen und fremdsprachigen Theaterkultur arbeiten. Eine der Ausnahmen ist die Arbeit des preisgekrönten Regisseurs und Bühnenbildners Dušan David Pařízek (*1971), der sowohl in der Tschechischen Republik als auch in den deutschsprachigen Ländern tätig ist. Angesichts dieser Überschneidung mehrerer Kulturen kann er als Träger des Kulturtransfers zwischen den genannten Sprachräumen betrachtet werden. Da die Konzepte der Kulturtransfers in der zeitgenössischen tschechischen Theaterwissenschaft wenig erforscht sind, stellt diese Studie einen der ersten Versuche in der tschechischen Theaterwissenschaft dar, die Theorie der Kulturtransfers auf den Theaterbereich anzuwenden. Gezeigt werden die Varianten der Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierung *König Ottokars Glück und Ende* (Premiere 8. Januar 2019) von Dušan Pařízek am Wiener Volkstheater.

Schlüsselwörter: Kulturtransfer, Wiener Volkstheater, Franz Grillparzer, Dušan David Pařízek, *König Ottokars Glück und Ende*

1 Dušan David Pařízek – die eigene Identität (nicht nur) durch Theater finden

Wenn es um die Bewegung von Künstler/innen zwischen zwei künstlerischen Sprachräumen geht, sprechen wir nicht nur über die Überschreitung der geographischen Grenzen, sondern auch über unterschiedliche kulturelle Konventionen. Dieses Thema der Bewegung (oder des Transfers) berührt natürlich auch Fragen der nationalen Identität und der Definition von „Ausgangs-“ und „Zielkultur“. An eine einseitige Bewegung von einer Kultur in eine andere zu denken, könn-

¹ Diese Studie ist Teil des Projekts Kulturní transfery v současné středoevropské divadelní režii. Možnosti aplikace konceptu „kulturních transferů“ jako analytické metody středoevropské divadelní praxe (MUNI/FF-DEAN/1672/2023).

te aber einschränkend sein. Daher ist es vorteilhaft, unser Denken auf dynamische, relationale Konzepte auszuweiten, die beispielsweise Kulturtransfers darstellen können.

Für Pařízek selbst ist die Frage der Identität eines der wichtigsten Themen seiner Arbeit. Er bringt sie nicht nur im Sinne der Suche nach der eigenen Identität in den gesellschaftlichen Diskurs ein, sondern eröffnet durch seine Theaterinszenierungen auch allgemeine soziologische und historische Themen, die mit Identität zu tun haben (zum Beispiel das Thema des Postkolonialismus). Auf die Frage: „Wo fühlen Sie Ihre Wurzeln? Wo ist für Sie Heimat?“ antwortet der Regisseur:

Ich bin ein typisches, zwischen Kulturen hin- und hergerissenes Emigrantenkind. Aus europäischer Sicht gehöre ich nirgendwo hin. Meine Wurzeln habe ich in Mähren, das, was man als Heimat bezeichnen könnte, in Deutschland. Die Niederlande waren Urlaub, die Schweiz Berge, Österreich habe ich gehasst – die Art zu sprechen, das Denken, den Dialekt, alles war bleischwer. Angeblich habe ich mich dort wie ein autistisches Kind aufgeführt. In Dortmund lebte ich auf. (HULEC 2006)²

Pařízeks Vater, Dušan Robert Pařízek, emigrierte mit seiner Familie Anfang der 1970er Jahre aus politischen Gründen und die Familie zog aufgrund seines künstlerischen Berufs häufig um. Dieses „künstlerische Nomadenleben“ (in einer lockeren Umschreibung der Begriffe von Georg Simmel, vgl. SIMMEL 1997: 26–33) bedeutete auch für Dušan D. Pařízek Erfahrungen mit verschiedenen nationalen Gemeinschaften.

Er betrachtet sich selbst aus einer wesentlich transnationalen Perspektive und fühlt sich als Teil des gesamten Mitteleuropas. Darin sind die einzelnen Staaten durch ein gemeinsames kulturelles Gedächtnis und auch eine kollektive Seele vereint, die der Regisseur wie folgt definiert:

Es geht mir um eine gemeinsame „Sprache“. Und damit meine ich nicht das Deutsche oder Tschechische. Es geht um die gemeinsame Wahrnehmung bestimmter Zusammenhänge, gemeinsame Erinnerungen, die Teilhabe an einem geistigen Umfeld, das auf vergleichbaren Werten aufbaut. Das lässt sich nicht geografisch greifbar machen, es handelt sich eher um einen Kulturraum. Mitteleuropa als kulturelle Region ist geprägt von transnationalen Zusammenhängen, die über Staatsgrenzen und Sprachbarrieren hinaus gehen. (PROKOP 2010)

2 Die tschechischen Zitate von Dušan Pařízek wurden von ihm selbst ins Deutsche übersetzt. Alle anderen tschechischen Zitate wurden von der Verfasserin des Beitrags ins Deutsche übersetzt.

Auf die Frage, ob er Tscheche oder Deutscher sei, antwortet er mit einer Frage: „Macht das irgendeinen Unterschied?“ (POLÍVKOVÁ 2008: 6f.)

Dass er so kompromisslos antworten kann, liegt vor allem an seinen eigenen Erfahrungen in verschiedenen Kulturen. Er hat seine Jugend hauptsächlich im deutschsprachigen Raum verbracht, sein Studium in beiden Ländern absolviert (Theaterwissenschaft an der Ludwig Maximilian Universität in München und ein Regiestudium an der Theaterfakultät der Akademie der musischen Künste in Prag) und bewegt sich in seiner künstlerischen Tätigkeit abwechselnd im deutsch- und tschechischsprachigen Theaterraum. Es ist nicht möglich, im Rahmen meines Textes sein gesamtes Schaffen umfassend zu charakterisieren, was auch nicht das Ziel meiner Studie ist. Um sich ein grundlegendes Bild von seiner Arbeit zu machen, lässt sich festhalten, dass er sich mit den gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Gründen für den Untergang der kommunistischen Regime, den Auswirkungen bzw. Folgen des Realsozialismus und den daraus resultierenden Systemfehlern beschäftigt. Mit seinen Neuinterpretationen kanonischer Titel bricht er die nationalen Mythen der Länder Mitteleuropas auf. In den letzten Jahren hat er Romane adaptiert, die Themen der zeitgenössischen Gesellschaft artikulieren.

Die Schwerpunkte seiner deutschsprachigen Arbeiten in Dramaturgie und Regie, vor allem aus den letzten zehn Jahren, lassen sich wie folgt aufteilen:

- a) Neuinterpretationen kanonischer deutschsprachiger Dramen (z. B. Friedrich Schiller: *Kabale und Liebe*, *Maria Stuart*; Heinrich von Kleist: *Der zerbrochene Krug* usw.)
- b) Dekonstruktion nationaler Mythen (Heinrich von Kleist: *Die Hermannsschlacht*; Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell*)
- c) Adaption zeitgenössischer deutschsprachiger Prosa (Romane von Christoph Hein, Ilja Trojanow oder Anne Weber)
- d) Adaption zeitgenössischer fremdsprachiger Prosa (Romane von David Grossman)

Was seine Theaterarbeit in der Tschechischen Republik betrifft, so hat Pařízek die größten Erfolge während seiner Tätigkeit am Prager Kammertheater erzielt, das er 1998 gründete und bis 2012 leitete (mit einer ständigen Bühne im Theater Komödie 2002–2012). Die Einzigartigkeit des Prager Kammertheaters lag in seinem künstlerischen Konzept, das sich auf die dramatischen und prosaischen Werke mitteleuropäischer Autoren (Robert Musil, Franz Kafka, Joseph Roth, Hermann Broch) aus der Zeit des Untergangs der österreichisch-ungarischen Monarchie und die Suche nach der kollektiven Seele dieser territorialen Einheit bezog. Dies geschah in gewissem Maße auch durch die Inszenierung zeitge-

nössischer Dramen, die in vielen Fällen zum ersten Mal in der Tschechischen Republik aufgeführt wurden (z. B. Stücke von Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Werner Schwab, Rainer Werner Fassbinder oder Peter Handke).³ Die Orientierung auf eine mitteleuropäische Dramaturgie von Stücken, die in unserem Land oft noch nicht aufgeführt wurden (zum Beispiel Schwabs *Antiklimax*, Bernhards *Der Weltverbesserer* oder Jelineks *Ein Sportstück*), war nicht nur in Prag, sondern auch im nationalen Kontext außergewöhnlich und einzigartig. Nicht nur wegen der genannten Titel, sondern auch wegen der an die deutschsprachige Theatertradition angelehnten Regiepoetik, die ganz andere Anforderungen an die Schauspieler stellte,⁴ als sie gewohnt waren. Gleiches gilt für die Kohärenz und Klarheit der dramaturgischen Regie, die Pařízek existenzielle Fragen und Gedanken widerspiegelt:

Mit dem Ensemble des Prager Kammertheaters habe ich zehn Jahre nach den Wurzeln mitteleuropäischer Gemeinsamkeit gesucht. Der Gedanke eines transnationalen Dialogs, der eine Kernaussage unseres Programms war, ist in den vergangenen zwei Jahren für mich im Wortsinne greifbar geworden. (VARYŠ)

Diese Konzepte standen im Zusammenhang mit der Suche des Regisseurs nach seiner eigenen Identität und der Identität der gesamten mitteleuropäischen Region:

Der Zerfall dieses Raums [Österreich-Ungarn, Anm. Verf.] hat die Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts vorweggenommen. Bislang haben wir wohl keinen Ersatz respektive keine neue Identität gefunden – die Gegenwart besteht aus zu vielen Variablen, als dass man irgendwo Halt suchen könnte. Also beschäftigen wir uns mit Vergangenheit – wo wir vermutlich nach verloren gegangenen Haltepunkten oder Sicherheiten suchen, die uns Orientierung oder Verständnis ermöglichen [sollen]... (Ebd.)

3 Um den notwendigen Kontext zu vervollständigen: Eine dritte dramaturgische Linie im Prager Kammertheater bildete die tschechische Dramatik, Dramatisierungen tschechischer Prosa und Inszenierungen von eigenen Texten des Kodirektors des Prager Kammertheaters, Regisseurs, Bühnenbildners und Autors David Jařab.

4 Diese ‚andere‘ theatrale Poetik bildete in erster Linie das Prinzip der anerkannten Theatralität, die Verwandlung des theatralen Raums (die Aufhebung der Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühne), eine minimalistische Szenografie ohne illusorische Beschreibungskraft und konzentrierte Schauspielkunst, verbunden mit dem Spiel mit der Authentizität der schauspielerischen Persönlichkeiten.

2 Die Theorie der Kulturtransfers

Das Konzept der Kulturtransfers (*transferts culturels*), das in den 1980er Jahren von Michel Espagne und Michael Werner formuliert wurde, entstand aus einer kritischen Haltung gegenüber der Komparatistik, für die die Vergleichseinheiten immer noch nationalstaatliche Einheiten waren. Die Untersuchung von Kulturtransfers konzentrierte sich auf die Sphäre und die Akteure der Vermittlung, Aneignung und Transformation von transferierten Inhalten, Praktiken und materiellen Objekten. Das Konzept der Kulturtransfers als eine der Realisierungen einer relationalen Geschichtskonzeption hat seit den 1980er Jahren verschiedene Überlegungen und Erweiterungen erfahren – z. B. die Theorie der *histoire croisée* (vgl. WERNER/ZIMMERMANN 2002) oder die Konzepte der Hybridität (vgl. SCHWARZ 2015) oder Transkulturalität (vgl. WELSCH 2009), aber für die Zwecke dieses Beitrags, der sich als einer der tschechischen Einstiegspunkte in die gesamte Problematik des relationalen oder netzwerkartigen Denkens über das Theater versteht, werde ich vorerst beim Konzept der Transfers bleiben.⁵ Ich werde mich hauptsächlich auf die theoretische Fassung des Konzepts des interkulturellen und intrakulturellen Transfers durch den Wissenschaftler Hans-Jürgen LÜSEBRINK (2016) stützen, der auf den Überlegungen von Espagne und Werner aufbaut. Eine Zusammenfassung der Terminologie im Zusammenhang mit dem Kulturtransfer stammt von Michaela Wolf (2011), die ich nicht direkt zitiere, deren Arbeit mir aber als Orientierung für das Thema diene.

In der deutschsprachigen Theaterwissenschaft wurde das Konzept des Kulturtransfers besonders von der Theatertheoretikerin Erika Fischer-Lichte in ihren Studien *Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation* (FISCHER-LICHTE 1988: 129–144), *Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen* (1990: 35–62) oder in ihrer Publikation *Das eigene und das fremde Theater* (1999) aufgegriffen. Ihre in den 1980er Jahren begonnenen Forschungen zum interkulturellen Theater hat sie u. a. an der Freien Universität Berlin im Rahmen des Internationalen Forschungszentrums „Interweaving Performance Cultures“ weiterentwickelt. Das Ergebnis dieses Forschungsprojekts war das

⁵ In der tschechischen Literaturwissenschaft gibt es z. B. Veröffentlichungen von Andrea Králíková (*Autorské tváře v knižních zrcadlech*, 2015) oder von Petr A. Bílek und Josef Šebek (*Česká populární kultura: Transfery, transponování a další tranzitní procesy*, 2017), die mich inspiriert haben, über die oben genannten Konzepte auch im Bereich der Theaterwissenschaft nachzudenken. In beiden Büchern finden sich sowohl kulturwissenschaftliche als auch übersetzungswissenschaftliche Theorien; das Ausgangsmaterial für beide Bücher ist daher in erster Linie ein textorientierter Entwurf.

2014 erschienene Buch *The Politics of Interweaving Performance Cultures*. Die vorliegende Studie ist in dieser Hinsicht das erste Ergebnis meiner Forschung, und ich bin mir dessen bewusst, dass noch tiefer gehende Analysen zu interkultureller und transkultureller Übertragung notwendig sind. Aus dem Bereich der Theorie der Interkulturalität, die sich auf das Theater bezieht, ist zum Beispiel Publikation *Theatre at the Crossroads of Culture* (PAVIS 1992) zu erwähnen und aus dem Bereich der Übersetzungswissenschaft das Buch *Theatre Translation* (MORINI 2022).

Eine der am weitesten verbreiteten und beachteten Definitionen von Kulturtransfer oder interkulturellem Transfer wurde von Hans-Jürgen Lüsebrink in die wissenschaftliche Forschung eingebracht:

Kulturtransferprozesse betreffen die interkulturellen Vermittlungsformen zwischen Kulturen, das heißt jene Kulturgüter und -praktiken, die übertragen und in einer spezifischen Zielkultur rezipiert werden: Informationen, Diskurse, Texte, Bilder, Institutionen und Handlungsweisen und hiermit auch die kulturelle Dimension des Transfers von Objekten, Produkten und Konsumgütern. [...] die Übertragung von Ideen, kulturellen Artefakten, Praktiken und Institutionen aus einem spezifischen System gesellschaftlicher Handlungs-, Verhaltens- und Deutungsmuster in ein anderes. (LÜSEBRINK 2016: 143)

Am Beispiel der Arbeit von Dušan D. Pařízek, der in mehreren Ländern arbeitet, soll im Folgenden über dessen Theaterkonzept als Träger und Vermittler des Kulturtransfers nachgedacht werden. Im künstlerischen Bereich gelten gemeinhin die literarischen Übersetzer als die Träger des Kulturtransfers.⁶ Ein Übersetzer überträgt jedoch nicht unbedingt nur einen Text aus der Ausgangssprache in die Zielsprache, sondern er nimmt einen kulturellen Transfer vor, was genaue Kenntnisse des soziokulturellen und historischen Umfelds beider Länder voraussetzt. Pařízek selbst verwendet das folgende Gleichnis für den Beruf des Theaterregisseurs:

Ich habe gelernt mich mit der Frage zu beschäftigen, wie und warum dramatische Texte funktionieren, wann und wo sie entstanden sind, wie sie umgesetzt wurden, wie die Öffentlichkeit sie wahrgenommen hat. Texten, die ich inszeniere, nähere ich mich fast wie ein Übersetzer: es geht mir darum, mit der irgendwann von Autorin oder Autor intendierten Aussage, mit dem, womit sie ihr Publikum angesprochen haben, heutiges Publikum zu erreichen. (PRAŽAN 2005)

6 Ich möchte Pařízek als Vermittler von Kulturtransfers zwischen der deutschsprachigen und der tschechischen Theatersphäre betrachten, wie es zum Beispiel die Autor/innen einer dem Übersetzer Emil Saudek (1876–1941) gewidmeten Publikation im Bereich der Translatologie getan haben (vgl. MERHAUTOVÁ/PETRBOK/TOPOR 2022).

Wenn man das Wort „Übersetzer“ auf den Bereich der Theaterwissenschaft anwendet, ist die Übersetzung auf mehreren interpretativen Ebenen zu betrachten. Die erste kann die sprachliche Übersetzung eines Dramas oder Theatertextes aus der Ausgangssprache in die Zielsprache sein. Für seine eigenen tschechischen Inszenierungen übersetzte Pařízek Brechts *Baal* (Fassung von 1918, Premiere 1998) oder Robert Musils *Die Schwärmer* (Premiere 2008, beide am Prager Kammertheater). Gleichzeitig können wir die Inszenierungen dieser deutschsprachigen Titel im tschechischen Theaterraum als eine breitere Variante der Transfers betrachten. In diesem Fall kann die Inszenierung eines fremdsprachigen Dramas als eine Variante des Kulturtransfers verstanden werden, bei der ein Text von der Ausgangskultur an die Zielkultur angepasst wird. In der zeitgenössischen Theorie wurde das Konzept des Kulturtransfers als Realisierung der Übersetzung zwischen Kulturen von einer Reihe von Wissenschaftler/innen aufgegriffen. Als Beispiel kann hier die Studie *„Cultures“ do not hold still for their portraits. Kultureller Transfer als „Übersetzen zwischen Kulturen“* von Michaela Wolf (2011) genannt werden. So ‚übersetzte‘ Pařízek für das tschechische Theatermilieu zum ersten Mal einige wichtige zeitgenössische Theatertexte, wie die von Werner Schwab, Thomas Bernhard oder Elfriede Jelinek, oder, genauer gesagt, er interpretierte und adaptierte sie gleichzeitig in gewissem Maße. Bei diesen Autor/innen kann man tatsächlich von Adaptionen sprechen, denn die Werke dieser „Nestbeschmutzer“⁷ sind kritisch gegen ihre eigene nationale Kultur und Gesellschaft gerichtet. Pařízek hat ihre Theatertexte durch seine kritische Analyse und natürlich durch seine Kenntnis beider Kulturen für die tschechische Gesellschaft verständlich gemacht: „[...] Um funktionsgerechte Kommunikation zwischen Mitgliedern unterschiedlicher Kulturgemeinschaften zu ermöglichen, muß der Translator sich in seiner eigenen wie in seinen fremden Arbeitskulturen auskennen.“ (WITTE 1999: 346)

Bisher habe ich mich auf Beispiele für interkulturelle Transfers konzentriert, d. h. Transfers, die sich zwischen zwei Kulturen abspielen. Pařízek erwähnt in dem obigen Zitat aber auch die Variante des Regisseurs als Übersetzer der „alten“ Texte in einen „neuen“ Kontext, d. h. als einen kritischen Leser des Textes, der ihn an seine Gegenwart anpasst. Diese Revision, diese neue Lektüre des klassischen Textes, lässt sich mit einem anderen Begriff von Hans-Jürgen Lüsebrink beschreiben. Er verwendet den Begriff „intrakultureller Transfer“

7 Als Nestbeschmutzer werden in ihrer Heimat österreichische Künstler abwertend bezeichnet, die das soziale, wirtschaftliche oder politische System, in dem sie selbst leben oder tätig sind, kritisieren.

für die Neuinterpretation oder Neupräsentation eines klassischen Textes, den er wie folgt definiert:

Sie [Interkulturelle Formen, Anm. Verf.] unterscheiden sich somit grundlegend etwa von der Neu-Interpretation und Neu-Aufführung eines Klassikers wie Friedrich Schiller in der deutschen Gegenwartskultur oder dem Remake eines Hollywood-Klassikers wie *Great Expectations* (1934) von Stuart Walker durch David Lean im Jahr 1946 sowie – gleichfalls unter demselben Titel – durch Alfonso Cuarón 1998. Diese sind dem intrakulturellen Transfer zuzuordnen und weisen trotz einiger struktureller Parallelen einen ganz anderen Stellenwert und eine völlig anders gelagerte Bedeutung als interkulturelle Transfers auf. (LÜSEBRINK 2016: 163)

Einfach ausgedrückt, handelt es sich um jede Neuinszenierung eines klassischen dramatischen Textes, die sich in die zeitgenössische Theatertradition eines bestimmten Landes einfügt. Im deutschsprachigen Raum realisiert Pařízek diese mit seinen Neuinterpretationen etwa von Stücken Friedrich Schillers oder Heinrich Kleists.

3 Inszenierungen von *König Ottokars Glück und Ende*

3.1 Pařízeks Inszenierung

Pařízeks Inszenierung von Franz Grillparzers Stück aus dem Jahr 1825 *König Ottokars Glück und Ende*, die 2019 am Volkstheater in Wien aufgeführt wurde, ist ein Beispiel für einen intrakulturellen Transfer, der einen kompromisslosen Bruch mit der bestehenden ästhetischen und vor allem interpretatorischen Tradition der Inszenierung dieses Stücks im österreichischen Theaterumfeld darstellt (siehe unten). Diese Tradition bestand vor allem in der Schaffung eines nationalen Mythos über die Entstehung und Existenz einer unabhängigen und starken österreichischen Nation dank Rudolf von Habsburg.

Für Grillparzer bietet sein Schauspiel die Gelegenheit, die Bedeutung des Herrschers Rudolf von Habsburg hervorzuheben, der der eigentliche Held des Stückes ist. Wenn Pařízek aber den von Lukas Holzhausen gespielten Rudolf als einen Einfaltspinsel aus dem Volk darstellt, der glaubt, mit seiner Volkstümlichkeit alle zum Narren halten zu können, so ist das eine sehr freche, subversive Interpretation des Regisseurs, die nicht nur einige Kritiker/innen, sondern auch einen Teil des Publikums empört hat. Pařízek lässt Holzhausen, einen gebürtigen Schweizer, im Schweizer Dialekt sprechen und verweist damit auf eine Tatsache, an die die Österreicher nicht gerne erinnert werden – ihr „Gründervater“ war nämlich Schweizer.

Wäre Pařízeks Inszenierung nicht auf der Bühne des Volkstheaters, sondern im ehemaligen Hofburgtheater, dem Burgtheater, aufgeführt worden, das seit jeher Repräsentant und Schaufenster der österreichischen Nation ist, wären die Reaktionen möglicherweise noch heftiger und ablehnender ausgefallen. Das Volkstheater sollte von seiner Gründung an ein bürgerliches Gegenstück zum kaiserlichen Hofburgtheater sein. In diesem repräsentativen Raum fanden bis 2005 zwölf Inszenierungen von Grillparzers Stück statt. Eine der wichtigsten Inszenierungen des Stücks im Hinblick auf seine Bedeutung für den nationalen Aufbruch war diejenige zur Wiedereröffnung des Burgtheaters im Oktober 1955. Die Hauptrollen spielten damals Ewald Balser (Ottokar) und Attila Hörbiger (Rudolf). Eine völlig neuartige Interpretation von Martin Kušej war 2005 im Rahmen der Salzburger Festspiele zu sehen. Dieselbe Inszenierung wurde am 15. Oktober 2005 anlässlich des 50. Jahrestages der Wiedereröffnung im Wiener Burgtheater erneut aufgeführt.

Pařízeks Bruch mit der bestehenden Inszenierungstradition zeigte sich bereits im visuellen Gesamtkonzept, in dem er als Regisseur und Bühnenbildner vom historisierenden Konzept abstrahierte. Die Bühne des Volkstheaters wurde diagonal durch eine Wand aus Holzplatten halbiert, die im Moment des Sturzes von Ottokar symbolisch zusammenbrach. Die Figuren waren nicht in historisierende Rüstungen gekleidet, sondern in sehr zeitgenössische Uniformen, die die Zugehörigkeit zu einer subkulturellen Gruppe symbolisieren könnten. Die Kostümbildnerin Kamila Polívková kleidete die Figuren in Kapuzenpullis, auf denen Symbole staatlicher Embleme aufgedruckt waren, die auf ihre soziopolitische Familienzugehörigkeit hinweisen; die Figuren tragen Trainingsanzüge, enge Hosen und Jacken, wobei Ottokar statt mit Gold und Samt mit leuchtend gelben Hosen hervorgehoben wird.

Das Gesamtkonzept der Inszenierung basiert auf der Groteske, Übertreibung und Persiflage – nicht das historische Pathos der Vers-Reden schallt von der Bühne, sondern ganz umgangssprachliche Zeilen, die oft in ein Gedränge zänkischer Unterhaltungen bis hin zu blasphemischen Respektlosigkeiten ausarten.⁸ Pařízeks Adaptation dieses kanonischen Stücks steht in direktem Gegensatz zur bestehenden Tradition, und seine Aussage richtet sich gegen die Mythologisierung von Herrschern, gegen die Vorstellung von Herrschern als Retter einer Nation, und versucht im Gegenteil, jede mögliche nationale Interpretation des Stücks durch seine starke transkulturelle und transnationale Botschaft zu schwächen.⁹ So wird zum Beispiel die berühmte Rede,

⁸ Für weitere Informationen über die Inszenierung siehe MIKULOVÁ 2019: 12.

⁹ In seiner leicht provokanten Rezension bestreitet der Theaterwissenschaftler Jakub

die mit dem Satz „Es ist ein gutes Land...“ beginnt, von Thomas Frank als steirischer Ritter Merenberg und Peter Fasching als Zawisch von Falkenstein als Rockpoem vorgetragen. Der Verfasser dieser Rede, Ottokar von Horneck, wird in dieser Bearbeitung weggelassen. Die Dekonstruktion der nationalen Gründungsmythen stellt – wie oben angedeutet – eine der dramaturgischen Linien in Pařízek's Werk dar (z. B. die Inszenierungen von *Wilhelm Tell* in Zürich oder *Die Hermannsschlacht* in Leipzig, vgl. MIKULOVÁ 2021: 116–141), in der er auf die Machtambitionen einzelner Herrscher oder Politiker hinweist, die sich das Volk mit ihrer ansprechenden Rhetorik untertan machen und es dann mit Macht unterdrücken.

Eine wesentliche interpretatorische Verschiebung ist daher die Betrachtung Ottokars als machthungrigen Monarchen – und eine Verlagerung der Aufmerksamkeit auf Rudolf von Habsburg. „Solche Figuren tauchen überall auf – und wir haben uns entschieden, eher den Rudolf als diese Figur auszuweisen, als den Otto. Der ist ein wahrer Machtmensch und seine Bescheidenheit ein Fake,“ sagt Pařízek über die Hauptfiguren (Pařízek in MENHOFER 2019). Im Kontext der Interpretation von Pařízek können wir uns an die Worte von Claudio Magris erinnern. Der italienische Schriftsteller und Theoretiker der mitteleuropäischen Literaturtradition hebt in seinem berühmten Werk *Donau* hervor, dass Rudolf von Habsburg in Grillparzers Werk zwar im Wesentlichen ein stiller Mann ist, aber ein Beispiel für einen politischen Strategen darstellt: „Außerdem ist es Rudolf, der Theoretiker der Geduld, der bei aller Umsicht und Klugheit doch handelt – denn seine Vorsicht ist Bestandteil einer politischen Kunst –, während Ottokar von großen Taten nur träumt und sich diesem ungestümen apokalyptischen Traum passiv hingibt.“ (MAGRIS 1988: 92f.)

Im Zusammenhang mit dem Stück lassen sich mehrere Bedeutungsverschiebungen und historische Parallelen feststellen. Es ist bekannt, dass Franz Grillparzer die historische Figur des Ottokar für sein Drama wählte, weil er befürchtete, dass sein ursprünglich geplantes Drama über Napoleon die damalige Zensur nicht überstehen würde. Obwohl er also die Charakterzüge eines zeitgenössischen Kriegsherrn und Staatsmannes herausstellen wollte, nahm er den literarischen Stoff aus der Geschichte und schuf eine Art Parabel, die von einem zeitgenössischen Publikum verstanden werden konnte. Er war jedoch keineswegs der erste, der die Figuren dieser beiden Monarchen in die dramatische Literatur einführte. Die Entwicklung des Themas reicht bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zurück, und die Autoren von Stücken mit diesen beiden

Liška diese Absicht und weist im Gegenteil auf eine mögliche nationalistische Rezeption der Produktion hin (vgl. LIŠKA 2020: 69–73).

Herrschern waren beispielsweise Anton von Klein, August von Kotzebue und Ludwig Schöne (vgl. KRAUS 1902: 334–428).

Wie die österreichische Zensur, die die Veröffentlichung von Grillparzers Stück verhinderte, zu Recht befürchtete, lasen die Bewohner der böhmischen Länder die Tragödie nicht als politische Allegorie, sondern als historisches Werk, in dem der böhmische Herrscher Ottokar als moralisch skrupelloser, harter Usurpator im Vergleich zu dem milden und gottesfürchtigen Rudolf von Habsburg dargestellt wird. František Ladislav Čelakovský und Josef Dobrovský zum Beispiel reagierten kritisch auf die Aufführung des Stücks. František Palackýs¹⁰ Artikel „O panu Záviši z Rosenberga“ [Über Herrn Zawisch von Rosenberg] von 1831, in dem er das Bild des Ottokar II. Přemysl als idealer Herrscher ausarbeitete, und das Drama *König Otakar* [Král Otakar] des tschechisch-deutschen Uffo Daniel Horn von 1845 können als Reaktion auf Grillparzers Drama gesehen werden. Der zwanzigjährige Abstand zwischen der Inszenierung von Grillparzers Trauerspiel und der böhmischen Verarbeitung des Themas zeigt, wie tiefe Spuren sein Stück hinterlassen hat, wenn Horn noch zwanzig Jahre nach der Uraufführung das Bedürfnis verspürte, darauf polemisch zu reagieren (vgl. FUTTERA 2022: 75).¹¹

Anhand dieses Beispiels eines Theaterstücks, das in einer Zeit des nationalen Aufbruchs und Erwachens geschrieben wurde, erinnert Pařízek durch eine herkunftstgetreue Besetzung an die sprachliche und nationale Heterogenität des mitteleuropäischen Raums, dessen Länder derzeit mit dem allmählichen Aufkommen rechtspopulistischer Tendenzen zu kämpfen haben. Es handelt sich um ein Spiel mit klischeehaften regionalen Zuschreibungen und sprachlichen Färbungen, die so etwas wie „lokale Identität“ vermitteln und immer auch als strategisches Machtinstrument eingesetzt werden. König Ottokar wird von dem tschechischen Schauspieler Karel Dobrý dargestellt, während Rudolf, wie schon gesagt, von dem Schweizer Lukas Holzhausen verkörpert wird. Anja Herden als Kunigunde erklärt freimütig, dass man für das Ungarisch ihrer Kunigunde bloß alles auf der „ährsten Silbe“ betonen muss, und dabei eine „Leidenschaft so heiß wie Gulaschsaft“ versprühen muss, Rainer Galke als Königin Margarethe

¹⁰ Franz Grillparzer und František Palacký stießen nicht nur auf dramatischem, sondern auch auf sozialem und politischem Gebiet aufeinander, da sie zu den lautstärksten Teilnehmern an der Debatte über die Idee des österreichischen Staates in Mitteleuropa in der Mitte des 19. Jahrhunderts gehörten (vgl. KOSÍK 1993: 63–99).

¹¹ Die erste große Rehabilitierung Grillparzers in der tschechischen Rezeption erfolgte erst fünfzig Jahre nach der Entstehung des Stücks durch den Dramatiker Emanuel Bozděch in *Das Verhältniß Grillparzer's zu den böhmischen dramatischen Stoffen* (1873).

oder Bürgermeister von Wien wechselt ohnehin ansatzlos vom Fränkischen ins Schönbrunnerdeutsch, und Thomas Frank als tollpatschiger Seyfried repräsentiert gekonnt das Idiom des (steirischen) Volkes (vgl. AFFENZELLER 2019). Der Archetyp des Monarchen, des Herrschers, der durch List, Manipulation oder, in der zeitgenössischen Terminologie, durch populistische Erklärungen an die Macht kommt, erfährt so zwei Bedeutungsverschiebungen: Grillparzers Ottokar II. Přemysl stellt eine Parallele zum hochmütigen Napoleon dar, Rudolf von Habsburg wird in Pařížeks Inszenierung zu einer Metapher für den österreichischen Bundeskanzler Sebastian Kurz.¹² Diese Bedeutungsverschiebungen, die immer die Gegenwart der Entstehung der Inszenierung anvisieren, können auch als eine Form des Transfers gedeutet werden.

Zum Abschluss meiner Studie möchte ich mich auf die Rezeption der Inszenierung nicht nur im Volkstheater, sondern auch bei ihrem Gastspiel auf dem Prager Theaterfestival deutscher Sprache 2019 (24. November) konzentrieren. Es soll daran erinnert werden, dass diese Inszenierung in erster Linie für ein österreichisches (deutschsprachiges) Publikum geschaffen wurde. Das Inszenierungsteam hat im Volkstheater jedoch von Anfang an sowohl tschechische als auch englische Untertitel vorgesehen, um die Inszenierung einem breiteren Kulturkreis zugänglich zu machen. Das bedeutet, dass sich das Publikum bei jeder Aufführung aus Vertretern verschiedener Sprach- und Kulturräume zusammensetzte, am häufigsten aus Österreich und Tschechien. Unter diesem Gesichtspunkt sind die Premiere (die von einer beachtlichen Anzahl tschechischer Zuschauer/innen besucht wurde) und die beiden letzten Aufführungen im März 2020¹³ vor Tschechisch sprechenden Publikumsgruppen (z. B. einem von der Janáček-Akademie der musischen Künste in Brunn organisierten Bus) sicherlich interessant. Da diese Vorstellungen nachweislich von der größten Anzahl tschechischsprachiger Zuschauer besucht wurden.¹⁴

Eine statistisch relevante Auswertung habe ich nicht zur Hand, möchte aber aufgrund meiner Erfahrungen aus der Premierenvorstellung, der Aufführung vom 7. März 2020 und der Prager Aufführung vermuten, dass die Rezeption der

¹² Rudolfs Ermunterung an Merenberg und Zollern, Ibiza zu besuchen, die in der Inszenierung zu hören ist, bezieht sich auf die sogenannte Ibiza-Affäre, als die Koalitionsregierung von FPÖ und ÖVP unter dem Vorsitz von Sebastian Kurz im Mai 2019 aufgrund der veröffentlichten Abhörprotokolle von Heinz-Christian Strache (FPÖ) zerbrach.

¹³ Die Aufführungen fanden nicht mehr auf der Bühne des Volkstheaters statt, das sich zu dieser Zeit im Umbau befand, sondern in einem der Säle des Museumsquartiers.

¹⁴ Natürlich wurden die regelmäßigen Aufführungen auch von Tschechisch sprechenden Zuschauer/innen besucht, die in Wien oder Österreich leben, oder, dank der Verfügbarkeit von Zugverbindungen auch von Zuschauer/innen aus der Tschechischen Republik.

Inszenierung von Land zu Land und von Nation zu Nation unterschiedlich war. Für ein tschechisches Publikum, das mit der historischen Bedeutung Rudolfs von Habsburg nicht vertraut war, mag die Inszenierung in erster Linie eine Geschichte über den Sturz Ottokars gewesen sein, der von seinem österreichischen Gegner besiegt wurde – woran er natürlich durch seine Unfähigkeit, strategisch zu denken, bis zu einem gewissen Grad selbst die Schuld trug.¹⁵ Im Unklaren blieben diesen Zuschauer/innen wahrscheinlich die parodierende Interpretation der Figur des Rudolf und das Gesamtkonzept der Verspottung der Unterwürfigkeit der österreichischen Größen (die Figur des Bürgermeisters von Wien, gespielt von Rainer Galke), das von einigen österreichischen Rezensent/innen kritisiert wurde (vgl. WAGNER 2019).¹⁶ Pařízeks Spiel mit nationalen Klischees (z. B. Rudolfs Stichelei gegen die Schweizer Präzision) mag dagegen zugänglich geworden sein, und vor allem das tschechische Publikum könnte sich mit dem defätistischen Schicksal des unterlegenen Ottokar identifiziert haben.

Anhand zweier konkreter Beispiele lässt sich zeigen, wie lokal Grillparzers Stück an die kulturelle Tradition Österreichs gebunden ist und wie der Kulturtransfer seine Aussage schwächt (oder zumindest verschiebt). Das erste Beispiel ist die Aufführung von Pařízeks Inszenierung im Rahmen des Prager Theaterfestivals deutscher Sprache, wo bereits während der Aufführung eine andere Publikumsrezeption zu spüren war. Das Publikum¹⁷ reagierte viel intensiver auf die Auftritte von Karel Dobrý, und die Figur des Ottokar trat allmählich in den Vordergrund, während die anderen Figuren eher in den Hintergrund traten – es war eine Veränderung in der Mimik der deutschsprachigen Schauspieler zu beobachten, die zurückhaltender wirkten als in Wien. Das tschechische Publikum reagierte in anderen Situationen mit Lachen als das österreichische, und Ottokar wurde (zumindest in meiner subjektiven Wahrnehmung) der bedeutendere Held der Inszenierung.¹⁸ Die Theaterpublizistin Alena

15 Das tschechische Premierenpublikum reagierte auch erfreut auf die kurze improvisierte Eröffnungsrede von Karel Dobrý, der nach seiner ersten Ankunft auf seinem Pferd Fantastico auf der Bühne das Publikum auf Tschechisch begrüßte und ankündigte, dass die Aufführung auf Deutsch stattfinden würde.

16 Ein großer Teil der Kritiker lobte und schätzte jedoch Pařízeks frische, unkonventionelle, freche und provokante Darbietung (vgl. PETSCH 2019).

17 Unter den Zuhörern befanden sich zweifellos sowohl tschechisch als auch deutschsprachige Personen. Es kann davon ausgegangen werden, dass das tschechisch sprechende Publikum die Mehrheit darstellte.

18 Diese Bewertung soll keine negative Kritik sein, sondern lediglich auf die unterschiedlichen Reaktionen bei den verschiedenen Reprisen hinweisen.

Zemančíková weist in ihrer Einschätzung des tschechischen Gastspiels sogar auf die Zweckmäßigkeit des Umgangs mit Pařízek's Identität und seinem kulturellen Kapital hin:

Dušan Pařízek's Inszenierung wurde im Vinohrady-Theater¹⁹ während des Festivals geradezu frenetisch empfangen, mit einer gewissen tschechischen Selbstgeißelung im Hintergrund („wir haben Pařízek aus Prag vertrieben“) und Stolz auf einen erfolgreichen Tschechen im Ausland („und sieh nur, was er gemacht hat, und das mit einem tschechischen Schauspieler, Karel Dobrý“). (ZEMANČÍKOVÁ 2020: 13)

3.2 Hába's Inszenierung

Eine Variante der Kulturtransfers zeigt sich in der Inszenierung dieses Stücks von Grillparzer unter dem Titel *Sláva a pád krále Otokara*²⁰ (*König Ottokars Glück und Ende*) durch den tschechischen Theaterregisseur Michal Hába am Theater Komödie (Premiere 15. September 2019) nur wenige Monate nach der Wiener Premiere von Pařízek. Es war auch die erste tschechische Inszenierung dieses Stücks, das von Radek Malý für das künstlerische Team von Michal Hába ins Tschechische übersetzt wurde. Der Vergleich zwischen den beiden Inszenierungen, die kurz nacheinander in zwei unterschiedlichen Kulturkreisen uraufgeführt wurden, war daher mehr als willkommen – die Neugierde wurde vor allem durch das Inszenierungskonzept geweckt, das eine andere historische Erfahrung, eine andere Art von Kollektivgedächtnis zu berücksichtigen hatte und das keiner Inszenierungstradition folgte (und somit keine Variante des intrakulturellen Transfers sein konnte). Der Rezensent Josef Chuchma denkt über die Übertragbarkeit dieses kanonischen österreichischen Dramas auf den tschechischen Kontext nach und verweist auf die dramaturgische und interpretatorische Hilflosigkeit der tschechischen Inszenierung:

Ja, Otakar (Martin Pechlát) ist jähzornig, impulsiv, er durchdenkt die Dinge nicht in einem strategischen Kontext. Rudolf (Ivan Lupták) sieht die Realität nüchterner, kälter, mit der Gelassenheit eines Menschen, der sich seiner Macht und Überlegenheit bewusst ist. Aber dieser Streit hat mit unserer Gegenwart praktisch nichts zu tun. Denn die Quellen politischer Macht und die Mittel ihrer Ausübung sind heute ganz andere, und der gegenwärtige Aufstieg des heimischen Nationalismus speist sich aus anderen Quellen als im 13. Jahrhundert, während gleichzeitig Grillparzer's Text literarisch einfach verwittert ist. Und nicht zuletzt: Sein Stück ist nicht Teil eines kulturellen Erbes, das für uns lebendig ist,

¹⁹ Alena Zemančíková gibt hier fälschlicherweise an, dass die Aufführung im Vinohrady-Theater stattfand. Die Aufführung fand im Ständetheater statt.

²⁰ Der Titel sei auch als *Štěstí a pád krále Otokara* übersetzt, der Übersetzer Radek Malý hat sich für die Variante *Sláva a pád krále Otokara* entschieden.

indem wir ein ehrfürchtiges, kurz: lebendiges Verhältnis zu ihm pflegen. Was bleibt den Inszenatoren in dieser Situation also übrig? Eine laute Dekonstruktion. Hábas Verständnis von Grillparzer bewegt sich also in einem sehr begrenzten, ausschließlich ästhetischen, künstlerischen Korridor. Die Fülle an verfremdeten Elementen im Verlauf des Abends, mit einer Abstufung dieser Witze im Finale der Inszenierung – wenn etwa der sterbende Ottokar das Geschehen kommentiert und die Lichttechniker anweist, wie sie ihn zu beleuchten haben – ist eine logische Tugend aus der Not heraus. Denn wovon handelt das Stück eigentlich? (CHUCHMA 2019)

Obwohl Michal Hába selbst im Programmheft sagt, dass die Inszenierung „sich primär auf die Politik im Sinne des Funktionierens der Machthierarchie und der verschiedenen Regierungsformen – einschließlich der eigenen Selbstdarstellung bzw. Propaganda – konzentriert“ (HÁBA 2019), zeigte sich in der Inszenierung selbst eine Art Resistenz gegenüber dem Text, der sich dem kulturellen Transfer widersetzt – oder die Schöpfer fanden keinen vermittelnden Interpretationsschlüssel zu ihm. Seit dieser ersten tschechischen Inszenierung ist noch keine weitere Inszenierung von Grillparzers Text entstanden, so dass keine Verallgemeinerungen und allgemeingültigen Schlüsse gezogen werden können, aber es bleiben Zweifel an der Übertragbarkeit²¹ des Textes auf den tschechischen Raum, selbst auf der Grundlage einer österreichischen Aufführung von Pařízek.

4 Fazit

Am Beispiel der Inszenierung von *König Ottokars Glück und Ende* unter der Regie von Dušan D. Pařízek habe ich versucht, einige mögliche Beispiele für Kulturtransfers zu nennen – entweder im Text oder in der Inszenierung. Gleichzeitig habe ich versucht, auf sehr einfache Weise das Konzept des Regisseurs als Übersetzer, als Vermittler von Kulturtransfers zu entwickeln, die auf inter- oder intrakultureller Ebene stattfinden können.

Im Laufe des Schreibens dieser Studie und auch aufgrund der Rezensionen wurde mir klar, dass das Thema viel komplexer ist und mehrere Ebenen umfasst, die eine eigene Behandlung verdienen würden. In einigen Teilen der Arbeit deute ich Themen nur an, über die noch weiter nachgedacht werden muss (z. B. das Thema des Theaterregisseurs als Vermittler von Kulturtransfers

²¹ Eine gesonderte Betrachtung könnte dann die Entwicklung von Anna Malinowskas Konzept der kulturellen Transplantate und das Problem der Übertragbarkeit von Werken auf andere kulturelle Umgebungen darstellen (vgl. MALINOWSKA 2014).

durch die Inszenierung fremdsprachiger Dramen, was in erster Linie die Frage der Übersetzung des Dramas selbst und dann seine Inszenierung umfasst). Unter dem Gesichtspunkt des Kulturtransfers geht es bei der von mir gewählten Inszenierung von *König Ottokars Glück und Ende* um die Betrachtung der Rezeption von Pařízek's Inszenierung durch das österreichische Publikum im Vergleich zum tschechischen Publikum – also um die Gast-Inszenierung in Prag bzw. dann um die Inszenierung des Stücks durch Hába. Bei dieser Inszenierung ist unerlässlich, über den Grad der Übertragbarkeit („transferability“, vgl. MALINOWSKA 2014) eines eindeutig historischen und kulturell bedingten Dramas in eine andere Kultur nachzudenken. Für die österreichische Inszenierung von Pařízek, in der die nationalen Charaktere der einzelnen Figuren durch die Besetzung hervorgehoben werden, wäre es sinnvoll, noch stärker über die Konzepte von Hybridität (z. B. SCHWARZ 2015) nachzudenken.

Literaturverzeichnis

- BÍLEK, Petr A./ ŠEBEK, Josef (Hgg.) (2017): *Česká populární kultura: Transfery, transponování a další tranzitní procesy*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1988): Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation. In: *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Brigitte Schultze u. Horst Turk. Tübingen: Gunter Narr Attempto, S. 129–144.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1990): Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen. In: *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Gunter Narr, S. 35–62.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999): *Das eigene und das fremde Theater*. Francke, 1999. 244 S.
- FISCHER-LICHTE, Erika/ JOST, Torsten/ JAIN, Saskya Iris (Hgg.) (2014): *The Politics of Interweaving Performance Cultures*. New York: Routledge.
- FUTTERA, Ladislav (2022): *Deník Politik jako prostor české umělecké kritiky*. In: *Slovo a smysl*, 40/2022, S. 75. URL: [https://wordandsense.ff.cuni.cz/en/2022-2-3/\[06.08.2024\]](https://wordandsense.ff.cuni.cz/en/2022-2-3/[06.08.2024]).
- HULEC, Vladimír (2006): *Domov jsou pro mě lidi, se kterými si rozumím*. In: *Právo-Salón*, 76/2006, S. 1 u. 3.
- KOSÍK, Karel (1993): *Co je střední Evropa*. In: *Století Markéty Samsové*. Praha: Český spisovatel, S. 63–99.
- KOVACS, Teresa/ NONOA, Koku G. (Hgg.) (2018): *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater / Postdramatic Theatre as transcultural Theatre*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

- KRÁLÍKOVÁ, Andrea (2015): Autorské tváře v knižních zrcadlech. Příbram: Pistorius & Olšanská.
- KRAUS, Arnošt (1902): Stará historie česká v německé literatuře. Praha: Bursík a Kohout.
- LIŠKA, Jakub (2020): Sedmá pečeť krále Otakara. In: *Kød*, 5–6/2020, S. 69–73.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2016⁴): Interkulturelle Kommunikation. Stuttgart: J. B. Metzler.
- MAGRIS, Claudio (1988): Donau. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München/Wien: Carl Hanser.
- MALINOWSKA, Anna (2014): Cultural Transplantation and Problems of Transferability. In: *Word and Text*, 2/2014, S. 24–36.
- MERHAUTOVÁ, Lucie/ PETRBOK, Václav/ TOPOR, Michal (Hgg.) (2022): Emil Saudek (1876–1941). Ein Übersetzer und Kulturvermittler zwischen Metropole und Provinz. Wien/Köln: Böhlau.
- MIKULOVÁ, Iva (2019): (Ne)pamatování aneb Jak Dušan D. Pařízek vstupuje na pole historického dramatu (II). In: *Divadelní noviny* 8/2019, S. 12. URL: <https://www.divadelni-noviny.cz/nepamatovani-aneb-jak-dusan-d-parizek-vstupuje-na-pole-historickeho-dramatu-ii> [06.08.2024].
- MIKULOVÁ, Iva (2021): Revize národních mýtů Dušanem D. Pařízkem. In: *Theatralia* 2/ 2021, S. 116–141.
- MORINI, Massimiliano (2022): Theatre Translation. Theory and Practice. Great Britain: Bloomsbury Publishing PLC.
- PAVIS, Patrice (1992): Theatre at the Crossroads of Culture. New York: Routledge.
- POLÍVKOVÁ, Kamila (2008): Ohne Fleiss kein Preis. Česká sezona. In: *Listy* 1/2008, S. 6–7.
- PRAŽAN, Bronislav (2005): Něco tak pofiderního, jako je umění. In: *Týdeník Rozhlas* 46/2005.
- PROKOP, Daniel (2010): Je bolavé bořit mýty. In: *Právo-Salón* 11/2010, S. 1.
- SIMMEL, Georg (1997): Peníze v moderní kultuře a jiné eseje. Ins Tschechische übersetzt von Otakar Vochoč. Praha: SLON.
- SCHWARZ, Thomas (2015): Hybridität: Ein begriffsgeschichtlicher Aufriss. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Jg. 6, 1/2015, S. 163–180.
- VARYŠ, Vojtěch (unveröffentlicht): Dušanův svět v kostce. Arbeitsfassung des Interviews von Vojtěch Varyš mit Dušan D. Pařízek für die Zeitschrift Reporter. Unveröffentlicht. Elektronische Fassung im Besitz der Verfasserin.
- WELSCH, Wolfgang (2009): Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz. Hrsg. v. Lucyna Darowska u. Claudia Machold. Bielefeld: transkript, S. 1–16.
- WERNER, Michael/ ZIMMERMANN, Bénédicte (2002): Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 28, H. 4/2002 (Oktober – Dezember), S. 607–636.

- WITTE, Heidrun (1999²): Die Rolle der Kulturkompetenz. In: Handbuch Translation. Hrsg. v. Mary Snell-Hornby, Hans G. Hönl, Paul Kußmaul u. Peter A. Schmitt. Tübingen: Stauffenburg.
- WOLF, Michaela (2011²): „Cultures” do not hold still for their portraits. Kultureller Transfer als „Übersetzen zwischen Kulturen“. In: Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Hrsg. v. Federico Celestini u. Helga Mitterbauer. Tübingen: Stauffenburg, S. 85–98.
- ZEMANČÍKOVÁ, Alena (2020): Otakar vs. Otakar. In: Tvar 3/2020, S. 13.

Internetquellen:

- AFFENZELLER, Margarete (2019): Schräg: „König Ottokars Glück und Ende“ im Volkstheater [Online-Version]. In: Der Standard vom 09.01.2019. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000095786917/schraeg-koenig-ottokars-glueck-und-ende-im-volkstheater> [06.08.2024].
- HÁBA, Michal (2019): Sláva a pád krále Otokara. Program k inscenaci [Programmheft]. URL: https://c.mestskadivadlaprazska.cz/files/Products/product_1035/Program-Otakar-web-1569226295.pdf [06.08.2024].
- CHUHMA, Josef (2019): Glosář. Pořádně do toho říznout. In: ART Zóna vom 16.10.2019. URL: <https://art.ceskatelevize.cz/360/glosar-poradne-do-toho-riznout-herci-a-kapely-minulost-a-budoucnost-v-divadle-komedie-yRCsH> [06.08.2024].
- MENHOFER, Katharina (2019): „König Ottokar“ am Volkstheater. In: OE1 vom 08.01.2019. URL: <https://oe1.orf.at/artikel/654106/Koenig-Ottokar-am-Volkstheater> [06.08.2024].
- PETSCH, Barbara (2019): Grillparzer als grelle Politikfarce. In: Die Presse vom 09.01.2019. URL: <https://www.diepresse.com/5558138/grillparzer-als-grelle-politik-farce> [06.08.2024].
- WAGNER, Renate (2019): Wien / Volkstheater: König Ottokars Glück und Ende. In: Onlinemerker.com vom 08.01.2019. URL: <https://onlinemerker.com/wien-volkstheater-koenig-ottokars-glueck-und-ende/> [06.08.2024].

MARKÉTA BROŽOVÁ

Grenzüberschreitungen bei der literarischen Übersetzung Deutsch-Tschechisch am Beispiel von Libuše Moníková¹

Der Beitrag verfolgt das Ziel, die Übersetzungen des Romans *Die Fassade* von Libuše Moníková ins Tschechische im interkulturellen Kontext zu thematisieren. Die Autorin kann als eine Schriftstellerin zwischen zwei Sprachen angesehen werden, wobei ihr ständiger deutsch-tschechischer Sprachwechsel sich auch in der Literatursprache manifestiert, was im Rahmen dieses Beitrags belegt werden soll. Weiter wird die Aufmerksamkeit der interkulturellen Art der Übersetzung gewidmet, die für die Übertragung des mehrsprachigen Schreibens in die Zielsprache relevant ist. An ausgewählten Textausschnitten der tschechischen *Fassaden*-Übersetzungen von Zbyněk Petráček (1991) und Jana Zoubková (2004) wird die Bedeutung der interkulturellen Übersetzungslösungen gezeigt, die zum besseren Verständnis des Romans führen können.

Schlüsselwörter: Deutsche Literatur, interkulturelle Literatur, interkulturelle Übersetzung, Mehrsprachigkeit, Libuše Moníková, *Die Fassade*

1 *Die Fassade* von Libuše Moníková – ein postmoderner Roman zwischen mehreren Sprachen

Die literarische Tätigkeit von Libuše Moníková – der auf Deutsch schreiben- den Autorin tschechischer Herkunft – weist generell eine besondere sprachliche Gestaltung auf. Das ist auch bei dem Roman *Die Fassade* (1987) der Fall, denn dieses Werk enthält u. a. viele Sprachspiele, Merkmale der Hybridität sowie intertextuelle Bezüge (vgl. LINKLATER 2005: 71). Mit dieser durch- dachten Struktur des Romans versucht Moníková, auf die deutsch-tsche- chischen Beziehungen aufmerksam zu machen, indem sie als „literarische Doppelagentin“ wahrzunehmen ist, die die böhmischen „Kulturgüter ausführt und zugleich die tschechischen Mythen karnevalisiert“ (PFEIFEROVÁ 2010: o. S.). Lejsková macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass

¹ Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des Projekts UJEP-SGS-2022-63-002-3 *Tsche- chisch-deutscher Kulturtransfer. Am Beispiel der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts* an der Jan Evangelista Purkyně-Universität in Ústí nad Labem entstanden.

durch die Schreibweise Moníková u. a. „Kenntnisse der tschechischen Kultur und somit auch Sprache“ (LEJSKOVÁ 2005: 285) vermittelt werden können.

Mit Merkmalen wie Hybridität, Ironie oder auch Intertextualität kann der Roman *Die Fassade* zweifellos auch als postmoderner Roman bezeichnet werden. Nicht nur, weil es sich um Ausdrücke der postmodernen Ästhetik handelt:

Durch Simulation und Beschleunigung und der damit verbundenen Erosion von Sicherheit hat sich die Ästhetik in der Postmoderne gewandelt. Wesentliche Ausdrücke einer postmodernen Ästhetik sind dabei Ironie, Polysemie [...] und Intertextualität. (KÜHNE 2012: 70)

Die oben erwähnte Erosion von Sicherheit bringt Moníková in dem Roman *Die Fassade* in zweierlei Hinsicht zum Ausdruck: wortwörtlich, indem die Schlossfassade ständig bröckelt und Moníková somit an die Sisyphos-Arbeit erinnert, weiter auch im übertragenen Sinne, weil die Autorin die Schlossfassade zu einer „markante[n] Metapher für die Arbeit am Mythos ‚Geschichte‘“ (EDER 1999: 87) macht und auf die Unsicherheit der Geschichte sowie der in dem Roman geschilderten Ereignissen verweist. Der Roman verfolgt mit seiner Gestaltung und den enthaltenen Bezügen „verschiedene intertextuelle Relationen“ und „die Wirklichkeit [wird in dem Roman] nur als eine der Möglichkeiten dargestellt“ (MANSBRÜGGE 2002: 94). Alles mit dem Ziel, die Wahrheit trotz der Erosion – der Schlossfassade sowie der Sicherheit – äußern zu können.

Durch das Spiel mit Sprachen, durch die Polemik oder durch deutsch-tschechische Verbindungen können die Texte von Libuše Moníková Merkmale von Ironie und schließlich auch Authentizität gewinnen (vgl. LEJSKOVÁ 2005: 278f.). Mit diesen Merkmalen will die Autorin zweifelsohne auch ihre tschechische Herkunft zum Ausdruck bringen:

Moníkovás Texte erwecken den Eindruck, als ob die Autorin einen Teil ihres Tschechentums im Text und durch den Text in die deutsche Sprache und an das deutsche Lesepublikum transportieren wolle. Dies entspricht vollkommen ihrer Positionierung als Autorin, die ‚zwischen Sprachen unterwegs‘ ist – eine Positionierung, die Moníková mit ihrer Behauptung „ich schreibe tschechisch in deutscher Sprache“ auf den Punkt gebracht und für sich definiert hat. Ein Bekenntnis, das ihrem ganzen Werk als Motto vorangestellt werden kann. (CORNEJO 2010: 182)

Libuše Moníková kann also als „eine tschechisch denkende, aber deutsch schreibende Schriftstellerin“ (PAUL 1991: 31) bezeichnet werden. Selbst Moníková hat sich für eine deutsche Autorin gehalten: „Ich bin deutsche Autorin. [...] Ich war ja nie tschechische Autorin“ (MONÍKOVÁ 1991b: 202).

In der literarischen Tätigkeit Moníkovás spiegelt sich deutlich die Tendenz, „Tschechisch und tschechisches Milieu dem deutschen Leser zu vermitteln“ (HEINRICHOVÁ 2016: 154).

Es besteht kein Zweifel, dass für Libuše Moníková die Grenzüberschreitung von Deutsch und Tschechisch eine bedeutende Rolle spielt, wobei diese „als Leitmotiv der Postmoderne“ (HOLTBRÜGGE 2001: 65) verstanden werden kann. Die Grenzüberschreitung und Verbindung von mehreren kulturellen Aspekten fordern „die Postmoderne dazu auf, scheinbar Unverbindbares zu verbinden, indem der Bestand kultureller Zeichen und Symbole (sprach-)spielerisch aufgegriffen und zu neuen Nachbarschaften zusammengeführt wird“ (WROBEL 1997: 16). Der postmoderne Diskurs öffnet somit in dem Roman *Die Fassade* sein produktives Potenzial. Auch dieses Werk lässt nämlich „Genre-Mutationen“ (HASSAN 1994: 52) sowie sprachliche Kreationen entstehen, was als Merkmal der Postmoderne bezeichnet werden kann.

2 *Die Fassade* im deutsch-tschechischen Kontext

Die literarische Tätigkeit von Libuše Moníková, und vor allem der Roman *Die Fassade*, bietet also eine Einsicht in die Geschichte und Realien Tschechiens, wobei der deutsch-tschechische Dualismus sowie die Mehrsprachigkeit und Intertextualität als Merkmale des postmodernen Diskurses entscheidend sind.

Somit stehen die deutsche (literarische) und die tschechische Sprache (d. h. ihre Erstsprache) nicht nur nebeneinander, sondern sie weisen auch eine gegenseitige Beeinflussung sowie Interferenz auf. Die deutschen und tschechischen Ausdrücke wurden nämlich in dem Roman *Die Fassade* nicht immer in Paarvarianten angeführt: „Nedotýkejte se – Bitte nicht anfassen“ (MONÍKOVÁ 1987: 34)², sondern sie sind auch unübersetzt geblieben: „Tvůj Zdeněk“ (F: 153), oder sie wurden wortwörtlich ins Deutsche übersetzt: „So, heiraten willst du auf alten Knien?“ (F: 434)³. Die deutsch-tschechischen Ausdrücke sind also nicht nur als stilistisches Merkmal zu betrachten, sondern sie kommen im Zusammenhang mit der Intertextualität bzw. mit den intertextuellen Bezügen vor. So wurde in dem Roman z. B. *Die verkaufte Braut*, die Oper von Bedřich Smetana, zitiert, bzw. übersetzt: „[...] – Proč bychom se netěšili! Warum sollten wir nicht froh sein, wenn uns Gott Gesundheit gibt!“ (F: 126)

2 Libuše Moníkovás Roman *Die Fassade* (1987) wird im Text mit der Sigle „F“ und der Seitenzahl zitiert.

3 Zu lexikalischen Besonderheiten des Romans *Die Fassade* vgl. LEJSKOVÁ (2005: 277–286).

Daneben wurden in dem Roman *Die Fassade* oft Persönlichkeiten der tschechischen bzw. tschechoslowakischen Kultur erwähnt (vgl. HEINRICHOVÁ 2016: 155f.). Weiter kann behauptet werden, dass der deutsch-tschechische kulturelle Kontext für das Verstehen und für die Interpretation bedeutend ist, was auch Libuše Moníková anführt:

Ich bin in der undankbaren Situation, primären Lesern etwas zu vermitteln, das kaum bekannt ist und wofür kaum Interesse besteht. Obwohl es sich bei den Deutschen um Nachbarn handelt, kann ich hierzulande die Kenntnisse der tschechischen Historie, Kultur, Politik etc. nicht voraussetzen. [...] Wenn ich Glück habe, sind die Geschichten [...] für einige Leser spannend, amüsant oder so geschrieben, daß sie bei der Lektüre bleiben. [...] Aber damit rechnen, daß es die deutschen Leser wirklich ergreift oder fasziniert, kann ich nicht. (MONÍKOVÁ 1997: 18)

Die Besonderheiten des Textes (wie Kultur, Identität, Sprache, Stilistik usw.) können also nicht getrennt voneinander gesehen werden. Viele Autoren und Autorinnen mit Migrationshintergrund nehmen das Medium einer verfremdeten Sprache als Merkmal der schöpferischen Arbeit wahr (vgl. SEPP 2017: 56). Das bestätigt in seiner Aussage auch der deutsch-tschechische Autor Michael Stavarič:

Das Schreiben ist wie jede andere (künstlerische) Auseinandersetzung mit der Welt ein Akt der Reflexivität. Ich erkenne mich, ich betrachte mich, ich positioniere mich in der Welt, ich erkenne die Welt, ich setze mich mit ihr auseinander, ich erkenne die Folgen, die sie für mich mit sich bringt, ich bringe es zur Sprache, weil man nicht nicht kommunizieren kann. Ich erkläre mich, ich leide, ich überwinde, ich agiere, ich reagiere, ich sterbe. Man könnte das Schreiben (und alles andere) stets als therapeutischen Akt interpretieren und das ist nun wahrlich keine neue Erkenntnis. Jemand ist traurig, jemand notiert seine traurigen Gedanken, besagter jemand macht daraus ein trauriges Gedicht, voilà, die Geburtsstunde der Lyrik. [...] Natürlich bestimmt die Biographie ein Werk, es ist das eigene Ich, das einen in die Eingeweide der Literatur führt. (STAVARIČ 2016: 45)

Libuše Moníková nutzt also die Mehrsprachigkeit, „d. h. das Changieren zwischen zwei oder mehreren Sprachen oder Sprechweisen innerhalb eines Textes“ (GLÜCK 2017: 106) in dem Roman als bedeutendes Mittel sprachlicher Gestaltung. Das Changieren dient nach Blum-Barth in der literarischen Tätigkeit u. a. der Kolorierung der Figur oder der Umgebung. Des Weiteren hilft es auch, sich die kultur- und sprachhistorische Situation zu vergegenwärtigen und fördert den kreativen Umfang der Autoren und Autorinnen mit der Sprache:

Die Verwendung verschiedener Sprachen in einem literarischen Text hat sehr unterschiedliche Gründe. Häufig ist sie situativ motiviert und dient der Kolorierung der Figur oder der Umgebung. Sie erinnert an eine kultur- und sprachhistorische Situation, intendiert die Begegnung mit dem Fremden, verweist auf kulturelle Heterogenität, sozialen Status und Bildungsstand der Figur, markiert kulturelle Alterität, dient als Vehikel für kulturspezifische Gesellschaftskritik und inspiriert Autoren zum sprachschöpferischen und spielerisch-experimentellen Umgang mit der Sprache. (BLUM-BARTH 2021: 88, Hervorh. MB)

Desto schwieriger ist dann die Arbeit der Übersetzer/innen, die die Realien und Dualismen bewahren sollten – obwohl für die tschechischen Leser/innen aber das im Original verwendete Sprachspiel und die Sprachmischung unverständlich oder nicht interessant sein könnte, weil sie die Realien schon kennen. Oder umgekehrt, weil sie diese gar nicht entdecken können (vgl. PFEIFEROVÁ 2004: 365ff.).

3 Interkulturelle Art der Übersetzung: Zwischen literarischer und interkultureller Übersetzung

Die Definition der kulturellen sowie interkulturellen Übersetzung geht in den meisten Quellen auf die literarische Übersetzung zurück, und zwar mit der Behauptung, dass ihre Aufgaben ähnlich sind. Nur mit der Ausnahme, dass die interkulturelle Übersetzung hilft, die kulturellen Aspekte zu betonen: Die kulturellen Phänomene sind prinzipiell die wesentlichen Barrieren, die beim Übersetzen hervorgehoben werden sollen (vgl. SIEVER 2010: 223). Gerade diese Definition ist aber für die Mehrsprachigkeitsforschung, bzw. für die interkulturelle Übersetzung, unzureichend.

Nord spricht in diesem Zusammenhang über eine übersetzungsrelevante Textanalyse und stellt folgendes Schema vor

Wer übermittelt
wozu
wem
über welches Medium
wo
wann
warum
einen Text mit
welcher Funktion?

Worüber
sagt er
was
(was nicht)
in welcher Reihenfolge
unter Einsatz welcher nonverbalen Elemente
in welchen Worten
in was für Sätzen
in welchem Ton
mit welcher Wirkung?
(NORD 2003: 41)

Dies zeigt, wie die Übersetzung und ihre Elemente, komplex sind. Jeder Text, bzw. jedes Werk, sollte vor der Übersetzung analysiert werden, wobei es wichtig ist, die relevanten Übersetzungskategorien zu bestimmen. Die Bestimmung solcher Kategorien ermöglicht nämlich „eine Einsicht in die kulturvermittelnde Rolle des Übersetzers“ (LETAWE 2014: 132). Somit ist die interkulturelle Art der Übersetzung nicht ein konkretes und leicht definierbares Konzept, sondern vielmehr ein methodischer Umgang mit der interkulturellen Literatur. Es ist davon auszugehen, dass die interkulturelle Übersetzung sich als eine Art „kultureller Mediation“ (MÜLLER-FUNK 2016: 338) beschreiben lässt. Die Aufgabe dieser Mediation ist, die fremde Kultur in die eigene (d. h. zielsprachige) Kultur „zu übersetzen und damit [gleichzeitig] kulturell zu integrieren“ (ebd.).

An dieser Stelle ist weiter die Unterteilung der Übersetzung und Übersetzungstheorien von Snell-Hornby zu betonen. Aus ihrer Sicht ist der Text als integraler Bestandteil der Welt und nicht als isoliertes Sprachexemplar zu betrachten (vgl. SNELL-HORNBY 2006: 43). Die Übersetzung lässt sich also als „cross-cultural event“ (ebd. 39) bezeichnen. Die Wahl dieses interkulturellen Umgangs in der Übersetzung, der komplementär ist und deshalb nicht nur entweder Ausgangs- oder Zielsprache bevorzugt, erwähnen auch Dembeck und Parr. Sie machen in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass die mehrsprachigen Texte „einen wichtigen Zugang zu Phänomenen sprachlicher, kultureller und auch sozialer Differenz“ (DEMBECK/PARR 2017: 9) ermöglichen. In solchen Texten lassen sich verschiedene Ebenen der Sprache unterscheiden. Von Bedeutung sind nicht nur Nationalsprachen, sondern auch Soziolekte, Idiome oder Dialekte (vgl. ebd. 10).

Wenn wir davon ausgehen, dass bei mehrsprachigen, d. h. auch multilingualen, Texten „eine bestimmte Vermittlungssprache lexikalisch durchgehend dominiert, jedoch Wirkungen sprachlicher Fremdbestimmtheit zumindest

strukturell ablesbar sind“ (SCHMELING 2004: 222), sind es die kreativen Übersetzungslösungen, die diese Fremdbestimmtheit in der Zielsprache ermöglichen und betonen.

Das bestätigt auch Blum-Barth, wenn sie sagt, dass das mehrsprachige Schreiben durch „die Gesamtheit der Vorgehensweisen, Techniken und Schreibverfahren, die ein Autor anwendet“ (BLUM-BARTH 2021: 63) gekennzeichnet ist, und zwar im Kontext der vorliegenden zwei oder mehr Sprachen. Weiter können in diesem Kontext zwei Hauptformen der literarischen Mehrsprachigkeit genannt werden – *manifeste* und *latente* Form. Die manifeste Form ist „unmittelbar wahrzunehmen“ (RADAELLI 2011: 54), die latente Form ist dagegen nicht gleich sichtbar und kann sich u. a. auf der Ebene der Syntax oder Stilistik manifestieren.

Es lassen sich dann zwei Realisierungsmöglichkeiten der manifesten literarischen Mehrsprachigkeit unterscheiden: *Sprachwechsel* und *Sprachmischung* (vgl. BLUM-BARTH 2021: 70). Beim *Sprachwechsel* bereitet die Übersetzbarkeit keine Schwierigkeiten, da die beteiligten Sprachen stabil bleiben. Bei der *Sprachmischung* ist aber die Situation schwieriger (vgl. ebd. 70f.). Die *Sprachmischung* ist nämlich „das sichtbarste Zeichen eines inter-lingualen, inter-literarischen und inter-kulturellen Dialogs, der in den Werken zweisprachiger Exilautoren intensiv und auf vielerlei Weise geführt wird“ (LAMPING 1996: 45).

Die Sprachmischung ist also durch die schöpferischen Wortverbindungen (Klang- und Sprachspiele) gekennzeichnet. Diese Verfahren beim Schreiben literarischer Texte werden als *hybrides Schreiben*, *heterolinguales Schreiben* oder (*literarische*) *Polyphonie* bezeichnet (vgl. BLUM-BARTH 2021: 72). Genau das ist bei Libuše Moníková und ihrem Roman *Die Fassade* der Fall, weil Moníková sowohl die Sprachmischung als auch den immer präsenten Sprachwechsel zu den zentralen Elementen ihres Schreibens macht.

Somit wurde wieder bestätigt, dass die Hybridität der Sprache bei Libuše Moníková auf verschiedenen Ebenen des Textes vorkommt, wobei es nicht möglich ist, die hybriden und somit fremdsprachig klingenden Ausdrücke in der Übersetzung zu bestreiten oder sie ohne weitere Beachtung in die Zielsprache zu transponieren. Die Ausgangs- und Zielsprache sowie die Ausgangs- und Zielkultur müssen bei der interkulturellen Art der Übersetzung in fester Korrelation zueinander stehen.

4 Die Fassade in der tschechischen Übersetzung

Wie Ricardo Yagolkowski anführt, sollte bei der Übersetzung bestimmt werden, ob der Text eine wortwörtliche Übersetzung verlangt oder ob es nötig ist, den Text zwischen den Zeilen zu lesen (vgl. YAGOLKOWSKI 2015: 81). Die Übersetzung ist somit eine intellektuelle Tätigkeit mit einer zwischenkulturellen Dimension (vgl. PINTO 2015: 95). Es besteht also kein Zweifel, dass die Übersetzung des Romans *Die Fassade*, der sich auch zwischen Kulturen bewegt, durchdachte Übersetzungslösungen verlangt.

Aufgrund der strukturellen und kulturellen Unterschiede beider beteiligten Sprachen (Deutsch und Tschechisch) sind einzelne Passagen des Romans *Die Fassade* nicht direkt übertragbar und der Hintersinn des Textes kann in der tschechischen Übersetzung leicht verblassen. Es ist deshalb davon auszugehen, dass die Tätigkeit der Übersetzer/innen nicht nur im sprachlichen Bereich liegt, sondern dass auch die kulturell relevanten Phänomene des Originaltextes berücksichtigt werden sollten. Weiter soll deshalb am Beispiel der tschechischen Übersetzungen des Romans *Die Fassade* von Zbyněk Petráček (1991) und Jana Zoubková (2004) illustriert werden, wie die Übersetzer/innen mit den hybriden Ausdrücken arbeiten, die sowohl sprachlich als auch kulturell bedingt sind oder auch eine identitätsstiftende Funktion erfüllen.

Die erste tschechische *Fassaden*-Übersetzung von Zbyněk Petráček ist eigentlich als ein Misserfolg zu bezeichnen. In der unter Zeitdruck entstandenen Übersetzung kommen viele Fehler und Ungenauigkeiten vor:

[Die Übersetzung von Zbyněk Petráček] war ein gut gemeinter Misserfolg. Der bedeutende tschechische Exilverlag hat sich bemüht, dieses auch politisch wichtige Buch möglichst schnell unter die tschechischen Leser zu bringen, was sich leider auf die Qualität der Übersetzung ausgewirkt hat. Viele Fehler sind nicht nur bei einzelnen Wörtern oder Wendungen vorgekommen. (PFEIFEROVÁ 2010: 69)

Helena Kanyar-Beckerová beschreibt die erste tschechische *Fassaden*-Übersetzung wie folgt:

Nach dem deutschen Original habe ich die bei Sixty Eight Publishers erschienene tschechische Übersetzung von Ihrem Roman *Die Fassade* gelesen und ich habe das Buch nicht erkannt. Kurt Tucholsky sagt anlässlich der Übersetzung von James Joyces *Ulysses*: „Hier ist entweder ein Mord geschehen oder eine Leiche fotografiert.“ In Ihrem Fall ist ein Mord geschehen. (Kanyar-Beckerová in MONÍKOVÁ 1993: 12)⁴

⁴ „Četla jsem po německém originálu český překlad vaší Fasády, vydaný v Sixty Eight Publishers, a knihu jsem nepoznala. Kurt Tucholsky říká u příležitosti překladu Joyceova

In der Übersetzung von Zbyněk Petráček lassen sich also Textausschnitte finden, deren Missinterpretation, Auslassung oder auch Verblässen ihrer Bedeutung das Verständnis des Romans sowie seine Annahme beeinflusst haben. Die unterschiedlichen oder sogar misslungenen Übersetzungsweisen sind dann in allen Ebenen des Textes – in der lexikalischen, syntaktischen und auch stilistischen – wahrzunehmen. Für unseren Beitrag wurden die Beispiele auf solche Passagen des Textes begrenzt, die auf die Identität und Herkunft der Autorin oder auf die strukturellen Unterschiede der Sprachen verweisen – d. h. in denen die kulturelle Dimension eine bedeutende Rolle spielt.

Es wird also keine komplexe Übersetzungsanalyse vorgelegt, die die Konzeption der *Fassaden*-Übersetzungen untersuchen würde, sondern die konkrete Realisierung der Übersetzung wird an ausgewählten Beispielen gezeigt und kommentiert. In diesem Zusammenhang wird angenommen, dass in manchen Fällen eigentlich eine kreative Übersetzungslösung entscheidend ist, denn sie hilft, die deutsch-tschechische kulturelle Umgebung zu thematisieren und somit die Intention der Autorin auch in der Zielsprache auszudrücken. Es lässt sich weiter voraussetzen, dass die kreative Übersetzungslösung oft eine minimale Anpassung oder eine Transposition in die Zielsprache verlangt, wobei es aber notwendig ist, zuerst die Vorlage zu entschlüsseln.

4.1 Begegnung mit Sprachen und deren Übersetzung

Die Begegnung mit Sprachen ist für Libuše Moníková zweifelsohne von Bedeutung. Im Hinblick auf den mehrsprachigen Hintergrund der Autorin lässt sich die Sprachmischung auch als Hinweis auf die autobiographischen Merkmale des Textes lesen, weil Moníková selbst zwischen zwei Sprachen steht. Und so tritt ihre Erstsprache in den Dialog mit ihrer Zweitsprache, denn „in Moníkovás Werk, insbesondere im Roman *Die Fassade*, [sind] zahlreiche Beispiele für die so genannte Dialogizität eines Textes zu finden [...], der mittels der Erstsprache in einen Dialog mit der Zweitsprache tritt und diese bereichert“ (CORNEJO 2010: 181). Eine umso wichtigere Rolle spielt die Art und Weise, wie die Übersetzer/innen mit diesem Dialog in der Übersetzung arbeiten.

4.1.1 Schreibweise als ironisierender Verweis

Als erstes Beispiel wird ein Textausschnitt erwähnt, der illustriert, wie die Formen der Mehrsprachigkeit zu einem Sprachspiel beitragen können. Nordanc will wissen, was er – der Mann – sagt, und Podol antwortet, dass es wie im Tschechischen ist. Es handelt sich somit um einen ironisierenden Verweis, denn

Odyssea: ‚Tady buď spáchali vraždu nebo ofotografovali mrtvolu.‘ Ve vašem případě spáchali vraždu.“ (Ins Dt. übersetzt v. MB)

Moníková arbeitet an dieser Stelle mit der russischen Schreibweise und der Text bleibt dadurch unverständlich.

Gerade die Schreibweise beider Sprachen ist nämlich ganz unterschiedlich – obwohl diese slawischen Sprachen natürlich Gemeinsamkeiten in der Phonetik aufweisen.

Original (S. 253)	Übersetzung von Zbyněk Petráček (S. 215f)	Übersetzung von Jana Zoubková (S. 210)
»Сибирь, я не боюсь тебя, ты тоже русская земля!« »Was sagt er?«, will Nordanc wissen. »Sibirien, ich fürchte dich nicht, auch du bist russische Erde«, übersetzt Podol, »das ist wie im Tschechischen.«	„Sibir‘, ja nebojus’ těbja, ty tože ruskaja zemlja!“ „Co říká?“ chce vědět Nordanc. „Sibiři, nebojím se tě, jsi taky ruská zem,“ překládá Podol, „stejně jako v češtině.“	„Сибирь, я небоюсь тебя, ты тоже русская земля!“ „Co říká?“ chce vědět Nordanc. „Sibiři, já se tě nebojím, jsi taky ruská země,“ překládá Podol, „to máš stejný jako v češtině.“

Tab. 1: Schreibweise als ironisierender Verweis

Während Zoubková die originale Schreibweise (kyrillisches Alphabet) beibehält, hat Petráček diese Passage transkribiert. Dadurch verliert der Text seinen ironisierenden Verweis – in der Übersetzung von Petráček weist diese Passage phonetische Gemeinsamkeiten mit der tschechischen Sprache auf.

Die Übersetzung von Jana Zoubková lässt sich positiv bewerten, denn ihre Übersetzungslösung macht auf die Unterschiede sowie auf eine nicht gelungene Mischung von Sprachen aufmerksam, was mit der Intention der Autorin deckungsgleich ist.

4.1.2 Zu deutsch-tschechischem Sprachspiel in den tschechischen Übersetzungen

Wie schon erwähnt wurde, arbeitet Moníková mit ihrer Literatursprache spielerisch, wobei sie sich um eine Auseinandersetzung mit Deutschen und Tschechen bemüht, bzw. sie thematisiert ihre eigene Verbindung zu deutschen und tschechischen Kontexten (vgl. PFEIFEROVÁ 2005: 229ff.). Wie Fišer und Horáčková bemerken, „je länger sie [Moníková] in Deutschland lebte, desto mehr machten sich in ihrem Werk tschechische Motive breit“ (FIŠER/HORÁČKOVÁ 2003: 297).

Es ist also kein Zufall, dass Moníková auf die Verbindung von Deutsch und Tschechisch auch auf der lexikalischen Ebene in ihrem Roman aufmerksam macht: „Einiges an der Monarchie gefällt ihr: der greise Monarch, der mit

Vorliebe bei seinen Prag-Besuchen auf Brücken spazierengeht, Alter Procházka, und sich freut, daß sie so schön auf die andere Seite führen: „*Es böhmt sich, daß wir in Löhnen sind*“ (F: 71, Hervorh. MB).

Es ist offensichtlich, dass die Autorin durch die Verwechslung von den ersten Silben der Wörter *lohnt (sich)* und *Böhmen* in dieser Passage ein lexikalisches Sprachspiel entstehen lässt. In diesem Zusammenhang ist wieder die Übersetzung von Jana Zoubková positiv zu bewerten:

Original (S. 71)	Übersetzung von Zbyněk Petráček (S. 57)	Übersetzung von Jana Zoubková (S. 59f)
»Es böhmt sich, daß wir in Löhnen sind«.	„Čechatí se, pobýt ve Vyplechách.“	„Vyčechá se, že jsme v Platách.“

Tab. 2: Lexikalisches Sprachspiel

Zoubková verwendet bei der Übersetzung ähnlich wie im Original die Wörter *Čechy* (dt. Böhmen) und *vyplatit se* (dt. sich lohnen), sie macht aber auch auf die Ähnlichkeit des deutschen Wortes *Platten* und des tschechischen Wortes *vyplatit se* aufmerksam. Somit schafft sie eigentlich die ähnliche deutsch-tschechische Verbindung auch in der Zielsprache.

Petráček lässt den fiktiven Ort *Vyplechý* entstehen, der aber den deutsch-tschechischen Zusammenhang nicht reflektiert, und die ursprüngliche Bedeutung somit in diesem Kontext verblasst.

4.1.3 Verwendung von fremdsprachlichen Termini als Sprachspiel

Moníková verweist aber nicht nur auf den deutsch-tschechischen Zusammenhang, sondern die ironisierenden und intertextuellen Verweise betreffen auch andere Kontexte. Die Sprachen thematisiert die Autorin auch im Abschnitt, in dem sie die Angestellte des Rechenzentrums *Login* und *Logoff* benannt hat. Man kann nicht übersehen, dass es sich um eine Verwendung von englischsprachigen Termini handelt, die auf Technologien sowie auf die Tätigkeit des Zentrums aufmerksam machen (vgl. LINKLATER 2005: 77).

Auch in diesem Fall sind Unterschiede in den tschechischen Übersetzungen zu finden, weil Zbyněk Petráček die Namen der Figuren – die offensichtlich auch als zwei Rivalen auftreten sollten – verändert und als *Login* und *Logov* übersetzt hat. Der Übersetzer verweist mit dieser Anpassung auf die russische Sprache, was im Hinblick auf die Geschichte des Romans zwar nachvollziehbar ist, aber auf der anderen Seite ein Beispiel der unnötigen Kreativität darstellt. Auch deshalb, weil für Moníková – im Kontext von zwei Rivalen in der Welt

der Technologie – die englischsprachigen Termini offenbar von Bedeutung sind. Die Autorin verwendet u. a. auch Wörter wie „bugs“, was „Fehler“ (F: 274) sind, oder „debugging“ (F: 272) und ihre Intention somit klar ist.

Original (S. 275)	Übersetzung von Zbyněk Petráček (S. 235)	Übersetzung von Jana Zoubková (S. 228)
»Vielleicht möchten die Genossen an die frische Luft«, sagt ihr Begleiter Wjatschslaw Ptolemenko, wegen seiner Rivalität zu Login auch Logoff genannt, mit gewisser Genugtuung.	„Soudruzi by snad rádi na čerstvý vzduch,“ říká jejich průvodce Vjačeslav Ptolemenko, kvůli své rivalitě s Loginem zvaný též Logov, s jistým zadostiučiněním.	„Možná chtějí soudruzi na čerstvý vzduch,“ řekne s jistým zadostiučiněním jejich průvodce Vjačeslav Ptolemenko, kvůli rivalitě s Loginem zvaný také Logoff.

Tab. 3: Zur Verwendung von fremdsprachlichen Termini

Es zeigte sich also, dass manche Übersetzungslösungen nicht notwendig einen kreativen Zugang verlangen, sondern dass es wichtiger ist, die Vorlage entsprechend zu interpretieren und die Intention der Autor/innen kontextuell zu entschlüsseln. Diese kleinen Nuancen und ironisierende sowie sprachspielerische Mittel scheinen zwar zunächst unwichtig zu sein. In der Konzeption des ganzen Romans sowie in dem postmodernen Diskurs sind diese Merkmale aber durchaus bedeutsam. Denn auch die dadurch entstandenen komischen Situationen sind „der umstürzlerische Geist der Erzählung, der Wertungshierarchien der Geschichte auf den Kopf stellt“ (CRAMER 1991: 234). Der Humor „pluralisiert die Geschichte zu Geschichten und setzt sie damit als ideologische Konstruktion ab“ (ebd.).

5 Schlussfolgerung

Es zeigte sich, dass die Übersetzungslösungen in dem Roman zweierlei Funktionen erfüllen, deren Aufgabe es ist, den Text nicht nur literarisch in die Zielsprache zu übersetzen, sondern auch die kulturspezifischen Aspekte zu berücksichtigen. Diese Aspekte verlangen aber vorwiegend eine entsprechende Übersetzungsart, da die strukturellen Unterschiede der beteiligten Sprachen zu groß sind und der Text aus diesem Grund nicht direkt übertragbar ist.

Die erste Übersetzung von Zbyněk Petráček (1991) ist dann durch vielerlei Stellen gekennzeichnet, die den ursprünglichen Hintersinn verloren haben,

oder durch Textstellen, an denen die Kulturdimension unberücksichtigt bleibt und verblasst.

Es besteht also kein Zweifel, dass die Übersetzungsart sowie die Übersetzungslösungen eine besondere Rolle nicht nur bei der literarischen, sondern auch bei der interkulturellen Übersetzung spielen. Anhand der ausgewählten Beispiele wurde gezeigt, dass die Art der Übersetzung bei dem Umgang mit der interkulturellen Literatur eine umso größere Aufgabe erfüllt, weil die kulturellen und interkulturellen Dimensionen für den Hintersinn des Textes bedeutend sind.

Es kann aber behauptet werden, dass der Misserfolg der ersten *Fassaden*-Übersetzung auch darin liegen könnte, dass der Übersetzer die Vorlage nicht genügend entschlüsselt hat. Gerade die Interpretation der Vorlage und deren Übertragung in die Zielsprache hilft, den Sinn sowie die sprachliche Kreativität des Originalwerkes zu bewahren. Zusammenfassend ist zu betonen, dass die Übersetzer/innen der interkulturellen Literatur als Urheber des Originaltextes in der Zielsprache zu verstehen sind, insoweit sie auf das grenzüberschreitende Potenzial des interkulturellen Schreibens aufmerksam machen und die sprachliche Kreativität der Autor/innen hervorheben.

Literaturverzeichnis:

- BLUM-BARTH, Natalia (2021): *Poietik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- CORNEJO, Renata (2010): *Heimat im Wort: zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme*. Wien: Praesens.
- CRAMER, Sibylle (1991): *Lobrede auf Libuše Moníková*. In: *Akzente*, 38/3, S. 229–235.
- DEMBECK, Till/ PARR, Rolf (2017): *Mehrsprachige Literatur: Zur Einleitung*. In: *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Hrsg. v. Dies. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 9–14.
- EDER, Jürgen (1999): *Die Jahre mit Acht – 1918, 1938, 1948, 1968 ... Zum Historischen bei Libuše Moníková*. In: *Prag – Berlin: Libuše Moníková*. Hrsg. v. Delf Schmidt u. Michael Schwidtal. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 87–98 (*Literaturmagazin* 44).
- FIŠER, Zbyněk/ HORÁČKOVÁ, Květa (2003): *Tschechische Literatur in deutscher Sprache*. In: *Deutsche und Tschechen: Geschichte, Kultur, Politik*. Hrsg. v. Walter Koschmal, Marek Nekula u. Joachim Rogall. München: C.H. Beck, S. 290–301.
- GLÜCK, Helmut (2017): *Durchsetzung von Sprachstandards*. In: *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Hrsg. v. Till Dembeck u. Rolf Parr. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 105–111.

- HASSAN, Ihab (1994): Postmoderne heute. In: *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. v. Wolfgang Welsch. Berlin: Akademie, S. 47–56.
- HEINRICHOVÁ, Naděžda (2016): *Metamorphose der Sprache*. In: *Interkulturalität in Sprache, Literatur und Bildung 2/2016*. Hrsg. v. Pavel Knápek. Pardubice: Univerzita Pardubice, S. 151–161.
- HOLTBRÜGGE, Dirk (2001): *Postmoderne Organisationstheorie und Organisationsgestaltung*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- KÜHNE, Olaf (2012): *Stadt – Landschaft – Hybridität: Ästhetische Bezüge im postmodernen Los Angeles mit seinen modernen Persistenzen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- LAMPING, Dieter (1996): *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- LEJSKOVÁ, Alena (2005): Das Phänomen der tschechischen Lexik in der Romansprache von Libuše Moníková. In: *Hinter der Fassade: Libuše Moníková. Beiträge der internationalen germanistischen Tagung České Budějovice – Budweis 2003*. Hrsg. v. Patricia Broser u. Dana Pfeiferová. Wien: Praesens, S. 277–286.
- LETAWÉ, Céline (2014): Über Möglichkeiten und Grenzen des Kulturtransfers. Günter Grass im Gespräch mit seinen Übersetzern. In: *Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen*. Hrsg. v. Silke Pasewalck, Dieter Neidlinger u. Terje Loogus. Tübingen: Stauffenburg, S. 129–140.
- LINKLATER, Beth (2005): „Könnten so nicht politisch Träume in den Himmel wachsen?“ Women’s Writing and Humour in Die Fassade. In: *Libuše Moníková in Memoriam*. Hrsg. v. Brigid Haines u. Lyn Marven. Amsterdam/New York: Rodopi, S. 65–91 (*German Monitor* 62).
- MANSBRÜGGE, Antje (2002): *Autorenkategorie und Gedächtnis. Lektüren zu Libuše Moníková*. Würzburg: Könighausen & Neumann.
- MONÍKOVÁ, Libuše (1987): *Die Fassade: M.N.O.P.Q.* München: Hanser.
- MONÍKOVÁ, Libuše (1991a): *Fasáda* [übersetzt v. Zbyněk Petráček]. Toronto: Sixty-Eight Publishers.
- MONÍKOVÁ, Libuše (1991b): Libuše Moníková im Gespräch mit Sibylle Cramer, Jürg Laederach und Hajo Steinert. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, Jg. 29, Nr. 119, S. 184–206.
- MONÍKOVÁ, Libuše (1993): *Češi jsou národ spolužáků* (Libuše Moníková im Gespräch mit Helena Kanyar-Beckerová). In: *Literární noviny*, Jg. 4, Nr. 36, S. 12.
- MONÍKOVÁ, Libuše (1997): Wer nicht liest, kennt die Welt nicht (Libuše Moníková im Gespräch mit Jürgen Engler). In: *Neue deutsche Literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur und Kritik*, Jg. 45, Nr. 515, S. 9–23.
- MONÍKOVÁ, Libuše (2004): *Fasáda: M.N.O.P.Q.* [übers. v. Jana Zoubková]. Praha: Argo.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang (2016): *Theorien des Fremden. Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

- NORD, Christiane (2003): *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methoden und didaktische Anwendungen einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos.
- PAUL, Werner (1991): Kein Wettbewerb des Schreckens. Deutsche und Tschechen: Libuše Moníková in den Münchner Kammerspielen. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 25.11.1991, Nr. 271, S. 31.
- PFEIFEROVÁ, Dana (2004): Kdo nečte, nezná svět (doslov). In: Moníková, Libuše: *Fasáda*. Praha: Argo, S. 365–369.
- PFEIFEROVÁ, Dana (2005): Zwischen Alltag und Ausnahmezustand: Zu Positionierungen des Mythos im Werk von Libuše Moníková. In: Libuše Moníková in Memoriam. Hrsg. v. Brigid Haines u. Lyn Marven. Amsterdam/New York: Rodopi, S. 229–244 (German Monitor 62).
- PFEIFEROVÁ, Dana (2010). Libuše Moníková: eine Grenzgängerin. Wien: Praesens.
- PINTO, Iván (2015): Překládat s vědomím historie. In: *Překlad a tlumočení jako most mezi kulturami*. Hrsg. v. Petra Vavroušová. Praha: Nakladatelství Karolinum, S. 95–102.
- RADAELLI, Giulia (2011): *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin: Akademie.
- SCHMELING, Manfred (2004): Multilingualität und Interkulturalität im Gegenwartsroman. In: *Literatur und Vielsprachigkeit*. Hrsg. v. Monika Schmitz-Emans. Heidelberg: Synchron, S. 221–235.
- SEPP, Arvi (2017): Ethik der Mehrsprachigkeit. In: *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Hrsg. v. Till Dembeck u. Rolf Parr. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 53–65.
- SIEVER, Holger (2010): *Übersetzen und Interpretation: die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- SNELL-HORNBY, Mary (2006): *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- STAVARIČ, Michael (2016): *Der Autor als Sprachwanderer*. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung. Wien: Sonderzahl.
- WROBEL, Dieter (1997). *Postmodernes Chaos-chaotische Postmoderne: eine Studie zu Analogien zwischen Chaostheorie und deutschsprachiger Prosa der Postmoderne*. Bielefeld: Aisthesis.
- YAGOLKOWSKI, Daniel Ricardo (2015): Překlad humoru v literatuře a ve filmu. In: *Překlad a tlumočení jako most mezi kulturami*. Hrsg. v. Petra Vavroušová. Praha: Nakladatelství Karolinum, S. 81–92.

**30 Jahre nach dem Mauerfall – Konstruktion
und Dekonstruktion der Grenze**

HANS-CHRISTIAN TREPTE

Grenze als Heimat? Grenzen und Grenzüberschreitung in Natascha Wodins Roman *Nachtgeschwister* (2009) in der „Zugluft Europas“

Natascha Wodins Roman *Nachtgeschwister* (2009) ist ein paradigmatisches Beispiel einer Grenzraumliteratur, in der wir es mit einem sprachlich-kulturellen Dazwischensein zu tun haben. Bereits als Kind von ‚displaced persons‘ hatte sie jene Grenze zwischen ihr als „Russla“ und den Deutschen gespürt. Mentale wie sprachlich-kulturelle Unterschiede zeigten sich auch als Grenze zwischen der ‚östlichen‘ und ‚westlichen‘ Welt. Die fatale Beziehung von Wodins Erzählerin zu dem aus der DDR stammenden Schriftsteller Jakob Stumm (alias Wolfgang Hilbig) ermöglichte auch das deutsch-deutsche Verhältnis im Umfeld von friedlicher Revolution, Mauerfall und Wiedervereinigung zu analysieren. Mit dem Fall der Mauer war scheinbar jenes letzte Stück Grenze verschwunden, das durch das Leben, die Gedanken und Gefühle von Wodins Protagonisten verlief, doch die Grenze zeigt sich in Realien, in der Kultur, Befindlichkeit und Mentalität, in all dem, was in der Sprache nicht aufgehen will. Auf diese Weise können Grenzen und Grenzüberschreitungen in einer Literatur zu einer Art Heimat werden, die derartige Diskurs etabliert und ästhetisch gestaltet.

Schlüsselwörter: Grenze, Ost-West-Grenze, Heimat, Identität, Natascha Wodins, *Nachtgeschwister*

1 Zur Problematik von Grenzen, Grenzüberschreitungen und Heimat in der Literatur

So seltsam in der Zugluft Europas zu stehen.
Die Spalten in diesem Raum dichtet niemand zu.
Der vierblättrige Wind, der Klee rollt.
Nach dort, nach hier den Tau auf die unnötigen Träume.
(MARTYNOVA 2009: 3)

Häufig werden literarische Werke nichtdeutscher Autor/innen mit den Schlagwörtern *Migration* bzw. *Postmigration* versehen und in eine gesonderte Schublade gesteckt. Eine solche Literatur scheint immer wieder in der (kalten)

Zugluft Europas zu stehen. Sowohl die „Wanderbewegungen“ als auch das „ÜberLebenswissen“ einer solchen, sich oft zwischen Ost und West befindlichen Literatur artikulieren sich im Übergang von einer „europäischen Raum- zu einer Bewegungsgeschichte“ (ETTE 2005), in transnationalen und transkulturellen Beziehungen zwischen Ost- und West. Dabei wird das Thema Grenzen und Grenzüberschreitungen nicht nur im Zusammenhang von (E)Migrationsbewegungen als eine Flucht, eine persönliche bzw. familiäre Erfahrung in Zwischen- und Kontaktzonen und unermüdlichen Suchbewegungen aufgegriffen. In Wodins Roman *Nachtgeschwister* haben wir es mit aufschlussreichen Grenzverschiebungen und Raumüberlagerungen zu tun, die mit einer stark räumlichen Gestaltung des Erlebten, der erfahrenen vielfältigen Traumata und Erinnerungen zusammenhängt. Ohnehin arbeiten interdisziplinär wie interphilologisch angelegte Forschungen häufig mit Begriffen des Raums, mit „Grenzlräumen“ hin zu einer zentralen Achse, einer Grenze bzw. eines Grenzraums, der trennt, verbindet, zugleich aber auch eine Zuordnung in Gestalt „lebensgeschichtlicher Erfahrungen und literarischer Darstellungen“ (LANGE/SCHÖNERT/VARGA 2002) ermöglicht. Dabei rücken „[e]rzählte Grenzräume in der mittel- und osteuropäischen Literatur nach 1989“ (LASKI 2016) augenscheinlich in den Vordergrund. Es sind vorrangig europäische (Grenz-)Räume, die in bestimmten kulturhistorischen Phasen eine auffallende Vielfalt an Ethnien, Kulturen, Religionen und Identitäten aufweisen, die aber aufgrund verhängnisvoller hegemonialgeschichtlicher Entwicklungen „zerteilt, neu bestimmt“ oder „anders modifiziert wurden“ (ebd.). Dazu gehören auch städtische, sich zwischen zwei oder mehreren Räumen befindliche Welten und Orte. Zu ihnen zählt zweifelsohne das einst geteilte Berlin im Umfeld von friedlicher Revolution, Grenzöffnung und Wiedervereinigung als ein zentraler „transkultureller Erfahrungs-, Entdeckungs- und Begegnungsraum“, ein Ort weder „der Osten noch der Westen, weder die Vergangenheit noch die Gegenwart“ (PERRONE CAPANO 2024: 25). Im östlich geprägten Teil Berlins überlagern sich neue, unbekannte Räume und Erinnerungsorte, die bei Wodin auch Erinnerungen an Russland evozieren. Im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen und Zäsuren, vor allem im südöstlichen sowie östlichen Europa, kann ein neuer „Eastern Turn“ (HAINES 2008: 135–149) verzeichnet werden. Die Protagonisten einer solchen Migrations- und Reiseliteratur sind zumeist „Sprachnomaden“ (PRESCHL 2017: 166–175), „Heimatlose“ oder „Wanderer zwischen den Welten“ (BERCHEM 2014), die häufig als Brückenbauer wirken. Im engeren Bezug auf Grenzen und Grenzüberschreitungen gilt es letztendlich auch zu flexiblen, transnationalen Herangehensweisen zu gelangen, um die bereits erwähnten Grenz- bzw. Transformationsräume aufzuzeigen. In diesem

Zusammenhang stellt sich die Frage, wie Literatur – unabhängig von willkürlich vorgenommenen Zuordnungen – unsere Vorstellungen von Grenzen und Grenzüberschreitungen bestimmt, wie sie diese nachhaltig prägen und weiterentwickeln kann. Im Rahmen meiner Untersuchungen, die nur einem literarischen Werk der Schriftstellerin Natascha Wodin gewidmet ist, können im einleitenden ersten Teil meiner Ausführungen nur einige wenige Aspekte von Grenzen, Grenzüberschreitungen und Heimat aufgezeigt werden. Zu den realen, in die Zeitgeschichte eingebetteten Grenzdarstellungen gehören dabei Krieg, Holocaust, Völkermord, Flucht und Vertreibung ebenso wie der Fall der Berliner Mauer, die Öffnung der Grenzen und die damit einsetzenden Migrationsbewegungen. Äußere Daten der Biographien von Wodin und Hilbig sind wie auch die Chronologie des Geschehens in diesem Kontext deutlich erkennbar. Von ausschlaggebender Bedeutung ist weiterhin die prägende Herkunftsgeschichte, die persönlich gemachten Ost-Westerfahrungen mit den erfahrenen Traumata von Flucht, Vertreibung, Heimatlosigkeit und Fremdheit. Ein weiterer Aspekt bezieht sich auf die schwierige Identitätsfindung der Protagonisten zwischen den Welten, zwischen Zugehörigkeit und Ausgrenzung; es ist ein Aspekt, der weitgehend mit der Frage nach Verortung, Heimat und Geborgenheit einhergeht. Natascha Wodin erschreibt sich in diesem Zusammenhang ein neues Selbstverständnis, sie findet letztendlich, wie auch Hilbig, in der Sprache eine Heimat bzw. eine Art Heimatersatz. Dabei dient die Sprache bzw. die Übersetzung, unter Berücksichtigung entsprechender kultureller Kompetenz, bei Wodin auch dem Broterwerb. Die unterschiedlichen sprachlichen Welten stellen zugleich eine ständige Herausforderung dar, werden zu einem wichtigen Antrieb für das literarische Schreiben überhaupt. Fremdheit und Entfremdung werden wiederum als ein existentielles Gefühl, als eine Erfahrung in einer geschlossenen, oft abweisenden, oft auch feindseligen Gesellschaft neu thematisiert. Es ist die Sprache, es sind die Sprachgrenzen, die in Wodins Gesamtschaffen immer wieder thematisiert werden und die Sujet-Entwicklung bestimmen, verlaufen doch die Sprachgrenzen durch das gesamte Leben der Schriftstellerin. Derartige Grenzen zeigen sich u. a. auch im Sprachwechsel als einer existentiellen Grunderfahrung des Scheiterns und Gelingens, sie offenbaren sich in der Abnabelung von der Erstsprache, dem Russischen, wie auch in der kreativen Entlehnung der neuen Schreibsprache, dem Deutschen. Auf diese Weise entwickeln sich die Sprachgrenzen im schöpferischen Schreibprozess von einer bloßen „Scheidelinie zur literarischen Kategorie“ (GELBERG 2018: 23). Dazu gehört zwangsläufig auch die Grenze zwischen Ost und West, die Wahrnehmung der deutsch-deutschen Trennlinie als eine Grenze, die eine „Literatur der Zweisprachigkeit“ mit eigenwilligen

„narrativen Modellen“ (ebd. 19) hervorbringt. Es ist eine „Literatur der Grenze, die einen grenzüberschreitenden Diskurs etabliert und ihn ästhetisch gestaltet“ (ebd. 23f.). Sowohl Wodins als auch Hilbigs Protagonisten erleben den Mauerfall und die Öffnung der Grenzen zwischen Ost und West ambivalent, einmal als ein freudiges emotionales Ereignis, aber auch als einen beginnenden Identitäts- und Heimatverlust. So schien für Wodins Erzählerin in *Nachtgeschwister* mit dem Fall der Mauer zunächst eine Grenze zu verschwinden, die Identität und Heimat geworden war. Im weiteren Verlauf der sich überschlagenden Ereignisse vermag Wodins Erzählerin (ebenso wie übrigens auch Hilbigs Protagonist) in der neuen, freien, unentzifferbaren Welt keinen Platz mehr für sich zu finden; erneut fühlt sie sich klein, unverstanden und fremd. Dabei finden die weitgehend überwunden geglaubten deutsch-slawischen Grenzverschiebungen in einer erneuten, unerwarteten russischen Sehnsucht ihre Fortsetzung. Dazu trägt beim fortwährenden Pendeln zwischen dem östlichen und westlichen Teil Berlins das ständige Aufeinandertreffen von Ostgefühl und West-Gegenwart mit bei. Dieser fast magisch erscheinende östliche Teil Berlins führt die Erzählerin in Wodins *Nachtgeschwister* zurück in die Zeit ihrer russischen Kindheit, in eine Zeit, der sie bereits entronnen zu sein glaubte. Eine Problemstellung betrifft das spezifische Verhältnis von Natascha Wodin zu Wolfgang Hilbig innerhalb eines literarischen Werks. So fragt der Literaturwissenschaftler Johannes Franzen, ob Wodins *Nachtgeschwister* nicht eine Replik bzw. Antwort auf Hilbigs *Provisorium* sei, in dem die „jeweils eigene Sicht auf die vergangene Beziehung beider Schriftsteller geworfen wird“ (FRANZEN 2018). Mit der Verknüpfung zweier literarischer Texte, Wodins *Nachtgeschwister* und Hilbigs *Provisorium* über ihre zentralen Protagonisten, wird die Grenze eines abgeschlossenen Einzeltextes überschritten, zeigt sich ein weiterer Aspekt von Grenzüberschreitung in Bezug auf „Intertextualität und Historizität“ (BLUM-BARTH 2024a: 50–67). Dabei scheinen beide literarischen Werke durchaus nebeneinander zu bestehen, zeigen eine Art sprachlich-literarische Gemeinschaft wie *Geschwister* und erhellen sich bei Dunkelheit, Nacht und Finsternis gegenseitig. Einen unterschwellig vorhandenen intertextuellen Bezug könnte es auf Christa Wolfs Erzählung *Der Geteilte Himmel* (1964) geben, ein Werk, das sinnbildlich für die Ost-Wert-Teilung steht. Im weiteren Verlauf meiner Ausführungen werde ich noch einmal auf die besonderen Bezüge zwischen beiden Werken zurückkommen.

Das Interpretationsmodell des „border poetic reading“ (SCHIMANSKI 2017: 61–71) wie auch des „Re-reading“ (MARSHALL/HACKMAN 1990) erlaubt es, Grenzen und Grenzüberschreitungen als wichtige Bestandteile von Handlung und Figurengestaltung eines literarischen Textes anzusehen. Dabei geht es auch

um entsprechende theoretische Überlegungen, die „interdisziplinäre Analysen“, „audiovisuelle Grenzformen“, historische wie zeitgenössische „Ökologie“, „politische Kultur und Migration“ (SCHIMANSKI 2017: 61) umfassen. Derartige theoretische Überlegungen können zudem zur Fragestellung führen, ob Texte, die das Thema Grenze und Grenzüberschreitungen aufgreifen, nicht nur eine gemeinsame Poetik, sondern auch eine übergreifende Ästhetik aufweisen können. Das impliziert wiederum die Frage, ob literarische Texte dieser Art auch einen neuen Interpretationszugang im wechselseitigen ‚Spiel‘ von Grenzen und Grenzüberschreitungen ermöglichen. In diesem Zusammenhang wäre es denkbar, von einer „neuen Grenzlandliteratur“ ausgehend, auf eine „Poetik der Grenze“ (MAY-CHU 2016: 87f.) zu schließen. Dabei ist der polarisierende Begriff der „neuen Grenzlandliteratur“ und „Grenzlandmentalität“ (CHWIN 1997: 5) eher als eine Art von Grenz-Narrativen aufzufassen, die vor allem nach 1989 in der zeitgenössischen Literatur über Transit- und Kontaktzonen im östlichen Europa entstehen. Eine entsprechende Poetik, die als narrative und kulturelle Praxis aus einem für die Ambivalenz von Grenzen veränderten Bewusstsein hervorgeht, durchspielt unterschiedliche Möglichkeiten von sich immer wieder neu konstituierenden Grenzen. Dabei setzt sich eine solche Poetik für eine flexible Annäherung an die Problematik der „neuen Grenzlandliteratur“ wie auch der kosmopolitischen Imagination ein; sie verbindet damit lokale wie historische Grenzerfahrungen mit „translokalen“ und „universellen Grenzerfahrungen in wichtigen Kontaktzonen“ (MAY-CHU 2016: 92f.).

Eng verbunden mit der Problematik von Grenze und Grenzüberschreitung ist auch der Begriff der Heimat, oft in Gestalt der Suche nach der verlorenen Heimat, der Nicht-Heimat, der Heimat an bzw. auf der Grenze. Diese Suche impliziert gewöhnliche wie auch unerhörte Einzelschicksale und Familiengeschichten. Es sind zumeist literarische Reisen, die zurück in die Vergangenheit führen, die unmittelbar mit der Gegenwart verbunden sind bzw. von der Jetztzeit ausgehen. Dabei geht es fast immer um eine aufgegebene, verlorene, zerstörte oder nicht mehr auffindbare Heimat, die kaum mehr an einer sichtbaren Grenzlinie festzumachen ist und damit auch keiner deutlichen Abgrenzung mehr entspricht. Auf diese Weise kann Heimat nicht nur als ein Ort, sondern auch als ein Grenzgebiet, als ein Grenzraum oder eine Grenzregion verstanden werden. Unabhängig davon, ob die Grenze eher als eine Linie, als ein Raum oder eine Region aufgefasst wird, haben wir es bei zahlreichen Vertretern der „neuen Grenzlandliteratur“ mit einem emotionalen Zustand des Weder- hier- noch- dort-seins zu tun. Es ist ein Gefühl, sich zwangsläufig in einem permanenten Zustand des „Dazwischenseins“ zu befinden. Diese Befindlichkeit kann sich sowohl als eine verhängnisvolle, schicksalshafte oder aber selbstbestimmte

Zugehörigkeit zu einer Art ‚Provisorium‘ artikulieren. Sie kann sich aber auch in einer Art Kreisbewegung zwischen einzelnen Ländern, Kulturen, Sprachen, Ideologien, Traditionen und Lebensweisen zeigen. Die Protagonisten dieser ‚Dazwischen-Literatur‘, Wanderer, Nomaden, Heimatlose, Entwurzelte, können als „Unbehauste“ (KOEBCNER 1992) oder als Angehörige einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“ (ETTE 2005) bezeichnet werden. Zwischen unterschiedlichen Welten, Kulturen und Identitäten stehend, scheinen sie in einem „ambivalenten“ Zustand von „Inbeetweenness“ (GIESEN 2015: 61–71) zuweilen auch eine neue Heimat gefunden zu haben. Andererseits haben zahlreiche Schriftsteller, erinnert sei hier lediglich an Stefan Zweig, beim Überschreiten zahlreicher Grenzen überhaupt kein „Heimatgefühl“ (GENTON 2019) mehr gespürt. Auch die zentralen Figuren von Natascha Wodin und Wolfgang Hilbig teilen dieses Gefühl der Nichtzugehörigkeit.

2 Natascha Wodins Roman *Nachtgeschwister*

In den Untersuchungen soll das Augenmerk auf dem individuell Erlebten und Empfundenen in einem konkreten gesellschaftspolitischen Umfeld liegen und in Bezug auf die eingangs signalisierten Grenzen, Grenzüberschreitungen und Grenzverschiebungen in Wodins Roman *Nachtgeschwister* näher beleuchtet werden. In diesem Roman verarbeitet die Schriftstellerin ebenfalls ihre Erfahrungen mit Grenzüberschreitungen und Heimatgefühlen. Die besondere Verbindung zur Heimatstadt Mariupol, einem zentralen Erinnerungsort, schließt die verschwiegene, zum Teil verdrängte Familiengeschichte ausdrücklich mit ein, die in einem langen und schmerzhaften Prozess erschlossen wird. Es ist eine akribische Spurensuche, die zwischen Realien und Fantasien, zwischen Mythos, Geschichte und Imagination angesiedelt ist. In engem Bezug auf die verlorene, fremde, zum Teil bereits exotisch erscheinende ehemalige Heimat zeigt sich eine spürbare Grenze zwischen der alten, vorrevolutionären Welt und der neuen in der Jetztzeit. Dabei kommt es zu einer typischen „Verwischung der Grenze zwischen dem *eigenen* und dem *fremden* Raum“, zu einer scheinbar „doppelten Verwurzelung“ in Vergangenheit und Gegenwart wie auch zu einer „Abschaffung der *klassischen* West-Ost-Opposition“ (VOLOSHCHUK 2020: 26). Im scheinbaren Widerspruch dazu steht in *Nachtgeschwister* noch die Wahrnehmung des sich immer wieder manifestierenden Ost-West-Gegensatzes an einem sich ständig verändernden Ort, Ost- und West-Berlin in der Zeit der friedlichen Revolution, des Mauerfalls und der Wiedervereinigung. Der Unterschied zwischen hier und dort, zwischen hüben und drüben zeigt sich sowohl in der Wirklichkeit als auch im Traum, im

Zwiespalt zwischen gestern und heute. Neue Forschungsergebnisse über das literarische Werk von Natascha Wodin vereint eine Ausgabe der Zeitschrift für Literatur TEXT+Kritik. Aufschlussreich sind dabei „transnationale und transkulturelle Beziehungen zwischen Ost- und Westeuropa“, aber auch das „in der Forschung zu ihrem Werk vernachlässigte Thema der ostdeutschen Befindlichkeiten“ (BLUM-BARTH 2024b: 7); in diesem Zusammenhang erlangt Wodins Roman *Nachtgeschwister* eine neue Lesart als ein „zentrales Werk einer ambivalent erscheinenden ost-westlichen Aufarbeitungsliteratur“ (ebd.). Zu den untersuchten Problemen gehört die Zeitenwende von 1989/1990 im östlichen Europa, die Auseinandersetzung mit der ‚Wende‘ bzw. friedlichen Revolution in der DDR wie auch die Ausgrenzung und Resilienz in Wodins Roman *Nachtgeschwister*. Zu den erörterten zentralen Themen zählt weiterhin die Identitätsproblematik als eine ambivalente, doppelte oder „brüchige Identitätskonstruktion“ (THORE 2013: 196).

Ihrem Roman stellt die Autorin ein Zitat von Imre Kertész voran, das in seiner Aussage auch auf Wolfgang Hilbig bezogen werden kann. „Ich wage zu behaupten: Nahezu alles Wissen, das nicht Wissen um uns selbst ist, ist umsonst“ (WODIN 2018: 17)¹. Diesem Zitat war ursprünglich ein weiteres Zitat hinzugefügt: „Die wahre Genialität ist die existentielle Genialität“, die sich auf die „Worte eines Verkannten und Verbannten“ bezieht, eben auf jene spürbaren „Klopffzeichen eines Unterirdischen, eines Verschütteten“ (ebd.). Es sind Zeichen, die Natascha Wodin auf eine besonders sensible Art und Weise vernimmt, die auch ihr Leben entscheidend verändern sollten. Wodins *Nachtgeschwister* stellt sich zudem auch als ein genaues gesellschaftspolitisches Psychogramm der deutschen Zeitenwende von 1989/1990 vor, das „Teil der deutsch-deutschen Zeitgeschichte“ (TREPTE 2024: 38) geworden ist. Der Roman kann aber auch als ein Drama über eine nur wenig verschlüsselte „amour fou“, eine obsessive, selbstzerstörerischen Liebe gelesen werden, eine Liebesbeziehung, welche deutsch-deutsche Gegensätze mit einbezieht. Dabei hat Natascha Wodin gleich mehrfach verdeutlicht, dass es sich um keine dokumentarische Darstellung, sondern um eine literarische Bearbeitung handelt. Der Begriff *Autofiktion* scheint das, was da eigentlich vor sich geht, exakter zu beschreiben als *Autobiographie*. Die Grenze, mit der Natascha Wodin lebt, verläuft auch durch dieses Wort, trennt *Auto* von *Fiktion*, fügt das zunächst Getrennte auch wieder zusammen. Eine Folge davon ist, dass die Autorin (Wodin) ebenso wie der Autor (Hilbig) oft nur wenig von der Erzählerin resp.

¹ Natascha Wodins Roman *Nachtgeschwister* wird im Text mit der Sigle „NG“ und der Seitenzahl zitiert.

den literarischen Figuren auseinandergehalten werden kann. Das zeigt sich u. a. auch in den Bühnenadaptationen von *Nachtgeschwister* in Berlin, Altenburg und Gera, in denen Natascha Wodin und Wolfgang Hilbig, Hedda Rast und Jakob Stumm, Fiktion und Wirklichkeit kaum mehr auseinandergehalten werden. Durch die Gegenüberstellung, den Vergleich, das In-Bezug-Setzen beider Texte, Thematik, Motivik und Perspektive betreffend, kann die besondere Beziehung der beiden Literaten wie auch der Zeitgeist besonders hervorgehoben werden. Das geschieht auch im Radiohörspiel *Nachtgeschwister, provisorisch*, in dem beide literarischen Werke scheinbar miteinander zu verschmelzen scheinen.² Allerdings kann nicht ohne Weiteres davon ausgegangen werden, dass es sich bei Wodin und Hilbig bzw. ihren Protagonisten um ein literarisches „Doppelporträt“ (CICERO 2010) handelt. Die Figur des Jakob Stumm, an dem sich Wodin übrigens zehn Jahre lang abgearbeitet hatte (sie wollte eben keine Hilbig-Memoiren schreiben), erscheint ihr als ein „Cherubim mit verriegeltem Gesicht“ (HENNEBERG 2009), der weitgehend blass und stumm im Schatten von Wodins Protagonistin bleiben muss. Durch das bewusste Spiel mit der Trennlinie zwischen Erzählerin, Autorin und Figur nimmt das literarische Werk autofiktionale Züge an, kommt es zu einem Verwischen der Grenzen.

1986 hatten sich Natascha Wodin, Tochter ukrainischer Zwangsarbeiter und der Dichter aus der DDR, Wolfgang Hilbig, über die Literatur kennengelernt. Dieses schon etwas angegilbte Büchlein, auf dem Wühltisch einer Buchhandlung gefunden, wurde zum Ausgangspunkt einer ganz besonderen Liebesgeschichte zwischen Ost und West:

Schon von den ersten Zeilen auf die mein Blick gestoßen war, ging eine Kraft aus, ein Licht, eine Dunkelheit, ein Schmerz, eine Schönheit, eine Wucht, dass ich zurückprallte und mich buchstäblich an der Tischkante festhalten musste, um nicht vom Stuhl zu fallen. Ich wusste sofort, dass ich auf etwas Großes gestoßen war, auf etwas Einmaliges, auf einen Dichter, wie es sie zu allen Zeiten nur vereinzelt gegeben hat. (WODIN, zit. nach MAGENAU 2021: 14f.)

Vom ersten Augenblick der Lektüre war für die Erzählerin nichts mehr so, wie es zuvor noch gewesen war. Die Gedichte jenes unbekannten Jakob Stumm alias Wolfgang Hilbig übten ihren Zauber, ihre ganze Kraft und Magie auf die überaus beeindruckte Leserin aus. In einem einzigen, winzigen Augenblick hatte sich plötzlich die ganze Welt für sie verändert. Von nun an gab es in ihr nur noch diese Stimme aus einem Bändchen mit Gedichten, es war die Stimme

² *Nachtgeschwister, provisorisch*. Nachzuhören unter: <https://radiohoerer.info/hoerspiel-nachtgeschwister-provisorisch-von-wolfgang-hilbig-und-natascha-wodin/> [06.08.2024].

eines sang- und klanglosen Jakob Stumm. Das andere, östliche Deutschland, das in Wodins Bewusstsein bisher nur ein „Schattenbewusstsein führte, war schlagartig zum wichtigsten Ort der Welt [...] geworden. Es musste tatsächlich irgendein ganz anderes, in ihrer Vorstellungswelt bisher unzugängliches Deutschland sein, wenn es der Ursprungsort solcher Gedichte war“ (CICERO 2010). Und so schreibt Wodins Protagonistin mehrere Briefe an Jakob Stumm, versucht ihn telefonisch in Leipzig zu erreichen, doch vergeblich. Nach ihren ersten, endlich geglückten Begegnungen muss Wodins Erzählerin allerdings feststellen, dass sie denjenigen, den sie seinen Gedichten nach so sehr zu finden hoffte, „eigentlich nie gefunden hatte“ (ebd.), auch wenn Odin und Hilbig von 1994 bis 2002 verheiratet waren. Vor ihrem Roman *Nachtgeschwister* hatte die Schriftstellerin bereits 1993 in einer Art Beichte und Anklage über ihr sonderbares Liebesverhältnis Auskunft gegeben. Auch Wolfgang Hilbig schrieb mit seinem Werk *Provisorium*, eine eigenwillige „Nachtgeschichte“, eine Art „Nocturne“, in welcher der Protagonist, „gleichsam mit einem Schwarzfilter vor den Augen“ durch die Welt irrt; er geht sich selbst verloren, gerät „in eine unselige Kreisbewegung zwischen den Staaten, den Ideologien, den Frauen, den Lebensweisen“ (HILLGRUBER 2000). Wohin sich auch Stumm begibt, „er bleibt unbehaust und im Grunde genommen abwesend“ (ebd.). Dabei gilt seine Liebe, seine „obsessive Sexualität“, trotz aller Ausschweifungen, vorgeblich nur „Hedda, seiner Nürnberger Freundin“, die er bis „zur Erschöpfung“ (ebd.) liebt. Stumms Verhältnis zu Wodins Protagonistin schien sich merklich von all seinen vorhergehenden Beziehungen zu unterscheiden, so u. a. zur ostdeutschen Rundfunkredakteurin Margret Franzlik, einstige Geliebte und Mutter seiner Tochter Constance. Auch Franzlik hält ihre Erinnerungen an Hilbig in „kleinen, behutsamen Texten“ über den „Alltag in Meuselwitz, seine Freunde, Buchhändler und Buchmessen“ fest (FRANZLIK 2014: 6). Was war es, was Wodins Protagonistin an jenem Menschen aus dem Osten Deutschland so faszinierte? War es neben seiner Dichtung auch seine familiäre Herkunft aus dem „Osten“ wie auch ihrer beider „Nichtzugehörigkeit“ (STILLMARK 2012)? War sie sich darüber bewusst, dass der „eisige Zugwind“ aus dem Osten auch in Jakob Stumms Leben zu spüren war? Vor allem bezogen auf das Schicksal von Hilbigs Großvater mütterlicherseits, Kazimierz Starlek, Kaschie genannt, der polnisch-ukrainischen Wurzeln hatte und noch vor dem ersten Weltkrieg aus dem galizischen Bilgoraj auf Arbeitssuche nach Meuselwitz ins Ostthüringische gelangt war. Es war vermutlich ein triftiger Grund, zumal Jakob Stumm seine Herkunft aus dem Osten mit fast mythisch anmutenden Zügen immer wieder herausstellte. Das am eigenen Leibe erlebte Trauma von Heimatlosigkeit und Fremdheit teilt Hilbig als „Ossi“ mit Odin, der ewigen „Russla“ mit

ihrer scheinbar ererbten „slawischen Mentalität“ und „Seele“ (NG: 37). In Deutschland als Kind russisch-ukrainischer Zwangsarbeiter geboren, hatte sie ihre Jugend im Schatten der westdeutschen Gesellschaft verbracht, in der sie als Fremde immer wieder diskriminiert, ja sogar mit Steinen beworfen wurde. Zwischen den sprechenden Namen beider Protagonisten offenbart sich eine Parallele. Bei Wodin ein Dichter, der ausgerechnet Stumm hieß, dessen Name sich auch auf seine deutsche Herkunft als „Stummer“, als „Deutscher“ (russisch: немец, Njemjec) beziehen könnte. Der Protagonist hieß aber wahrscheinlich auch deshalb stumm, weil er nur selten etwas über sich und das von ihm Erlebte Preis gab. Deshalb zog er es vor, zu schreiben. Auch bei Hilbigs Protagonistin, Hedda Rast³ aus dem Roman *Das Provisorium*, haben wir es mit einem sprechenden Namen zu tun, und zwar im Sinne von „rasten, ruhen“ oder vielleicht auch verstanden als ein möglicher „Aufschub des Untergangs“ (CICERO 2010).

3 Die Wahrnehmung des anderen Deutschlands, zu Sprache, Fremde und Heimat

Während der Lektüre von Wodins Roman erinnerte ich mich an ein zentrales Schlüsselwerk der DDR-Literatur, an Christa Wolfs Erzählung *Der geteilte Himmel*, eine tragische Ost-West-Liebesgeschichte. Es ist der geteilte Himmel über Berlin wie auch über Ost- und Westeuropa, der einen Bezug zwischen Christa Wolf und Natascha Wodin herstellt. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf Norbert Mappes-Niedieks Veröffentlichung *Europas geteilter Himmel. Warum der Westen den Osten nicht versteht* (MAPPES-NIEDIEK 2021), in welcher der Verfasser erklärt, weshalb der Ost-West-Gegensatz nach dem Ende des Kalten Krieges und den revolutionären Ereignissen von 1989/1990 im östlichen Europa nicht überwunden wurde, sondern sich neu aufbauen konnte. So taucht auch in Wodins Roman das Motiv des (geteilten) „Himmels über Berlin“ auf: „Im ersten Winter in Berlin hatte ich mir nicht vorstellen können, dass es über der Stadt einen Himmel gibt, jetzt wölbte er sich hellblau über den Dächern, leicht, fast südlich“ (NG: 125). Christa Wolf hatte nach einer „Überidee“ [LOOS 2004: 12] für ihre Liebesgeschichte gesucht, die sie in der Zeitgeschichte fand; und so bettete sie ihre Romeo- und Julia-Geschichte ein in eine zeithistorische Entwicklung im Umfeld des Baus der Berliner Mauer ein, eine Mauer, die letztendlich auch das deutsch-deutsche

3 Der Vorname Hedda könnte auch eine Hommage an die aus dem Osten kommende, 1905 in Lemberg geborene Schriftstellerin, Schauspielerin, Journalistin und Regisseurin Hedda Zinner sein.

Liebespaar Rita Seidel und Manfred Herrfurth voneinander trennen sollte.⁴ Während es sich bei Christa Wolf um eine fiktive Liebesgeschichte handelt, haben wir es bei Natascha Wodin mit einer „real existierenden Dichterliebe Ost-West“ (MÄRZ 2022) zu tun; weitere „literarische Paare“ (STILLMARK 2012: 173–188) könnten in diesem Zusammenhang durchaus noch hinzugefügt werden. Es ist eine sonderbare, geradezu toxisch anmutende Erzählung von „zwei Königskindern“, von einer Art „Seelenverwandschaft“ (CICERO 2010).

In ihrem Bestreben als Fremde dazu gehören zu wollen, vervollkommenet Wodin bzw. auch ihre Protagonistin die deutsche Sprache; sie schreibt in der erworbenen Sprache ihre Texte, um in einem Drahtseilakt zwischen dem Deutschen und Russischen ihrer schmerzlich verspürten Entwurzelung und Entfremdung zu entfliehen. Als Wodin aus der mitgebrachten russischen Sprache ihrer Eltern herauswollte, muss sie diese wenigstens zeitweise verlassen. Der ganze Zauber der Worte im Deutschen kehrt beim Schreiben ihres Romans *Nachtgeschwister* zurück, in dem sie den gelungenen Versuch unternimmt, mit Worten Wurzeln zu schlagen. Auf diese Weise ist die deutsche Schriftsprache zu ihrem Zuhause geworden. Es ist auch das Deutsche, das sie mit Wolfgang Hilbig alias Jakob Stumm verbindet. Ihr ursprünglicher Name, Natalja Nikolajewna Wodina, der dem deutschsprachigen Leserpublikum scheinbar als nicht zumutbar erschien, wird phonetisch wie orthographisch dem Deutschen angepasst. Ihren neuen Namen, Natascha Wodin, trägt die Schriftstellerin wie einen auferlegten fremden „Buckel“ (MAGENAU 2021: 3). Neben der deutschen Sprache ist das gesprochene Russisch in Ost-Berlin präsent: „Das Deutsche und das Russische, das in mir selbst immer ein antipodischer Gegensatz geblieben war, waren ineinander übergegangen, waren eine Einheit geworden“ (NG: 27). Wodins Erzählerin wird Übersetzerin russischer Krimis, um sich damit ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Dabei muss sie „das Newspeak der postsozialistischen russischen Gesellschaft“ in der deutschen Sprache reproduzieren, „Übersetzungen für Wörter finden, die in keinem Wörterbuch stehen, da sie einer flüchtigen, absurden Übergangssprache angehören“ (NG: 60). Es gibt auch zahlreiche nur schwer zu übersetzende Entsprechungen im verquastesten Sprachgebrauch der DDR, ein Idiom, das der Schriftsteller Stefan Heym als „Hoch-DDRsch“ bzw. „parteichinesisches Kauderwelsch“ (REIHER 2021: 1) bezeichnete. Für Westler bleiben die Eigentümlichkeiten des DDR-Deutsch weitgehend unbekannt, ostdeutsche „Sprachchiffren und Stichworte“ (NG: 65) werden kaum verstanden. Vor allem der sächsische Dialekt scheint stellvertre-

4 Mit ihrem Mann schrieb Christa Wolf auch das Drehbuch für die gleichnamige Verfilmung ihrer Erzählung durch Konrad Wolf.

tend für die Sprache des Ostens zu stehen. In Wodins Roman ist es jener Jakob Stumm mit seiner „Sprache der sächsischen Arbeiter, vermischt mit den wüsten Flüchen seines polnischen Großvaters, der der Schrift nicht mächtig war“, der stellvertretend für den „Osten“ steht (NG: 71). Noch nie hatte die Erzählerin derartige „Laute eines so drastischen sächsischen Dialekts erreicht“ (NG: 61). Dabei scheint es für sie fast unmöglich, „dass es sich bei dem stammelnden sächsischen Wesen, das mich am Vortage angerufen hatte, um den sprachgewaltigen Dichter Jakob Stumm gehandelt hatte“ (NG: 62). Schlimmer noch, das „wüste Sächsisch“ scheint „einer Fremdsprache“ (ebd.) zu gleichen, welches das literarische Deutsch zu verdrängen scheint. Hans-Christian Stillmark weist darauf hin, dass der 1941 in Meuselwitz geborene Hilbig „der regionalen Herkunft kein Sachse, sondern Thüringer“ war; seiner Mundart nach wurde er allerdings „mit großer Übereinstimmung als Sachse identifiziert“ (STILLMARK 2012: 151). In Berlin kommt zum Sächsischen das saloppe, unhöfliche Berlinerische hinzu: „Hamse keene Oooohn im Kopp? Noch so ne Egoistin, ausm Westen herjeloofn Jesindel... Ihr jehört alle ins Jefängnis...“ (NG: 153). Allein die deutsche Schriftsprache scheint für Wodin und Hilbig einen gemeinsamen Kosmos zu bilden, den sie ansonsten nicht besaßen, da sie ihre Leben auf verschiedenen Seiten der Welt gelebt hatten. „Mehr und mehr begriff ich, dass ich vom Leben in der DDR überhaupt nichts wusste, so wie Jakob nichts wusste von Leben im Westen, wir waren voller Unwägbarkeiten und blinder Flecke füreinander“ (NG: 104), äußert Wodins Protagonistin. Aber selbst die sie einende deutsche Sprache kommt in ihren, zumeist politisch-ideologisch begründeten Bedeutungsunterschieden, einem verminten Gelände gleich. Es war, „die Sprache derer, die den Schießbefehl an der Mauer erlassen hatten“, die „Sprache der Macht“ und des „Kalten Krieges“ (NG: 105), eine Sprache, die ein „feindseliges ,ihr‘“ hervorgebracht hatte, den immerfort herausgestellten Unterschied von „wir“ und „sie“ (NG: 120). Im Unterschied zu zahlreichen anderen deutsch-deutschen Autoren und Autorinnen können wir bei Wodin von einer mehrfach gefilterten Erfahrung, einer russischen, ukrainischen, einer west- und ostdeutschen Sicht ausgehen. In dieser Hinsicht haben wir es mit einer differenzierten Annäherung, einer vielseitigen literarischen Reflexion deutsch-deutscher Befindlichkeiten zu tun, die sich in einem sorgfältigen, sensiblen deutschen Schreibstil äußert. Im Prisma dieser mehrfachen Brechungen kommt es nicht nur zu einer differenzierteren Analyse und Veranschaulichung der deutsch-deutschen Problematik im gesamteuropäischen Kontext, sondern auch zu aufschlussreichen Vergleichen ostdeutscher Realitäten mit sowjetischen bzw. russischen. Jakob Stumms Verhältnis zu Wodins Protagonistin ist weitgehend ambivalent. Selbst wenn sie akzentfrei Deutsch spricht, bleibt sie

für ihn eine „Russin“, eine Fremde, „auch später noch als Übersetzerin und Dolmetscherin bevor sie eine freie Schriftstellerin wurde“ (MAGENAU 2021: 1f.). Andererseits gehört sie für Jakob Stumm auch zu jenen überheblichen „Westmenschen“, zu denen man besser kein Vertrauen haben soll. Sie scheint Teil all jener über den Osten gekommenen „Eroberer“ und „Kolonialbeamten“ zu sein, welche die Einheimischen allzu gerne ignorieren, kleinmachen, ihnen „Minderwertigkeitskomplexe“ einreden, ihnen immer wieder aufs Neue „ihre Macht“ demonstrieren (NG: 76). In der kalten, gleichgültigen „Fremde des Westens“, in dieser „Welt der Herrenmenschen“ verliert Stumm zunehmend „jede Orientierung, jeden Halt“, findet er, einem „Schiffbrüchigen“ gleich, nur noch im „Alkohol Zuflucht“ (ebd.). Auf diese Art und Weise offenbart sich die ganze Doppelbödigkeit eines gespaltenen, schizophren anmutenden Charakters. Die verhasste DDR ist für Jakob Stumm zugleich aber auch Stoff und Motiv, ist für ihn „ureigenes Plankton“ und wichtiger „Bezugspunkt“ für seine schriftstellerische Tätigkeit (NG: 130). Auch im Osten Deutschlands ist Jakob Stumm „genau derselbe Fremde“ geblieben, ebenso wie später auch im Westen; er hat „keine Beziehungen, keine Freundschaften und keine Feindschaften“ (ebd.). Auch in der DDR scheinen „die Menschen für ihn Wesen von anderer Art zu sein als er selbst“ (NG: 30). Rückblickend bezeichnet Stumm seine Herkunft aus dem einfachen Arbeitermilieu der DDR als infernalisch, infernalisch ist aber auch die tägliche Konfrontation mit den apokalyptischen, verseuchten, Mondlandschaften, den Industrie- und Tagebaulandschaften rund um Leipzig.

Der Osten Deutschlands besitzt auch seine eigene Ästhetik, zumeist als eine Ästhetik des Hässlichen wahrgenommen, die sich auch in einer bedrückenden Tristesse zeigt. Jakob Stumm scheint auch in seinem äußeren Erscheinungsbild dieser Auffassung vom grauen, geschmacklosen Osten zu entsprechen: „Er trug eine alte, speckige Jeans, einen billigen grauen Synthetikpullover, einen von denen, die im Dunkeln Funken schlugen, abgetragene braune Schnürschuhe [...]“ (NG: 65). Der Osten hat auch einen verstörenden, unangenehmen Geruch. Es ist der infernalische Gestank von Böhlen, Espenhain und Bitterfeld, den Wodin während ihres ersten im Osten verbrachten Winters verspürt. Bitterfeld gerät dabei zu einer Metapher. So verwandelt sich die Küche in der gemeinsamen Wohnung „in eine Art qualmendes Bitterfeld“, da Stumm „eine Gauloise nach der anderen rauchte“ (NG: 73). Es ist aber auch der beißende Rauch der Kohleheizungen, „wo mir sofort der Geruch nach Moskau in die Nase stieß“, meint die Erzählerin, ein „markanter Gestank“, der nach der Wiedervereinigung eine zusätzliche Verstärkung erfährt: „Qualm, Ruß und Gestank der verheizten ostdeutschen Braunkohle gehen hier eine infernalische Symbiose mit den Ausstößen der neuen Westwagen ein, die jetzt auch hier die Straßen verstopfen“

(NG: 9). Selbst in den Häusern, in den Fluren und Wohnungen gibt es im Osten andere Gerüche: „Es roch nach Keller, nach verbranntem Fett [...]“ (NG: 36). Apokalyptisch erscheinen des Weiteren auch alle gesellschaftlichen und politischen Zustände und Zwänge, die Bespitzelung und Überwachung durch den repressiven „vormundschaftlichen Staat“ (HENRICH 1989). Die Beobachtungen, Erlebnisse und Erfahrungen beider Protagonisten im geteilten und nunmehr wiedervereinten Deutschland sind für das Zeitempfingen der Transformation aufschlussreich. Die geteilte Stadt Berlin ist als „dunkler Spalt zwischen den Welten“ (NG: 20) für beide Protagonisten zu einem symbolträchtigen Ort geworden, verharret die Stadt doch auch noch nach der Wiedervereinigung für eine geraume Zeit in einem Stadium des Dazwischenseins:

Ist das noch der Osten oder schon der Westen, ist es die Vergangenheit oder schon die Zukunft? Ich weiß nur, dass ich in einer Welt des Verschwindens bin [...], ich fühle mich wie die letzte Zeugin einer untergehenden Realität, ihre einzige Protokollantin; ich befinde mich in einem ständigen Wettlauf mit der Zeit, der ich entreißen muss, was unentwegt zu Ende geht. (NG: 11)

Neben den nach wie vor existierenden Ostberliner Eckkneipen, die immer noch „Bockwürste, russische Soljanka und polnischen Bigosch“ (gemeint ist Bigos, Anm. HCT) anbieten, etabliert sich bereits die neue kulinarische Welt, die „Nouvelle Cuisine“ (NG: 126). Bald schon setzt neben der materiellen auch die menschliche Übernahme durch den Westen ein, wird die bisherige DDR-Elite ausgetauscht, werden die meisten Führungsposten neu besetzt. Neben einem bisher unbekannten Überfluss an Waren charakterisieren Entmietung, Zwangsräumung, Gentrifizierung wie auch die beängstigend wachsende Arbeitslosigkeit den Siegeszug des Kapitals und der Marktwirtschaft. Aufschlussreich sind diesbezüglich die Wahrnehmungen von Wodins Protagonistin. Es muss „im Unsichtbaren“ wohl eine „gigantische Maschine laufen“, deren alleinige Aufgabe darin besteht, „die Gehirnfunktionen der sechzehn Millionen DDR-Bürger so umzuprogrammieren, dass sie zu leistungswilligen Mitgliedern einer kapitalistischen Gesellschaft werden [...], die Maske zu ihrer Natur zu machen, das Künstliche zum Selbstverständlichen, das man nicht mehr bemerkt“ (NG: 141). Immer häufiger stürzen die „neuen, leichtgläubigen Mitglieder der Marktwirtschaft“, von den „buntbedruckten Hochglanzblättern“ und der Reklame verführt, in den Strudel eines abrupten „Weltenwechsels“, in eine schöngefärbte, neue, kalte Welt (NG: 46). Wodins zentrale Heldin erkennt bald schon die der anfänglichen Einheitseuphorie auf den Fuß folgenden Demütigungen und Benachteiligungen der ehemaligen DDR-Bürger:

Jeder Westdeutsche darf seinem ostdeutschen Landsmann öffentlich die Gesinnungsfrage stellen, das gehörte zur politischen Korrektheit; jeder Exbewohner der DDR [...] ist verdächtig, ein potentieller Angeklagter zu sein, der dem westdeutschen Rechtsstaat in Gestalt eines x-beliebigen Wichtiguers und Medienschwätzers seine Unschuld beweisen muss. Niemand stellt den westdeutschen Inquisitoren die Gegenfrage nach deren Moral, nach deren Lebensläufen. [...]. Man spricht so mit den Leuten, als hätte die einzige Dauerfrage ihres Lebens darin bestanden, ob sie für oder gegen den Staat waren, darüber hinaus will niemand etwas von ihrem Leben in der DDR wissen. (NG: 58)

Es ist ein zutreffendes Urteil, dem fast jeder Ostdeutsche aufgrund seiner selbst gemachten Erfahrungen zustimmen kann. In Berlin, täglich mit der ostdeutschen Wirklichkeit konfrontiert, kehren bei Wodins Erzählerin traumatische Erinnerungen an eine vergangene Welt in der kalten „Zugluft des Osten“ zurück:

Wir gingen durch die dunkle, eisige Schlucht des fast menschenleeren Alexanderplatzes, über den nur ab und zu ein Auto fuhr, mit schwachen Scheinwerfern hineinleuchtend in die Welt des Kommunismus, wo man seit jeher auf mich wartete, um an mir Rache zu nehmen für den Verrat meiner Eltern, die anstatt den Heldentod fürs Vaterland zu sterben, für die Rüstungsindustrie des deutschen Kriegsfeindes gearbeitet hatten. (NG: 28)

Zurückkommen, nicht zuletzt auch durch das Zusammenleben mit Jakob Stumm, Erinnerungen an Leipzig, an eine Stadt, der im Leben von Wodins Protagonistin eine fraglos tragische Bedeutung zukommt:

Mein Leben hatte einst in Leipzig begonnen, im Körper einer jungen ukrainischen Zwangsarbeiterin, die, interniert in einem Außenlager des KZs Buchenwald, für einen Rüstungsbetrieb des Flickkonzerns arbeiten musste, eine der Zahllosen, die die Nazis während des Krieges aus ihren östlichen Heimatländern nach Deutschland verschleppt hatten, zur Zwangsarbeit. (NG: 19)

Auf diese Weise reihen sich bedrückende Flashbacks aneinander, die alptraumartig immer wieder in einem Grenzbereich von Wach- und Schlafzustand auftauchen: „Ich schwebe jetzt über dem Fluss hinter den Lagerblocks, in dem meine Mutter sich ertränkte, als ich zehn Jahre alt war“ (NG: 117). Ausgelöst werden diese traumatischen Erinnerungsbilder aus der Kindheit auch dadurch, weil eben dieses andere Deutschland für die Erzählerin so östlich anmutet. Durch das Östliche, mit der eiskalten Zugluft aus dem Osten verbunden, öffnen sich die bereits als geschlossen erachteten Grenzen zu jener vergangenen Welt, aus der Wodins Eltern einst kamen: „Der eisige Wind, der sich hier zwischen den dunklen Gebäudekolossen herumtrieb, schien mir bereits aus Russland zu

kommen, aus dem Totenreich der sibirischen Lager, wo die Schwester meiner Mutter einst für immer verschollen war“ (NG: 28). In Ostberlin begegnet Wodins Protagonistin zunächst „nur solchen Russen“, die entweder das Los ihrer „verschleppten Eltern teilten oder die mit einer offiziellen Delegation nach Deutschland kamen [...]“ (NG: 82). Der Osten ist in den Westen gekommen, und dabei ist die russische Vergangenheit erneut gegenwärtig geworden:

Es war, als würde mir meine Kindheit entgegenkommen. Die vier quadratisch angeordneten Wohnblocks waren höher, massiver als die primitiven, einstöckigen Steinbaracken, in die man uns einst aus einem Sammellager für Displaced Persons umgesiedelt hatte, aber offenbar hatte man beide Wohnanlagen nach ein und demselben architektonischen Muster gebaut. (NG: 93)

Die Spule des Lebens scheint sich plötzlich, seit Wodins Protagonistin Jakob Stumm kennengelernt hatte, „nach rückwärts zu drehen [...], in die Vergangenheit, in die Finsternis, in die Rohheit meiner Kindheit, in eine Welt, der ich mich für immer entronnen glaubte und die mir nun in diesem Hof wieder entgegenzukommen schien“ (NG: 93). Russland scheint dabei im Osten Berlins zum Greifen nahe, mit den „berüchtigten Plattenbauten von Marzahn“, dem „sowjetischen Ehrenmal“ im Treptower Park, an dem „eine in Tüll versinkende russische Braut ihren Brautstrauß niederlegte“ wie auch auf dem Lichtenberger Bahnhof, „von dem die Züge nach Moskau abfuhren und auf dessen Bahnsteigen man bereits in Russland war [...]“; hier in Berlin schien sich für die Erzählerin „der Kreis des Lebens“ (NG: 256) zu schließen. Nach der Wende wurden „Durchsagen in Berliner Kaufhäusern zweisprachig gemacht, auf Deutsch und auf Russisch, an Kiosken werden russische Zeitungen verkauft, immer mehr russische Geschäfte werden eröffnet, auf den Straßen begegnet man jungen russischen Familien mit Kindern, ich wohne in einem Haus, in dem russische Prostituierte arbeiten [...]“ (NG: 82).

Was nimmt Wodins Erzählerin in *Nachtgeschwister* nunmehr Positives im Osten Deutschlands wahr? An Russland erinnert sie u. a. der spezielle Humor, das Lachen, das im Osten ein anderes als im Westen zu sein schien: „Es hatte nichts mit dem Lachen zu tun, wie es auf feuchtfröhlichen pfälzischen Weinfesten üblich war, es glich eher dem Lachen, das ich aus Russland kannte. Das Lachen als Notwehr, als Widerstand, als Geringschätzung des Mächtigen. Lacht kaputt, was euch kaputt macht, hätte als Motto über diesem Lachen stehen können.“ (NG: 250)

Weiterhin fällt Wodins Protagonistin im Vergleich mit ihrer russisch-sowjetischen Vergangenheit „die Lesewelt“ im einstigen „Leseland DDR“ auf: „Nur in Moskau habe ich bisher so viele lesende Menschen gesehen. [...]“

[D]ie Menschen lesen in den Cafés, in Warteschlangen, an den U-Bahn- und Straßenbahnhaltestellen...“ (NG: 56f.). Selbst die Art des Lesens, ebenso wie auch öffentliche Lesungen und Literaturveranstaltungen scheinen im Osten anders zu sein: „[...] die Menschen lauschten mit einer Konzentration, der es um jede Silbe, jede Nuance eines Wortes ging, man sah ihnen an, dass es für sie nichts Wichtigeres gab als Literatur, dass die Literatur für sie das letzte Wort auf der Welt hatte“ (NG: 258). Zu den positiven Wahrnehmungen zählt vor allem auch die friedliche Revolution in der DDR mit dem Fall der Berliner Mauer:

In der Nacht vom 9. auf den 10. November saßen Jakob und ich vor dem Fernseher und sahen die Bilder, die uns das Ende der DDR zeigten. Wir begriffen beide nicht, was wir sahen, aber es war klar, dass das andere Deutschland in diesem Moment in Bausch und Bogen auf die Müllkippe der Geschichte flog. Amerikas seit langem prophezeiter Sieg über das Reich des Bösen wurde mit dem Untergang der DDR besiegt. Das große, triumphale Finale. (NG: 203)

Vorausschauend denkt die Erzählerin aber zugleich auch an das Schicksal der „zukünftigen Arbeitslosen und Hartz-Empfänger“, nachdenklich äußert sie: „Niemand fragte, was hier eigentlich unterging, was die DDR ausgemacht hatte, außer der Stasi. Jakob war verwirrt, er zitterte, er weinte, er lachte. Was sollte jetzt aus ihm werden?“ (NG: 203) Die gesellschaftspolitischen Ereignisse wirken sich auf das Leben wie auf die Identität von Wodins Erzählerin aus. In möglicher Anlehnung an Christa Wolfs Buch *Kein Ort. Nirgends* (1979, 2007) wird das vereinigte Deutschland ein „neuer, unbekannter Ort, fremd und unentzifferbar [...], plötzlich zusammengesetzt in einem nie geträumten Bild aus Ost und West“, in dem sowohl Wodins Erzählerin als auch Jakob Stumm keinen Platz mehr für sich finden, sie erneut in der „Diaspora“ (NG: 228) verbleiben müssen. Es ist eine Welt, in der sich Wodins Erzählerin fühlt wie ein „Produkt einer bürgerlichen Wertegesellschaft, in der das, was ich schrieb, nur an seinem Marktwert gemessen wurde, an Moden und Trends [...]“ (NG: 35). Und Wolfgang Hilbig, der Dichter der Abwesenheit, verschließt sich, zieht sich immer mehr in die Nacht zurück, in der er schließlich für immer verschwindet. Zurück bleibt die Erzählerin, der andere Teil der Nachtgeschwister, allein, verletzt, sprachlos. Mit dem Fall der Mauer ist letztendlich auch jenes „letzte Stück jener Grenze verschwunden, die durch mein ganzes Leben verlaufen war, durch meine Gedanken, meine Gefühle, durch meine Nerven und Zellen, eine Grenze, die, ohne dass ich es bemerkt hatte, meine Identität geworden war, so etwas wie meine Heimat“ (NG: 13), so Wodins Protagonistin. Mit der Grenzöffnung und Wiedervereinigung sind alle zuvor unerreichbaren Sehnsuchtsorte plötzlich in greifbare Nähe gerückt. Die zuvor noch unüberwindliche Grenze hatte die

Vorstellung von einem ‚goldenen Westen‘, vom geradezu paradiesisch anmutenden ‚Jenseits‘ auf der anderen Seite von Mauer und Stacheldraht erst ermöglicht. Doch dieser Ort der Sehnsucht und Hoffnung existiert nur so lange, wie er durch die geschlossene Grenze unerreichbar blieb. Es ist diese Grenze, die den Glauben aufrechterhält, dass es dahinter eine bessere Welt als die eigene gibt. Endlich in diese neue, schöne Welt gekommen, verliert sie zusehends an ihrem goldenen Schein, stellt sich heraus, dass die Protagonistin nicht, wie zuvor erhofft, im Westen angekommen ist. Vielmehr scheint es für Wodins literarische Figur sogar tröstlich zu sein, dass die einst so verdammte Grenze weiterhin für sie existiert, in ihr, unüberschreitbar. Und so richtet Wodins Erzählerin ihre ganze Hoffnung auf „ein fernes Licht“ der Humanität, eine Menschlichkeit, „die sich über alle Zerstörungen hinweg bewährt“ (MAGENAU 2021: 6). Erneut treffen wir auf jene bereits erwähnte „Grenze zwischen der Sprache, und dem, was in der Sprache nicht aufgehen will“, auf den sich immer wieder aufs Neue öffnenden Spalt zwischen der „dunklen und hellen Seite des Lebens“, zwischen den Tageskindern und den „Nachtgeschwister“ (ebd.). Was war Wodins Erzählerin nach dem Tod von Jakob Stumm geblieben, möglicherweise auch im Sinne von Christa Wolfs *Was bleibt?* (1990). Es ist vor allem:

[...] seine Nachtexistenz. Seine innere Uhr in meinem Körper. Ich sitze wie einst er, in der Nacht, die ich immer noch mit ihm teile, Nacht für Nacht bis in den Morgen, und warte [...]. Ich warte auf die Worte, die mir durch ihn abhanden gekommen sind. Vielleicht, so denke ich oft, hat es mir gar nicht genützt, ihn zu verlassen. Vielleicht hat er mich für immer sprachlos gemacht. Mir bleibt nichts anderes als zu warten. Nacht für Nacht das Warten auf Worte, die Worte für das, was nicht sagbar ist, für das Rätsel meiner Geschichte mit ihm. (NG: 265)

4 Nachtrag

Wer sich auf die Lektüre von Natascha Wodins Büchern einlässt, wird immer wieder mit den dunklen Schattenseiten der Geschichte, der menschlichen Existenz sowie Grenzüberschreitungen unterschiedlicher Art konfrontiert. Bereits der Titel, *Nachtgeschwister* lässt dies erahnen, ebenso wie ein späteres Werk mit dem Titel *Irgendwo in diesem Dunkel* (2020), der beweist, dass der Autorin die Worte, nicht wie zunächst befürchtet, abhanden gekommen sind. Im Jahre 2009 erhält die Schriftstellerin für die „stilistischen Qualitäten und die emotionale Kraft“ (GLASER-LOTZ 2009: 1) ihres Romans *Nachtgeschwister* den Brüder-Grimm-Preis. 2021 folgt der Gisela Elsner-Literaturpreis für Wodins „beispielhaftes Nachdenken über Verwerfungen der

europäischen Nachkriegsepoche“ (MAGENAU 2021: 1). Zu den besonderen Qualitäten von *Nachtgeschwister* gehört dabei die meisterhafte Verschränkung von Autobiographischem und Historischem, wobei es Wodin gelingt „jene Gewalt, die sich in ihrem Leben und in dem ihrer Eltern äußert“ und die Teil der „Gewalterfahrung des 20. Jahrhunderts“ (ebd.) ist, literarisch meisterhaft zum Ausdruck zu bringen.

Literaturverzeichnis:

- BERCHEM, David Johannes (2014): *Wanderer zwischen den Kulturen*. Bielefeld: transcript.
- BLUM-BARTH, Natalia (2024a): „[D]ie geheimnisvolle Geschichte von der gläsernen Stadt“. Intertextualität und Historizität im Leben und Werk von Natascha Wodin. In: Natascha Wodin. Hrsg. v. Natalia Blum-Barth. TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur, Heft 242, April 2024, S. 50–67.
- BLUM-BARTH, Natalia (2024b): „[G]efangen in der Unvereinbarkeit [...] von Literatur und Leben“. Einige Bemerkungen zum Werk von Natascha Wodin. In: Natascha Wodin. Hrsg. v. Natalia Blum-Barth. TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur, Heft 242, April 2024, S. 3–9.
- CHWIN, Stefan (1997): „Grenzlandliteratur“ und das mitteleuropäische Dilemma. In: *Transodra* 17, S. 5–13.
- CICERO. Doppelpor­trät (2010), (o.N.): „Den, den ich finden wollte, habe ich nie gefunden“. In einem Roman erzählt Natascha Wodin von ihrer Liebe zu dem Dichter Wolfgang Hilbig und vom Sieg der Literatur über das Leben. In: *Cicero Magazin für politische Kultur*, S. 1–2. URL: <https://www.cicero.de/kultur/den-den-ich-finden-wollte-habe-ich-nie-gefunden/43764> [06.08.2024].
- ETTE, Ottmar (2006): *ZwischenWeltenSchreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- FRANZEN, Johannes (2018): *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015*. Göttingen: Wallstein.
- FRANZLIK, Margret (2014): *Erinnerung an Wolfgang Hilbig*. Berlin: Transit.
- GENTON, François (2019): „Meine geistige Heimat“. Mit Stefan Zweig über das Europa von gestern, heute und morgen nachdenken. In: *H-Soz-Kult* vom 25.10.2019. URL: <https://www.hsozkult.de/event/id/event-91333> [06.08.2024].
- GELBERG, Johanna Maria (2018): *Poetik und Politik der Grenze. Die Literatur der deutsch-deutschen Teilung seit 1945*. Bielefeld: transcript.
- GIESEN, Bernhard (2015): *Inbetweenness and Ambivalence*. In: *Breaking Boundaries. Varieties of Liminality*. Hrsg. v. Agnes Horvath, Björn Thomassen u. Harald Wydra. New York/Oxford: Berghahn Books (Chapter 3), S. 61–71.
- GLASER-LOTZ, Luise (2009): *Ausgezeichnete Nachtgeschwister*. Natascha Wodin wird für ihren jüngsten Roman mit dem Brüder-Grimm-Literaturpreis der Stadt Hanau

- ausgezeichnet. In: FAZ (FAZ.NET) vom 24.10.2009, S. 1. URL: <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/region-und-hessen/brueder-grimm-literaturpreis-ausgezeichnete-nachtgeschwister-1867584.html> [10.08.2024].
- GMAINER-PRANTZL, Franz/ SCHMIDHUBER, Martina (Hgg.) (2011): Der Anspruch des Fremden als Ressource des Humanen. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- HAINES, Brigid (2008): The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature. In: Journal of Central and Eastern Europe, Jg. 16, Nr. 2/2008, S. 135–149. URL: https://www.academia.edu/701466/The_Eastern_Turn_in_Contemporary_German_Swiss_and_Austrian_Literature [06.08.2024].
- HENNEBERG, Nicole (2009): Natascha Wodin und Wolfgang Hilbig. Das verriegelte Gesicht. Natascha Wodin erzählt von ihrer Liebe zu dem Dichter Wolfgang Hilbig. In: Tagesspiegel vom 21.06.2009. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/das-verriegelte-gesicht-4279249.html> [10.08.2024].
- HENRICH, Rolf (1989): Der vormundschaftliche Staat. Vom Versagen des real existierenden Sozialismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- HILLGRUBER, Katrin (2000): Das Provisorium. Deutschlandfunk Archiv vom 10.02.2000. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/das-provisorium-100.html> [06.08.2024].
- HILBIG, Wolfgang (1979): Abwesenheit. Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer.
- KOEBNER, Thomas (1992): Unbehauste. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit. München: Edition text + kritik.
- LANGE, Tanja/ SCHÖNERT, Jörg/ VARGA, Peter (Hgg.) (2002): Literatur und Kultur in Grensräumen. In: Budapest Studies zur Literaturwissenschaft, Band 2. Frankfurt a. M./Berlin/Bern u. a.: Peter Lang.
- LASKI, Alexandra (2016): Tagungsbericht: Erzählte Grensräume in der mittel- und osteuropäischen Literatur nach 1989. In: H-SOZ-KULT Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften vom 26.01.2016. URL: <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-124979> [06.08.2024].
- LOOS, Hanka (2004): *Der geteilte Himmel* von Christa Wolf. Ein Musterbeispiel sozialistisch-realistischer Literatur des Bitterfelder Weges? Studienarbeit. München: GRIN. URL: <https://www.grin.com/document/54771> [08.08.2024].
- MAGENAU, Jörg (2021): Laudatio für Natascha Wodin zur Verleihung des Gisela-Elsner Literaturpreises in Nürnberg, 10.07.2021. URL: https://literaturhaus-nuernberg.de/imagenes/pdfs/Wodin_Natascha_-_Laudatio_2021.pdf [06.08.2024].
- MAPPES-NIEDIEK, Norbert (2021): Europas geteilter Himmel. Warum der Westen den Osten nicht versteht. Berlin: Ch. Links.
- MARSHALL, Barbara/ HACKMAN, Sue (1990): Re-reading Literature. London: Hodder Arnold H&S.
- MÄRZ, Ursula (2022): Realexistierende Dichterliebe Ost-West. Deutschlandfunk 19. Juli 2022. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/realexistierende-dichterliebe-ost-west-100.html> [06.08.2024].

- MAY-CHU, Karolina (2016): Von Grenzlandliteratur zur Poetik der Grenze. Deutsch-polnische Transiträume und die kosmopolitische Imagination. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Jg. 7, Nr. 2/2016, S. 87–102.
- MARTYNOVA, Olga (2009): In der Zugluft Europas: Gedichte. Heidelberg: Wunderhorn.
- NACHTGESCHWISTER, PROVISORISCH. Ein Hörspiel nach Texten von Wolfgang Hilbig und Natascha Wodin. Bearbeitet v. Anja Schneider u. Daniela Holtz, Regie Ulrich Lampen. Radiopremiere am 1. Dezember 2014 auf MDR-Figaro. Produktion MDR/Deutschlandradio Kultur. URL: <https://radiohoerer.info/hoerspiel-nachtgeschwister-provisorisch-von-wolfgang-hilbig-und-natascha-wodin/> [10.08.2024].
- PERRONE CAPANO, Lucia (2024): In „einem nie geträumten Bild aus Ost und West“. Bewegungsräume im Werk von Natascha Wodin. In: Natascha Wodin. Hrsg. v. Natalia Blum-Barth. *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, Heft 242, April 2024, S. 21–32.
- PRESCHL, Johannes (2017): Sprachnomaden statt einer Migrationsliteratur. Literarische Entdeckungsreisen und transkulturelles Schreiben. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 8, H. 2/2017, S. 166–175.
- REIHER, Ruth (2021): Klischees und Wahrheit über die Sprache der DDR. In: *Berliner Zeitung* vom 28.09.2021. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/open-source/die-sprache-der-ddr-li.184103> [06.08.2024].
- SCHIMANSKI, Johan (2017): Reading from the Border. *The Future of Literary Studies*. Ed. Jacob Lothe. Oslo: Novus, S. 61–71.
- STILLMARK, Hans-Christian (2012): Literarische Paare. Deutsch-deutsche Beziehungen und Befindlichkeiten zwischen Leben und Schreiben: Natascha Wodin und Wolfgang Hilbig. In: *Wechselwirkungen II. Deutschsprachige Literatur und Kultur im regionalen und internationalen Kontext. Beiträge der internationalen Konferenz des Germanistischen Instituts der Universität Pécs vom 9. bis 11. September 2010*. Hrsg. v. Zoltán Szendi. Wien: Praesens, S. 173–188.
- THORE, Petra (2013): Brüchige Identitätskonstruktionen: Zu Wolfgang Hilbigs *Provisorium* und Natascha Wodins *Nachtgeschwister*. In: *Studia Neophilologica*, 85 (2), S. 196–201.
- TREPTE, Hans-Christian (2024): Natascha Wodin und Wolfgang Hilbig. Zur literarischen Zweisamkeit in der deutschen Einheit. In: Natascha Wodin. Hrsg. v. Natalia Blum-Barth. *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, Heft 242, April 2024, S. 33–49.
- VOLOSHCZUK, Ievgeniia (2020): An der Grenze zwischen den Welten. (Re-)Konstruktion der verlorenen Heimat im Roman *Sie kam aus Mariupol* von Natascha Wodin. In: *NeBe Nuova Biblioteca Europea* Nr. 1, Monografica (Verona), S. 9–28. URL: <https://rivistanube.dlss.univr.it/article/view/857/pdf> [06.08.2024].
- WODIN, Natascha (2018): *Nachtgeschwister*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (zuerst erschienen 2009 im Verlag Antje Kunstmann München).

MARTINA TROMBIKOVÁ

Die Grenze als Motiv sowie ästhetische Kategorie des Romans *Das Mädchen an der Grenze* (2017) von Thomas Sautner

Im vorliegenden Beitrag wird Thomas Sautners Roman *Das Mädchen an der Grenze* (2017) mit Blick auf das Motiv der Grenze in seiner Komplexität untersucht. In diesem literarischen Text ist nicht nur die Darstellung der topografischen Grenze und ihrer Überschreitung wichtig, sondern auch die allmähliche Auflösung von Grenzen in der psychischen Wahrnehmung der Hauptfigur. Diese weist Symptome auf, die als eine symbolische Somatisierung der politischen Umbrüche interpretiert werden können. Die Analyse zeigt, dass Sautners Roman gemeinsame Merkmale mit der *border literature* aufweist.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur, Grenze, border literature, Thomas Sautner, *Mädchen an der Grenze*

1 Einleitung

Im Zentrum des folgenden Beitrags steht der Roman *Das Mädchen an der Grenze* von Thomas Sautner, der 2017 im Picus Verlag in Wien erschienen ist und sich thematisch mit dem Motiv der Grenze auseinandersetzt. Der Autor erzählt die Geschichte des Mädchens Malina im österreichisch-tschechoslowakischen Grenzgebiet zur Zeit der Wende von 1989. Er thematisiert vor diesem historischen Hintergrund neben der Öffnung der geografischen Grenze zwischen Ost und West auch das Verschwimmen der Grenze zwischen Realität und Fantasie der Hauptfigur. Der Roman gliedert sich in vier Teile, der erste *Die Grenze* beschreibt Geschehnisse vor der Wende von 1989, der zweite Teil *Jenseits der Grenze* sowie die folgenden Teile drei und vier (*Zenons Zelt* und *Malinas Buch*) führen die Leserschaft vor allem in die verwirrende innere Welt der Hauptprotagonistin.

Der Autor selbst ist im niederösterreichischen Waldviertel nahe der tschechischen Grenze aufgewachsen und lebt dort bis heute. Die Region kommt als Schauplatz auch in einigen seiner früheren Texte vor, etwa in *Fuchserde* (2006), *Milchblume* (2007), *Waldviertel steinweich* (2013) oder *Die Älteste* (2015).

Der Roman *Das Mädchen an der Grenze* befindet sich im Kontext weiterer literarischer sowie dramatischer Werke der Gegenwart, die sich mehr oder minder explizit mit der gemeinsamen Vergangenheit beider Länder entlang der österreichisch-tschechischen, bzw. tschechoslowakischen Grenze auseinandersetzen. Dazu zählt etwa Robert Menasses Roman *Schubumkehr* (1995), in dem der Abbau des Eisernen Vorhangs einen Einfluss auf die Hauptfigur ausübt, die nach Jahren im Ausland nach Österreich zurückkommt und alles im Umbruch vorfindet. Auch in Michael Stavaričs Roman *Brenntage* (2011), dessen Handlung sich in einer anonym gebliebenen, von der Außenwelt abgeschlossenen, von Wald umgebenen Siedlung abspielt, kann die Leserschaft die Nähe zu Tschechien erahnen.¹ Zu den aktuellsten Arbeiten zählt das zweisprachige Theaterstück *Die Reise*² (tschechische Uraufführung 2022), das sich als „eine szenische Landkarte der Wahrnehmung der tschechisch-österreichischen Landschaft, ihrer in ihr verborgenen Geschichten und der in sie eingeschriebenen Spuren“³ (URL1) versteht.

Die Beziehungen beider Länder stehen auch im Mittelpunkt wissenschaftlicher Untersuchungen wie im 2019 erschienenen *Sousedé. Česko-rakouské dějiny* [Nachbarn. Ein österreichisch-tschechisches Geschichtsbuch]⁴ der tschechischen und deutschen Historiker/innen Niklas Perzi, Ota Konrád, Hildegard Schmoller und Václav Šmidrkál. Die Publikation versteht sich als Beitrag zu Bestrebungen nach „der weiteren Entwicklung der guten nachbarschaftlichen Beziehungen und der Verständigung zwischen der österreichischen und tschechischen Bevölkerung“ (ŠMIDRKÁL et al. 2019: 9). Einen ähnlichen grenzüberschreitenden Ansatz verfolgt der Band *30 Jahre Grenze und Nachbarschaft in Zentraleuropa* von Wolfgang Müller-Funk, Jan Budňák, Tomáš Pospíšil und Aleš Urválek, der aus einem transdisziplinären Symposium hervorging und einen „reflektierten Rückblick auf die genutzten, sowie die

1 An einer Stelle wird hier über das Rezept einer Süßspeise berichtet, die im Jargon der Tante der Hauptfigur als „Dzchemlovka“ bezeichnet wird, ähnlich der tschechischen „žemlovka“ (im Deutschen als Scheiterhaufen oder Semmelschmarren bekannt).

2 Regie von Anna Klimešová, realisiert in Zusammenarbeit mit der dramaturgischen und Produktions-Plattform *Terén* und dem *Landestheater Niederösterreich* in Sankt Pölten.

3 „Scénická mapa vnímání česko-rakouské krajiny, příběhů, které jsou v ní ukryty, a stop, které jsou do ní vepsány.“ (Aus dem Tschechischen übersetzt v. MT).

4 Die Autorin des Beitrags hat vorwiegend mit der tschechischen Fassung *Sousedé. Česko-rakouské dějiny* gearbeitet. Die erste zitierte Stelle wurde allerdings der deutschen Fassung entnommen.

versäumten Möglichkeiten in dieser Nachbarschaft“ (MÜLLER-FUNK et al. 2022: 7) anstrebt.

Ähnlich wie die wissenschaftlichen Herangehensweisen, so eröffnet auch Sautners Roman *Das Mädchen an der Grenze* Fragen nach der gemeinsamen Zukunft beider Staaten, konkret aus der Perspektive des historischen Umbruchs des Jahres 1989. Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, das Motiv der Grenze sowie das Verständnis der Grenze als einer ästhetischen Kategorie in diesem Roman zu untersuchen. Nach Pastuszka und Pacyniak, die 2023 den Sammelband *Narrative der Grenze. Die Etablierung und Überschreitung von Grenzen* herausgegeben haben, dauert das literaturwissenschaftliche Interesse an Grenzen und Grenzüberschreitungen bereits seit mehreren Jahrzehnten an (vgl. PASTUSZKA/PACYNIK 2023: 9). Astrid Fellner geht sogar davon aus, dass Grenzen in den letzten Jahren im Zentrum ästhetischer Darstellungen stehen (vgl. FELLNER 2021: 442). Insofern kann auch die folgende Analyse des Romans *Das Mädchen an der Grenze* einen Beitrag zur bisherigen Forschung über die ästhetischen Darstellungen von Grenzen leisten. Insbesondere die Poetik der Grenze im Sinne Johanna Gelbergs ist hier interessant:

Es zeigt sich, dass die Grenze nicht nur ein historisches Faktum ist, sondern dass sie zu einer literarischen Größe wird, die das Erzählen von der Zweistaatlichkeit mitgestaltet. Dank der Grenze werden neue literarische Möglichkeiten aufgezeigt: Erzählkonventionen werden fortentwickelt und erzählerische Traditionen aktualisiert. Dieses formende Potenzial der Grenze begründet die These von einer *Poetik der Grenze*. Die Existenz der Grenze führt unmittelbar zu einer literarischen Auseinandersetzung mit ihr, die über eine bloße Beschreibung hinausgeht. Die Grenze stellt ihr poetisches Potenzial unter Beweis, sie steuert das Erzählen mit und nimmt an der literarischen Auseinandersetzung mit der Zweistaatlichkeit teil. (GELBERG 2018: 8)

Zunächst rückt in diesem Beitrag die topografische Grenze im Sinne der Staatsgrenze und ihre Bedeutung für die erzählte Geschichte Malinas in den Blick, um aufzuzeigen, wie diese durch die einzelnen Figuren semantisiert wird. In einem weiteren Schritt wird der Fokus auf die Überschreitungen der mentalen Grenze der Hauptfigur sowie auf ästhetische Grenzgänge gelegt, um die Komplexität des Grenzbegriffs in diesem literarischen Text zu verdeutlichen. Denn, so die These, die Grenze kommt im Roman als Motiv auf mehreren Ebenen vor. Dies unterstreicht die Bedeutung der Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen für die einzelnen Figuren. Bei Malina lässt sich eine Art Somatisierung der Grenzüberschreitung bzw. sogar Grenzüberwindung

beobachten, die als Symbol für die geschilderte politische Wende verstanden werden kann.

Die Frage nach der literarischen Auseinandersetzung mit der Grenze soll in der Untersuchung des Romans *Das Mädchen an der Grenze* letztlich in Anlehnung an Fellner⁵ erfolgen, indem Parallelen in der Grenzästhetik anhand der spezifischen Merkmale von *border literature* bzw. *border writing*⁶ verfolgt werden. Mit Blick auf Sautners Roman sind besonders der Einsatz von Grenzfiguren, die Beschäftigung mit Identitätskonstruktionen und die Merkmale des Magischen Realismus (vgl. FELLNER 2021: 444) als charakteristische Gestaltungsmittel der *border literature* zu beobachten.

2 Zur Darstellung der topografischen Grenze und ihrer Bedeutung

Im Zentrum des Romans *Das Mädchen an der Grenze* steht ein Reflexionsprozess der Hauptfigur, die mit ihrer Familie in einem alten Zollhaus lebt. Die Handlung setzt im Jahr 1988 ein. Einerseits bildet die Grenze des Eisernen Vorhangs, an der die Familie lebt, einen wichtigen Rahmen für die Handlung der Geschichte, andererseits findet man im Text generell nur wenige Beschreibungen geografischer Örtlichkeiten. Im Fokus des Erzählens steht vielmehr die Bedeutung der Grenze für die Figuren, die sich im Laufe der Handlung auch in Bezug zum Kontext der historischen Zeit der Wende verändert, oder wenigstens als verändert reflektiert wird. Zu Beginn des Romans beschreibt Malinas Mutter den Ort, an dem die Familie lebt, folgendermaßen: „Das Haus, in dem wir wohnten, gehörte dem Staat. Es lag weit drinnen im Wald, nahe der Grenze. Am Arsch der Welt, wie Mutter zu Vater sagt, wenn sie dachte, wir hörten sie nicht.“ (SAUTNER 2017: 15)⁷ Eine eher negative Konnotation der Grenze lässt sich beispielsweise auch daran erkennen, dass die Kinder mit dem Verbot erzogen werden, die Grenze zu überschreiten (vgl. ebd. 16). Im Verständnis der Kinder, über deren Perspektive die Leserschaft

5 Fellner greift in ihrem Artikel auf das Konzept der *border poetics* zurück, das von einer Forscher/innengruppe um Johan Schimanski und Stephen F. Wolfe ins Leben gerufen wurde (vgl. FELLNER 2021: 448).

6 Unter dem englischsprachigen Begriff *border literature* oder *border writing* wird nach Fellner die Literatur der Grenze verstanden, mit der hier vor allem „die Literatur von Minderheiten, (Ent-)Kolonisierten oder Migrant/innen“ (FELLNER 2021: 442) in Verbindung gebracht wird. Allerdings lassen sich einige der Merkmale, die Fellner erwähnt, auch in Sautners Roman beobachten.

7 Thomas Sautners Roman *Das Mädchen an der Grenze* wird im Text mit der Sigle „MG“ und der Seitenzahl zitiert.

dank der Erzählerin mehr erfahren kann, musste die Grenze ein „Scheitelpunkt von etwas geheimnisvoll Großem sein“ (MG:16). In ihrer Fantasie stellen die Kinder sich hinter der Grenze eine alte, vergessene Welt vor (vgl. ebd.). Dieser Kinderperspektive wird eine andere, rückblickende, eher erwachsene, faktisch orientierte, erklärende Perspektive der Erzählerin Malina gegenübergestellt, die anders als die Kinder auch die politische Bedeutung der Grenze kennt: „[...] jene Grenze, die Demokratie und Diktatur säuberlich auseinanderhielt, Freiheit und Unterdrückung, den Westen und den Osten“ (ebd.). Mit der Grenze wird in Sautners Roman die Endlichkeit der Welt, in der die Kinder leben, sowie das Unbegreifliche konnotiert, das sich in der Vorsichtigkeit vor dem ‚Gegenüber‘ widerspiegelt. Diese Darstellung kann als eine Art Kinderperspektive der schwierigen Beziehungen entlang der Grenze verstanden werden, die mit dem historischen Verständnis der Grenze als ein Ort voller Spannungen und Gefahr korrespondiert, das Oliver Ratkolb folgendermaßen beschreibt:

Immer wieder kam es in den 1980er-Jahren zu Grenzzwischenfällen. Heftige Reaktionen löste die Erschießung eines tschechoslowakischen Flüchtlings auf österreichischem Staatsgebiet durch ČSSR-Grenzsoldaten aus. In den folgenden Jahren blieb diese Spannung bestehen, die sich immer wieder bei Grenzzwischenfällen entlud und auch bei langwierigen bis schikanösen Behandlungen im Grenzverkehr spürbar war. (RATKOLB 2022: 72)

Solche historischen Erläuterungen spart der Roman aus. Symbolisch wird die Grenze im mehrfach erwähnten vergrabenen Grenzstein im Waldboden zum Ausdruck gebracht.⁸ Die Ich-Erzählerin reflektiert die allmähliche Veränderung im Verständnis der Grenze durch die an der Grenze lebenden Kinder. Sie beobachten die Zollbeamten, d. h. ihre Väter: „Je länger sie es taten, desto mehr stellte sich heraus, dass ihre Arbeit sinnvoll war, denn zusehends begriffen wir [die Kinder; MT] die Grenze besser. Diesseits gab es Leben, jenseits nur den Schatten davon. Diesseits waren wir, jenseits regierte das Fremde“ (MG: 17). Die Lokalisierung des Fremden jenseits der Grenze wird jedoch durch die Erzählerin wieder gebrochen, indem sie konstatiert, dass der Wald hinter der Grenze genauso aussieht wie der Wald vor der Grenze. Die Polarisierung des Verständnisses der Grenze durch die Erzählerin gegenüber dem Verständnis der Grenze durch die Zollbeamten wird im Roman weiter herausgearbeitet:

⁸ Der Grenzstein spielt auch in dem bereits erwähnten Theaterstück *Die Reise* eine der zentralen Rollen, indem er ein Leitmotiv des Erzählten darstellt. Sowohl in Sautners Roman als auch im Theaterstück ist der Stein nach wie vor in der Grenzlandschaft zu finden, als ein Beweis dafür, dass es hier in der Vergangenheit eine Grenze gegeben hat, auch wenn sie nicht mehr besteht.

Die Erzählerin führt aus, dass die Kinder der durch die Väter vermittelten Semantik der Grenze (das trügerische Fremde oder die Andersartigkeit der Fremde – beide s. MG: 18) einerseits Glauben geschenkt haben, diese aber andererseits auch in Frage gestellt haben: „Wir glaubten es. Und glaubten es doch nicht“ (ebd.). Hier lässt sich also beobachten, wie der Roman mit wechselnden Perspektiven und daher auch Semantiken der Grenze arbeitet. Bereits an dieser Stelle wird klar, dass das Verständnis der Grenze in seiner ambivalenten Ambiguität dargestellt wird.

Die erste und topografisch auch die einzige Grenzüberschreitung im Roman findet man gleich am Anfang der Geschichte. Sie ist für die Weiterentwicklung der Hauptfigur von großer Bedeutung, denn seit diesem Vorfall gerät sie viel intensiver in psychische Zustände, die es ihr zunächst nicht ermöglichen, zwischen der Realität im Hier und Jetzt und der Realität ihrer Wachträume zu unterscheiden. Mit diesem Vorfall, bei dem die Kinder zum ersten Mal in ihrem Leben die Grenze überschreiten und bei dem Malina das Bewusstsein verliert, wird eine Perspektive auf die Fremde angeboten, die sich im Gegensatz zu den ursprünglichen Vermutungen als viel positiver erweist. Denn das Fremde, in diesem Fall die tschechoslowakische Grenzseite, zeigt sich als ein freundliches und hilfsbereites Milieu. Die positive Schilderung der Grenzüberschreitung steht im Gegensatz zum geschichtlichen Verständnis solcher Vorfälle. Eine Grenzüberschreitung von der österreichischen auf die tschechoslowakische Seite wurde als sehr riskant und gefährlich wahrgenommen (vgl. PERZI/KOVAŘÍK/KREISSLOVÁ 2019: 336). Malina beschreibt den tschechoslowakischen General Milan allerdings als eine „weiße Krähe“⁹ (MG: 27) und vermittelt ein positives Bild von ihm: „Die Herzlichkeit dieses Mannes berührte mich. Ich befand mich in der Kaserne einer Diktatur, rund um mich waren Militär, Stacheldraht, Waffen und Stahlbeton. Doch von diesem alten Mann ging eine sanfte Ruhe aus, die all das aufhob.“ (MG: 28) An dieser Stelle kommt es zu einem Wendepunkt und einem Perspektivenwechsel, der im Kontrast zum geschichtlichen Verständnis der Grenze steht.

Der Roman wagt vor dem Hintergrund der historischen Lage beider Staaten, einem Spannungsfeld von Gefahr und Todesgefahr (vgl. PERZI/KOVAŘÍK/KREISSLOVÁ 2019: 336), einen Versuch der Annäherung. Die erste Interaktion der beiden Seiten des Grenzgebiets verläuft direkt nach der zufälligen Grenzüberschreitung der Kinder. Der Vater begibt sich auf die Suche

9 Im Tschechischen ist die Bezeichnung „bílá vrána“ ein Ausdruck für eine Person, die sich im Unterschied zum schwarzen Schaf von anderen im positiven Sinne abhebt. Es handelt sich um jemanden, den es nur selten gibt, also eine Ausnahme (vgl. URL2).

nach seiner Tochter Malina, die er gegen seine Erwartung gut aufgehoben bei dem tschechoslowakischen General Milan findet. Zunächst kommt es zwischen dem Vater und dem General zu Versuchen einer sprachlichen Verständigung sowie zum gemeinsamen Trinken des Kräuterbitters Becherovka. Eine zweite Annäherung vollzieht sich im Schweigegelübde dieser beiden Figuren: „Du sagst nichts. Und ich sag nichts. Du machst keine Meldung nach Wien, und ich, na ich mache keine Meldung nach Prag. Wenn Schießerei und Grenzvorfall, dann Politik. Aber Politik ... aaah Politik nicht gut. Abgemacht?“ Der General hob sein Schnapsglas.“ (MG: 35) Diese persönliche Erfahrung hat eine Veränderung in der Wahrnehmung des österreichischen Grenzbeamten zur Folge, der seitdem über die tschechoslowakischen Kollegen als „anständige Menschen“ (MG: 38) spricht.

Die explizite Thematisierung der topografischen Grenze, bzw. der damit zusammenhängenden politischen Ereignisse, kommt im Text wiederholt vor. Im dritten sowie im vierten und letzten Teil des Romans, in denen es viel um die inneren Grenzüberschreitungen der Hauptfigur Malina geht, die mit einem Zusammenbruch enden, werden in den Text graphisch speziell markierte Berichte integriert. Sie bringen den aktuellen politischen Umbruch des Jahres 1989 zum Ausdruck. Der erste Bericht wird auf den 4. Juni 1989 und der letzte auf den 24. Dezember 1989 datiert. Dazwischen wird der Verlauf der Wende im Ostblock verfolgt. Für die Figuren ist vor allem von Interesse, ob auch in der Tschechoslowakei die Wende beginnt und als Folge dann die Grenze zwischen der Tschechoslowakei und Österreich geöffnet wird. Es ist nicht immer klar, wer diese Nachrichten rezipiert, denn sie tauchen auch mal zusammenhangslos im Text auf. Manchmal bleiben sie auch völlig unreflektiert und bilden als eine Art narratologischer Fremdkörper eine weitere Stimme des Textes. An einigen Stellen ist jedoch nachvollziehbar, wer sie wahrnimmt und wie auf sie reagiert wird. Zum Beispiel tritt die Erzählstimme Malinas in einen Dialog mit der öffentlichen Stimme der Nachrichten und vergleicht den politischen Umbruch mit der eigenen gelebten Realität:

Wir erlebten überhaupt nichts *hautnah mit*. Bei uns im Wald war alles ruhig, alles stinknormal. Nichts rührte, nichts bewegte sich. Das sollte ein Ereignis von historischer Tragweite sein? Das Ende der Teilung Europas? Der Beginn freien Denkens und eines grenzenlosen Miteinanders? Wir, die wir der Grenze am nächsten waren, erlebten deren Ende wie im Halbschlaf. Wir rieben uns die Augen bei den Nachrichten, gafften verdutzt nach den Grenzsteinen und Warnschildern, die immer noch vor uns im Waldboden steckten, als wäre nichts geschehen. [...] Dann bestünde die Grenze weiterhin, bliebe Realität in unseren Köpfen. (MG: 125f.)

Im Gespräch zwischen Malinas Vater und dem österreichischen Major zeigt sich die mit der Wende nahende neue Unsicherheit und die Sorge um die Zukunft (vgl. MG: 127). Auf die neuen Herausforderungen, die allerdings im Rückblick als problematisch angesehen werden, geht auch Wolfgang Müller-Funk in seinem Artikel *Das Jahr 1989: Europa der unsichtbaren Grenzen* (2019) ein:

Hinter dem Pathos einer friedlich errungenen neuen Demokratie und dem Fall der sichtbaren Grenzen verbargen sich all jene explosiven Probleme, die sich nicht nur durch revolutionäre Ereignisse, sondern vor allem durch langwierige Prozesse verschieben und verändern: der schlummernde Nationalismus, die wilde Transformation des Wirtschaftssystems [...] und die anhaltende ökonomische Ungleichheit zwischen Ost und West. (MÜLLER-FUNK 2019)

In Sautners Roman wird die proklamierte Öffnung im Sinne einer Erweiterung der Möglichkeiten von der Figur des österreichischen Majors einerseits als problematisch wahrgenommen (vgl. MG: 127). Es entstehen Fragen nach einer neuen Sinnsuche der österreichischen Grenzsoldaten (vgl. MG: 128). Andererseits wird durch Malinas Vater eine neue, weniger skeptische, vielmehr eher hoffnungsvolle Perspektive angeboten, die in diesem Umbruch eine Chance für die künftigen Generationen sieht (vgl. ebd.). Diese Sichtweise lehnt sich an eine als euphorisch bezeichnete Atmosphäre des historischen Jahres 1989 an (vgl. PERZI/KOVAŘÍK/KREISSLOVÁ 2019: 336ff.). Der Roman bietet also multiperspektivisch unterschiedliche Einstellungen der Figuren zu diesem wichtigen historischen Ereignis an. Gerade an der Figur von Malinas Vater kann eine positive Reaktion auf die Wende gezeigt werden, wenn der Vater auf Havels Rede¹⁰ mit Begeisterung reagiert, da er neben Havel den tschechischen General sieht („unser Freund“ (MG: 140), „unser General“ (MG: 141)). Diese zum Schluss des Romans führende Szene wird als sehr versöhnlich und hoffnungsvoll geschildert: „Gerade lachte Václav Havel. Hinter ihm stand der General, unser General. Und als sähen in diesem Augenblick nicht nur wir ihn, sondern als bemerkte plötzlich auch er uns, hob der General überrascht und doch so, als hätte er den Moment kommen sehen, lächelnd und wie uns grüßend das Kinn“ (ebd.).

An dieser Stelle wird gezeigt, wie das Einzelschicksal eines Menschen (hier die positive Erfahrung von Malina und ihrem Vater mit dem tschechoslowaki-

¹⁰ In Anlehnung an die Rede des Staatspräsidenten der Tschechischen Republik am 8. März 1994 vor dem Europäischen Parlament in Straßburg – vgl. die deutsche Übersetzung HAVEL (1995).

schen General) die Einstellung zum großen politischen Ereignis beeinflussen kann (indem sich der Vater seit dieser Erfahrung als ein Sympathisant der neuen gemeinsamen Zukunft beider Staaten versteht). Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Roman mit dem Motiv der Grenze im topografischen Sinne keine Konstante menschlichen Denkens¹¹, sondern eine veränderbare Größe zeigt. Die Figuren werden in ihrer Einstellung zur Wahrnehmung der Grenze bzw. ihrer Öffnung als wandlungsfähig dargestellt, was konkret in diesem Roman vom individuellen, privaten Erlebnis abhängt. Im Sinne Gelbergs wird auch in diesem literarischen Text die Überwindung der Grenze als „eine ebenso elementare Dynamik wie deren Einsetzung“ (GELBERG 2018: 34) verstanden: „die Grenze vereinigt daher sowohl ein trennendes als auch ein verbindendes Potenzial“ (ebd.). Der ganze osteuropäische politische Umbruch wird im Roman *Das Mädchen an der Grenze* zwar aus der westeuropäischen Perspektive der Figuren, die auf der österreichischen Seite der Grenze leben, aber auch gleichzeitig aus einer universell menschlichen Perspektive dieser Figuren gezeigt. Dieser Blick kann als vorwiegend empathisch sowie sympathisierend und daher humanistisch grenzüberschreitend bezeichnet werden. Gleichzeitig schließt er Bedenken und Sorgen um die eigene Zukunft ein. Dadurch wird im Text eine Art Dynamik erzeugt. Die Spannung zwischen großen Hoffnungen und dem Alltag mit seinen Problemen wird auch im Bezug zu der historischen Situation in dem bereits erwähnten Artikel von Müller-Funk thematisiert (vgl. MÜLLER-FUNK 2019). Sautners Roman stellt in diesem Sinne eine literarische Verarbeitung dieser historischen Spannungen dar, allerdings mit starkem Akzent auf die Thematik der Annäherung durch Grenzüberschreitung(en). Im Folgenden wird diese topografische Dimension der Grenze bei Sautner um eine Untersuchung der inneren Grenzen und Zerrissenheit der Hauptfigur und Erzählerin ergänzt.

3 Zur Überschreitung psychischer und ästhetischer Grenzen

Der Konflikt der Hauptfigur mit der Außenwelt und letztendlich auch mit sich selbst basiert auf der Erfahrung, dass Malina Dinge sieht, die sonst niemand sehen kann. Mit Fragen nach der Selbstregulierung der Wahrnehmung beschäftigt sich der Roman bereits seit dem allerersten Satz: „Als Kind bemerkte ich, dass die Dinge nur existieren, wenn ich an sie glaubte“ (MG: 9). Für die

¹¹ Im Gegensatz dazu, wie Christoph Kleinschmidt die Grenze in seinem Artikel *Semantik der Grenze* versteht: „Grenzen gehören offensichtlich zu den Konstanten menschlichen Denkens und Handelns.“ (KLEINSCHMIDT 2014)

Ich-Erzählerin ist diese Überzeugung Ausdruck ihrer eigenen Wahrnehmung der Realität:

Es geschah, dass ein Apfel, eine Puppe, manchmal ein ganzes Zimmer, eine ganze Landschaft vor meinen Augen zu flimmern und zu zittern begann. In solchen Momenten befand sich die Welt zwischen den Möglichkeiten, zwischen Sein und Nichtsein. Ich musste nur hinsehen und sie als jene Täuschung wahrnehmen, die sie im Grunde war, dann verschwand sie ganz. (Ebd.)

Diese verzerrte Wahrnehmung der Realität wird im Laufe der Handlung immer wieder reflektiert. Die Zerbröckelung der Welt im Kopf Malinas beginnt als eine Art Vorahnung bereits vor dem geschilderten politischen Umbruch und wird von der Hauptfigur zunächst in völliger Ruhe wahrgenommen: „Nichts hielt meinen Blicken stand, überall verschwanden die Dinge, [...], bis weit zum Horizont flirrte, flackerte, zerfiel die Welt. [...] Heute wundere ich mich darüber, wie ruhig ich es nahm. Mit einer gelassenen Neugier beobachtete ich die Auflösung der Welt. Nicht besorgt, nicht verunsichert oder gar ängstlich war mir zumute.“ (MG: 13)

Der Roman bietet eine Retrospektive einer Figur, die „die bewegte Welt“ (MG: 40) beobachtet. Die Szenen, die Malina vor sich sieht, folgen keiner Logik, sie tauchen unerwartet auf: „Was mir zuteil wurde, unterlag keinen erkennbaren Regeln. Ich erlebte Szenen, die allem Anschein nach in der Vergangenheit passiert waren, und solche, die noch nicht geschehen sein konnten“ (MG: 43). Diese veränderte Wahrnehmung der Hauptfigur geht nach der Überschreitung der topografischen Grenze und ihrer Begegnung mit dem tschechoslowakischen General so weit, dass sie beginnt, Bilder wahrzunehmen, die den Gedanken und den Gefühlen anderer Menschen angehören (vgl. MG: 39). Parallel mit der Überschreitung der Grenze in der Landschaft kommt es also im Roman zur Überschreitung einer abstrakten Grenze zwischen Menschen und ihren inneren Erlebnissen. Die Ausdehnung der neu wahrgenommenen Realität reicht vom Erleben fremder Erinnerungen bis hin zu Szenen „mit elfenartigen Wesen“ (MG: 43). Die Erzählerin hält sie für „ebenso wirklich, wie das, was wir Menschen üblicherweise für real halten“ (ebd.). Hier kann beobachtet werden, dass die Grenzüberschreitung in der Wahrnehmung der Hauptfigur den Rahmen der für real gehaltenen Welt sprengt und sich in die Sphäre der Fantasie ausdehnt. Malinas Wahrnehmung einer solchen Welt auf der Schwelle zwischen Realität und Einbildungskraft wird von den meisten Figuren als etwas Problematisches angesehen, wodurch es zu einer sozialen Ausgrenzung der Figur kommt. Dies wird auch aus der Perspektive Malinas geschildert: „Ich wollte nicht wieder für verrückt gehalten werden“ (MG: 42) oder „Was

für eine Schande!‘, öffte er meine Mutter nach“ (MG: 72). An dieser Stelle wird klar, dass eine mentale Grenzüberschreitung der für wirklich gehaltenen Welt sowohl als schwierig für die Hauptfigur selbst als auch als soziale Ausgrenzung verstanden werden kann.

Eine Ausnahme bildet die Vater-Figur, der letztendlich eine Annäherung an die Tochter gelingt, auch wenn nicht von Anfang an. Gerade dieses Zueinander-Kommen-Können stellt ein wichtiges Motiv des ganzen Romans dar: „Ich trage dich‘ sagte der Vater. Und dann lächelnd: ‚Darf ich dich tragen?‘“ (MG: 54) Oder „Wenn ich dir helfen kann, Malina‘, flüsterte er, ‚irgendwie helfen. Dann sagst du es mir, ja?‘“ (MG: 57) Der Roman thematisiert eine Tendenz zu Annäherungsversuchen in Grenzsituationen. Im Vergleich zu der ersten Annäherung an der österreichisch-tschechoslowakischen Grenze wird die Annäherung des Vaters an die Tochter jedoch als viel schwieriger, ja fast unmöglich dargestellt, denn Malina reagiert nicht auf des Vaters Bemühungen, obwohl sich ihre innere Stimme nach seiner Hilfe sehnt.

Die zunehmende Schwierigkeit mit der grenzenlosen Wahrnehmung und der Unmöglichkeit, zwischen Realität und Wachträumen zu unterscheiden, demonstriert sich in der Perspektive der Erzählerin, die das Erleben der „Wachträume im Sekundentakt“ (MG: 63) reflektiert: „Meine Schwestern reden auf mich ein. Ist das auch ein Wachtraum? Wie kann ich nur die Schleuse schließen? Es soll nichts mehr rein in mich! Ich kann nicht mehr! Bitte nichts mehr rein! Bitte!“ (MG: 63f.) Der Wunsch, Grenzen wieder zu ziehen, ist sichtbar. Aus der ursprünglichen Ruhe Malinas entwickelt sich allmählich Angst. Sie kann sich jedoch gegen diese entgrenzte Wahrnehmung nicht wehren und wird mittlerweile auch als „Narrenkastl-Malina“ (MG: 65) bezeichnet. Die Zustände werden im Roman rückblickend mit der medizinischen Diagnose der psychotischen Schübe erklärt (vgl. MG: 70), die die Hauptfigur von den Ärzten nach ihrem ersten Zusammenbruch, zu dem es nach der ersten topografischen Grenzüberschreitung gekommen war, erhält. Die Halluzinationen werden im Roman mit folgenden begleitenden somatischen Auswirkungen geschildert: „Ich schwitzte unaufhörlich, meine Haut war klebrig aufgedunsen und nicht nur mein Kopf, mein ganzer Körper wie leblos. Ich konnte kaum noch sprechen, selbst wenn ich mich mit Gewalt dazu zwang, es fühlte sich an, als wären meine Adern verstopft mit Bergen von Geröll.“ (Ebd.)

Gerade aus diesem Beispiel kann man die Reaktion des Körpers lesen, der sich im Gegensatz zu der grenzenlosen Fantasie mit einer Adernverstopfung wehrt. Als würde er dieser Grenzenlosigkeit einen Halt geben wollen. Diese Passagen des Romans erzeugen eine Spannung in der Wahrnehmung der Aufhebung von Grenzen, die aus der Perspektive der topografischen Grenzüberschreitung

letztlich eher als harmlos erschienen ist. Die Uferlosigkeit in der Wahrnehmung Malinas sowie die Somatisierung öffnen eine neue Perspektive auf die Frage der Grenzöffnung, die neben körperlichen Schwierigkeiten und der sozialen Ausgrenzung eben auch Verwirrung und die Suche nach einer neuen Verankerung verursacht. Hier wird ein anstrengender Prozess einer neuen Identitätsbildung zum Ausdruck gebracht.

Im zweiten Teil des Romans, *Jenseits der Grenze*, verschiebt sich die Handlung vom primär an der tschechoslowakisch-österreichischen Grenze sich abspielenden Leben ins Reich der Fantasie, in dem wir neuen Figuren wie Selatura begegnen. Diese Figur zeichnet sich dadurch aus, dass ihr keinerlei Grenzen unterliegen (vgl. MG: 73). Dies spiegelt sich auch in der sprachlichen Gestaltung des Textes: „Ich tastete nach *seiner* Hand. *Sie* reichte sie mir. Vorsichtig berührte ich die Spitzen *seiner* Krallen, strich über *ihr* Fell, drehte die Handfläche nach oben und betastete die ledrig gepolsterte Haut, Löwenpranke.“ (MG: 74, H. i. O.) Es ist so weit gar nicht klar, mit was für einem Wesen es die Leserschaft zu tun hat. Es wird betont, dass es sich wohl um ein efemereres Wesen handelt, bei dem auch das Geschlecht unbekannt ist. Der abwechselnde Gebrauch männlicher und weiblicher Pronomen unterstreicht den grenzüberschreitenden Charakter dieser Figur. Die Jenseitigkeit zeigt sich auch in der an einer Stelle des Romans reflektierten plötzlich veränderten Beobachtungsperspektive der Hauptfigur, die begonnen hat, sich selbst aus der Vogelperspektive zu betrachten: „Ich war das, was hoch schwebend *in* dem sich aufhielt, was da atmete und lag. Ich war das, was es beobachtete. Dieses Mädchen hier war nicht nur nicht ich, es gehörte mir auch in keiner Weise an, ich nutzte es nur. [...] Als Mädchen hatte ich gedacht, ich sei.“ (MG: 76, H. i. O.) Und gerade in diesem Reflexionsmoment der Erzählerin kommt der Wunsch nach einer Verankerung im Bewusstsein über ihre eigene Grenzenlosigkeit zum Tragen: „[...] dachte ich für das Mädchen noch einen Wunsch; jenen, dass es sich ab und zu erinnert, wer es war; erinnert, dass es sich selbst beobachtete und nicht allein dieses Mädchen war, diese Mutter, dieser Vater, der tschechische General, eine Lehrerin, ein Lehrer, sondern grenzenlos mehr. Alles konnte sie leben, alles erfahren über sich.“ (Ebd.)

Diese grenzenlose Selbsterfahrung kann als Beschäftigung mit Identitätsfragen verstanden werden, die nun parallel mit den politischen Fragen nach einer europäischen Identitätsbildung bezüglich der Wende verlaufen. Denn es kommt im Roman wieder zu einer Somatisierung der erlebten Grenzenlosigkeit und der Einnahme der Medikamente gerade in dem Moment, als in den Text auch die ersten kurzen Nachrichtenberichte integriert werden: „Ich erwachte, taumelte und musste mich übergeben“ (MG:

90). Im weiteren Schritt kommt es sogar zum Kollabieren der Hauptfigur, wobei sich die Leserschaft textuell bereits vorwiegend in der geschilderten Fantasiewelt der Hauptfigur befindet. Zu einer Verbesserung des Zustandes der Hauptfigur kommt es erst nach dem Nachrichtenbericht über die Wende in der Tschechoslowakei (vgl. MG: 121). Das Ende des Romans kann so interpretiert werden, dass sich die Menschen der Prozesse, die im Leben unübersichtlich geworden sind, bewusst werden, und gleichzeitig sich selbst in die Rolle von aktiven Akteur/innen stellen sollen. So wird es auch von der Hauptfigur formuliert: „Ich spielte mit. Behielt für mich, dass mir weiterhin sonderbare Dinge erschienen und ich in die Köpfe und Leben anderer sah, was ich allerdings allmählich in den Griff bekam.“ (MG: 137)

Die Betrachtung der inneren Prozesse der Hauptfigur und ihrer literarischen Gestaltung führt zu einer Bewusstmachung bzw. Regelung der Grenzüberschreitungen in der Psyche der Hauptfigur, die zwar über die Grenzen der Realität hinaus wahrnehmen kann, die aber gleichzeitig keinen Halt im Leben finden kann, was sich auch in körperlichen Problemen niederschlägt und ihr Leben gefährdet. Diese Perspektive steht wiederum dynamisch im Spannungsfeld mit den geschilderten politischen Veränderungen, die Grenzüberschreitung(en) für die weitere Zukunft voraussetzen, die aber gleichzeitig von vielen offenen Fragen begleitet werden.

4 Schluss

Nach der Analyse der topografischen, psychischen und ästhetischen Grenzdarstellungen und überschreitungen sollen nun noch einmal die anfänglichen Überlegungen zur *border literature* hinzugezogen werden. Konkret geht es um den Einsatz von Grenzfiguren, die Beschäftigung mit Identitätskonstruktionen und die Merkmale des Magischen Realismus. Es hat sich gezeigt, dass der Roman *Das Mädchen an der Grenze* mit einer Grenzfigur arbeitet, an der die Beschäftigung mit existenziellen Identitätsfragen sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der ästhetischen Ebene des Textes gezeigt wird. Die Analyse hat ergeben, dass die Grenzfigur Malina die Grenze in vielerlei Hinsicht vertritt: Sie ist eine Figur, die an der Grenze lebt, die gleichzeitig bereit ist, die topografische Grenze zu überschreiten. Diese „Bereitschaft oder der Versuch, reale oder gedachte Schranken zu übertreten“ (DAEMMRICH/DAEMMRICH 1987: 159) bildet so weit auch die Grundlage für das Motiv der Grenze im Allgemeinen. Darüber hinaus wird die ständige Spannung, ambivalente Ambiguität und Reflexion der Grenzüberschreitung(en) aus der inneren Sicht der Hauptfigur

im Aufprall auf die politisch bewegte Außenwelt auch ästhetisch zum Ausdruck gebracht.

Die Geschichte arbeitet mit dem Motiv der Grenze anfänglich im Sinne der für dieses Motiv klassischen, klaren Unterscheidung zwischen Hier und Dort im Sinne eines vertrauten Landes und im Gegensatz dazu eines unbekannten, gefährvollen Territoriums, dessen Zugang den Figuren verboten ist (vgl. ebd. 160). Die topografische Grenze wird jedoch nicht primär als ein „Schnittpunkt des Konflikts“ (ebd. 161) verstanden, der hier zwar zu Beginn eine Rolle spielt, aber allmählich nicht mehr da ist. Die Grenze wird letztendlich als Ort der neuen hoffnungsvollen Begegnung zwischen Menschen dargestellt, egal welche Uniform man trägt. Sie wird aufgehoben, indem sich die Figuren (der Vater, Malina und der tschechoslowakische General) als Menschen und nicht als Träger politisch unversöhnlicher Weltanschauungen begegnen. Diese Annäherung gelingt gerade dank der Grenzfigur Malina, die als Symbol für die Identitätsbildung sowohl der eigenen Persönlichkeit als auch der neuen politischen Verhältnisse im Zentrum der Handlung steht.

Diese Identitätsbildung voller Spannungen schlägt sich auch in der Ästhetik des Textes nieder. Aus dieser Perspektive lassen sich in Sautners Roman sowohl der Bruch der linearen Erzählweise, das sprachliche Spiel mit Identitätszuschreibungen als auch Spuren des Magischen Realismus feststellen, indem hier „eine realistisch erzählte Welt um nicht-realistische oder phantastische Elemente bereichert“ und diese „Mischung scheinbar unvereinbarer Elemente [...] nicht als widersprüchlich dargestellt“ (HEGERFELDT 2022: 469) wird. Die Mischung von ursprünglich klassischer linearer Erzählweise und allmählichen Brüchen durch die Perspektivenwechsel, die Einschübe der Nachrichtenberichte und Erweiterungen um fantastische Elemente lassen den Roman als einen ästhetisch grenzüberschreitenden Text erscheinen, der die Dynamik der Grenze sowohl auf inhaltlicher als auch auf ästhetischer Ebene zum Ausdruck bringt.

Literaturverzeichnis

- DAEMMRICH, Horst S./ DAEMMRICH, Ingrid (1987): Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen: Francke.
- FELLNER, Astrid M. (2021): Grenze und Ästhetik: Repräsentationen von Grenzen in den kulturwissenschaftlichen Border Studies. In: Grenzforschung: Handbuch für Wissenschaft und Studium. Hrsg. v. Dominik Gerst, Maria Klessmann u. Hannes Krämer. Baden-Baden: Nomos, S. 436–456.

- GELBERG, Johanna (2018): Poetik und Politik der Grenze. Die Literatur der deutsch-deutschen Teilung seit 1945. Bielefeld: transkript.
- HAVEL, Václav (1995): Über Europäische Identität. In: Charta der Europäischen Union vom 28.10.1995. URL: https://www.europa-union.de/fileadmin/files_eud/PDF-Dateien_EUD/CHARTA_DER_EUROP_ISCHEN_IDENTIT_T.pdf [06.08.2024].
- HEGERFELDT, Anna (2017): Magischer Realismus. In: Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff. Stuttgart: J.B. Metzler.
- KLEINSCHMIDT, Christoph (2014): Semantik der Grenze. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. URL: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/176297/semantik-der-grenze/> [06.08.2024].
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang (2019): Das Jahr 1989: Europa der unsichtbaren Grenzen. In: Der Standard vom 22. September 2019. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000108886229/das-jahr-1989-europa-der-unsichtbaren-grenzen> [06.08.2024].
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang/ BUDŇÁK, Jan/ POSPÍŠIL, Tomáš/ URVÁLEK, Aleš (Hgg.) (2022): 30 Jahre Grenze und Nachbarschaft in Zentraleuropa. Tübingen: Narr Francke.
- PASTUSZKA, Anna/ PACYNIAK, Jolanta (Hgg.) (2023): Narrative der Grenze. Die Etablierung und Überschreitung von Grenzen. Göttingen: V&R unipress.
- PERZI, Niklas/ KOVAŘÍK, David/ KREISSLOVÁ, Sandra (2019): Život na hranici – život s hranicí II. In: Sousedé. Česko-rakouské dějiny. Hrsg. v. Václav Šmidrkál, Ota Konrád, Hildegard Schmoller u. Niklas Perzi. Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR, S. 325–351.
- RATKOLB, Oliver (2022): Sensible Beziehungen. Österreich und die Tschechoslowakei (1918/1938/1945–1989). In: 30 Jahre Grenze und Nachbarschaft in Zentraleuropa. Hrsg. v. Wolfgang Müller-Funk, Jan Budňák, Tomáš Pospíšil u. Aleš Urválek. Tübingen: Narr Francke, S. 53–74.
- SAUTNER, Thomas (2017): Das Mädchen an der Grenze. Wien: Picus.
- ŠMIDRKAL, Václav/ KONRÁD, Ota/ SCHMOLLER, Hildegard/ PERZI, Niklas (Hgg.) (2019): Sousedé. Česko-rakouské dějiny. Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR. URL1: <https://jasuteren.cz/archiv/die-reise> [06.08.2024]. URL2: <https://slovníkcestiny.cz/heslo/bílá%20vrána/0/4426> [06.08.2024].

DANA PFEIFEROVÁ

Vom Fall des Eisernen Vorhangs zur ‚Festung Österreich‘. Zur neueren Prosa Elisabeth Reicharts

Während Elisabeth Reicharts Frühwerk die Strömung der Antiheimatliteratur mitprägte, erweiterte die österreichische Autorin in ihren Romanen nach 2000 die Gesellschaftskritik auf andere Länder. Dabei stützt sich die promovierte Historikerin immer wieder auf historische Begebenheiten. In *Das Haus der sterbenden Männer* (2005) löst der Fall des Eisernen Vorhangs die Rückkehr der Hauptfigur in die Heimat aus, um sich einer traumatischen Erfahrung zu stellen. Antonias Aufenthalt im ‚Niemandland‘ an der tschechisch-österreichischen Grenze nimmt ihre Identitätssuche vorweg. Die Protagonistin in *Die unsichtbare Fotografin* (2008) ist hingegen eine Kosmopolitin. Indem sie diversen Aufträgen nachreist, wechselt sie die Länder; sie ist überall und nirgends zu Hause. Die thematisierte Globalisierung wirkt sich auf die Romanstruktur aus, da mit den bereisten Städten aktuelle Probleme vor Ort kritisch behandelt werden. In *Frühstück bei Fortuna* (2016) greift Reichart das Thema der ‚Migrationskrise‘ von 2015 auf und fokussiert wieder Österreich, das seine Grenzen den Flüchtlingen verschließt und zur Festung wird.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur, Grenzüberschreitung, Globalisierung, Migrationskrise, Elisabeth Reichart

1 Einleitung

Elisabeth Reichart ging als Vertreterin der österreichischen Antiheimatliteratur in die Literaturgeschichte ein. Diese Strömung, vertreten durch die Werke von Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek oder Josef Winkler, hat die Literatur der Zweiten Republik von Anfang der 1960er Jahre bis zu den 1990er Jahren geprägt. Reicharts Romanerstling *Februarschatten* (1984, mit einem Nachwort von Christa Wolf) thematisiert in Form eines sperrigen Dialogs zwischen der schreibenden Tochter und der Mutter, die ihre traumatische Erinnerung verdrängen will, die sogenannte Mühlviertler Hasenjagd. In der Nacht zum 2. Februar 1945 beteiligte sich die Bevölkerung des Mühlviertels an der Verfolgung und Ermordung von etwa 500 Häftlingen, meist sowjeti-

schen Offizieren (vgl. REICHART 2000: 115), die aus dem Konzentrationslager Matthausen geflohen waren. Auch die Erzählung *Komm über den See* (1988) polemisiert gegen die „Geschichtslüge“ (JELINEK 1995: 63) von der Unschuld Österreichs an den Gräueltaten im Zweiten Weltkrieg, indem sie den weiblichen Widerstand gegen die Nazis darstellt¹ und von der Verachtung der Widerstandskämpferinnen im Nachkriegsösterreich berichtet. Die Erzählung *Nachtmär* (1995) zeigt wiederum, wie stark die Shoa die Gesellschaft der Zweiten Republik prägt: als Strategie der Verdrängung auf der Seite der Nachkommen der Täter-Generation und als transgenerationelles Trauma auf der Seite der Opfer. Nachdem sich die politische Repräsentanz Österreichs endlich zur Verantwortung am Zweiten Weltkrieg bekannt hatte², musste die Literatur nicht mehr ihre Aufklärungsarbeit bezüglich der verdrängten Geschichte leisten. Die Vertreter/innen der Antiheimatliteratur wandten sich anderen Themen zu, blieben jedoch der Gesellschaftskritik treu. Bei Elisabeth Reichart ging es vor allem um die Kritik des Patriarchats, wie etwa in ihrer künstlerischen Biographie von Helene Druskowitz mit dem Titel *Sakkorausch. Ein Monolog*³ (1994) oder im Japan-Roman *Das vergessene Lächeln der Amaterasu* (1998). Auch Reicharts Romane aus dem neuen Jahrtausend sind gesellschaftskritisch ausgerichtet, sie erweitert jedoch ihre Kritik auch auf andere Länder und (alt) neue Grenzziehungen.

Noch eine Bemerkung zur Begriffsbestimmung: In den folgenden Ausführungen wird der Begriff „Grenze“⁴ primär im geopolitischen Sinne verwendet, als „(gedachte) Linie, die zwei [...] Staaten, Länder od. Bereiche [...] voneinander trennt“ (WAHRIG 1991: 583). Eingegangen wird allerdings

1 Dieses Thema bearbeitete Elisabeth Reichart auch in ihrer Dissertation *Widerstand gegen den Nationalsozialismus im Salzkammergut* (Universität Salzburg, 1983).

2 Erwähnt sei hier vor allem die Rede des Bundeskanzlers Franz Vranitzky am 08.07.1991 vor dem Nationalrat, in der er sich zur Mitschuld Österreichs an den Kriegsverbrechen bekannt und sich bei deren Opfern entschuldigt hat (vgl. URL 1). Der langwierige Prozess der Übernahme der Mitverantwortung für die Shoa wurde erst am 17.01.2001 abgeschlossen, als sich Österreich im Washingtoner Abkommen dazu verpflichtete, „nicht oder nur unvollständig abgegoltene Vermögensverluste aus der NS-Zeit abzugelten“ (vgl. URL 2).

3 Die Erzählung wurde von Renata Cornejo ins Tschechische übersetzt (vgl. REICHARTOVÁ 1996). Bis jetzt handelt es sich um die einzige Übersetzung eines Werks von Elisabeth Reichart ins Tschechische.

4 In diesem Aufsatz wird hermeneutisch vorgegangen, mit dem Ziel, herauszufinden, welche Rolle dem semantischen Feld *Grenze* samt *Grenzziehung* bzw. *Grenzüberschreitung* in den neuesten Romanen Elisabeth Reicharts zukommt. Zum Begriff *Grenze* in verschiedenen Kontexten vgl. etwa GERST/KLESSMANN/ KRÄMER 2021.

auch auf die Instrumentalisierung der ‚Grenze‘ für die Poetik bzw. Poetologie der österreichischen Autorin.

2 Der Fall des Eisernen Vorhangs und eine Reise in die Vergangenheit: *Das Haus der sterbenden Männer* (2005)

Im Roman *Das Haus der sterbenden Männer* geht es um eine Reise in die eigene Vergangenheit und dabei in die tschechische Geschichte der 1950er Jahre. Die Romanhandlung spielt zunächst in Wien, wo Viktoria ein Männerhospiz – ‚das Haus der sterbenden Männer‘ – leitet. Sie ist mit Antonia befreundet, deren Identität unklar bleibt. Mal outet sie sich als Leiterin eines Chemielabors, mal als Detektivin. Von Viktoria, die sich wiederum durch ein lückenhaftes Gedächtnis auszeichnet, wird sie als notorische Lügnerin charakterisiert. Im Roman geht es darum, diese Erinnerungslücken zu füllen und die Wahrheit, die von der Hauptfigur verdrängt und von der Gesellschaft verschwiegen wurde, zu entdecken. Als nach der ‚Samtenen Revolution‘ vom 17. November 1989 die Grenze geöffnet wird, fährt Antonia nach Prag, um sich ihrer Vergangenheit zu stellen. Zunächst bleibt sie im ehemaligen Sperrgebiet an der Grenze stehen. Sie schildert ihre Eindrücke in einem Brief an Viktoria wie folgt:

An der Grenze entschied ich mich, zuerst ins Niemandsland zu fahren, Du weißt schon, dorthin, wo kein Mensch zu Hause sein durfte, jahrzehntelang. Niemand hat ja darüber gesprochen, nur Andeutungen gab es über die Vertreibungen, einen Landstrich, der nicht sichtbar sein sollte als entvölkertes Land. Deshalb die Eichen, überall nur Eichen, die Soldaten haben die Eicheln von den Lastwägen abgeworfen, Eichen wachsen schnell, du mußt sie nicht eingraben, sie pflanzen sich von selbst ein, das waren die Worte meiner Großmutter. All die abgerissenen, niedergewalzten Häuser, auch das die Worte meiner Großmutter. Die Stimme meiner Eltern hörte ich nicht, während ich den überwachsenen Weg entlang ging im Eichenwald. Ab und zu Mauerreste, aber ich mußte genau schauen, um die mit Moos überwachsenen Steine zu entdecken. (REICHART 2005: 273)

Im Grenzstreifen sind die Spuren der national bedingten Zäsur nach dem Zweiten Weltkrieg, die zum letzten Glied einer langen Kette des gegenseitigen (tschechischen wie deutschen) Unrechts wurde⁵, kaum noch sichtbar und bedür-

⁵ Das teilweise berechnete Gefühl der deutschsprachigen Bevölkerung der Tschechoslowakei, dass sie, im Unterschied zu den Tschech/innen und Slowak/innen, in der jungen Republik zu wenig Autonomie zugestanden bekam – z. B. das am 29.02.1920 verfasste Sprachgesetz, in dem die tschechoslowakische Sprache zur einzigen offiziellen Staatssprache erklärt wurde, war der deutschen Bevölkerung gegenüber restriktiv –, gipfelte in der politischen Radikalisierung

fen eines Kommentars. Die Rede ist von der Vertreibung der Deutschen nach 1945, die in der kommunistischen tschechisch-nationalen bzw. slawisch-internationalen und immer latent deutsch-feindlichen Geschichtsschreibung verschwiegen wurde. Deswegen braucht Antonia die Stimme der Großmutter im Ohr. Sie steht für die demokratische Gesellschaft der Ersten Republik (1918–1938) und weiß noch von einem Zusammenleben der tschechischen und der deutschen Bewohner/innen der Tschechoslowakei Bescheid (vgl. PFEIFEROVÁ 2015: 399f.). So kann sie ihre Enkelin auf die Spuren einer Ethnie in der Landschaft, die gelöscht werden sollten, aufmerksam machen. Die schweigenden Eltern repräsentieren wiederum das Nicht-Wissen-Wollen einer in der kommunistischen Diktatur aufgewachsenen Generation. In Reicharts Roman ist allerdings noch ein anderer Zugang zur Aufdeckungsarbeit nach der Wende von 1989 vertreten. Während die Großmutter die Oral History der Zeitzeugen repräsentiert, steht die Figur des Archäologen für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der kommunistischen Vergangenheit. Sein Kommentar ist sachlich, er berichtet über die Verwüstung des Grenzgebietes nach 1950: „Der Archäologe erzählte mir, wie die Häuser im Grenzgebiet abgerissen wurden. Ein Stahlseil wurde um das Haus gelegt, das Stahlseil an einem Panzer befestigt, der nur noch loszufahren brauchte, und das Haus stürzte in sich zusammen.“ (REICHART 2005: 282)

Nach der Vertreibung der deutschen Bevölkerung wurden die Grenzgebiete von den Tschech/innen bzw. im Zuge der sogenannten Repatriationen etwa von Landsleuten aus Rumänien neubesiedelt. Nach dem kommunistischen Putsch am 25.02.1948 verlor die Tschechoslowakei ihre Selbstständigkeit und wurde zum Satellitenstaat der Sowjetunion im stalinistischen Ostblock. Im Kalten Krieg waren an dessen westlichen Grenzen militärische Verbände für den potenziellen Überfall auf Österreich und die BRD stationiert. Deswegen wurden bereits in den 1950ern die deutschen Dörfer unmittelbar an der Grenze geschliffen und das Grenzgebiet wurde zur Militärzone, deren Betreten mit Todesgefahr

des Sudetenlandes. Dies nutzte Hitler als Vorwand für seine territorialen Forderungen und hatte durch die Appeasement-Politik Frankreichs und Englands Erfolg. Nach dem Münchner Abkommen am 30.09.1938 musste die Tschechoslowakei das sogenannte Sudetenland, d. h. ihre Grenzgebiete mit überwiegend deutscher Bevölkerung, an Nazi-Deutschland abtreten. Die tschechische Bevölkerung floh ins Landesinnere, der Staat verlor seine Verteidigungsanlagen und wurde am 15.03.1939 zur leichten Beute für die deutsche Wehrmacht. Nach dem Kriegsende wurde die deutsche Bevölkerung der Tschechoslowakei nach dem national interpretierten alttestamentarischen Prinzip Auge um Auge und aufgrund der völkerrechtlich nicht haltbaren kollektiven Schuld vertrieben. Zur Problematik der tschechisch-deutschen Beziehungen im 20. Jahrhundert (vgl. etwa MAJEWSKI 2014, WIEDEMANN 2007, HOFFMANN/HARASKO 2000, HOFFMANN/HEISSIG/KITTEL 2010, STOČES 2022).

verbunden war. Antonias Wanderung durch das Niemandsland führt diese Wunden der Vergangenheit vor Augen und nimmt ihre Prager Zeitreise vorweg.

Während sich im Grenzstreifen das begangene Unrecht räumlich manifestiert hat, muss Antonia in Prag Detektivarbeit leisten, um zu ihrer Identität zu finden. Durch Gespräche mit Bekannten ihrer Eltern entdeckt sie die verdrängte Wahrheit: Sie wurde als fünfjähriges Kind von einem StB-Agenten⁶ missbraucht, der ihr unter falschen Vorwänden Informationen über ihren Vater entlocken konnte. Der Vater war Arzt und hatte zugleich Menschen geholfen, über die gut bewachte Grenze des stalinistischen Staates in den Westen zu emigrieren. Nachdem ihr Vater auf Grund ihrer Informationen verhaftet worden und nach sieben Jahren gebrochen und krank aus dem Gefängnis zurückgekehrt war, verdrängte Antonia diese traumatische Erfahrung. Ihre immer aufs Neue erfundene Identität ist somit kein Kennzeichen einer notorischen Lügnerin, sondern ein Krankheitssymptom. Antonias Geschichten kreisen immer wieder um die Lücke im Gedächtnis, die nach Freud auf ein Trauma hinweist (vgl. MARVEN 2005: 108). Letztendlich führte diese traumatische Erfahrung zur Persönlichkeitsspaltung: Antonia und Viktoria scheinen eine Figur zu sein. Das Bild der Grenze im Kontext des Kalten Krieges als Trennung zwischen zwei ideologisch antagonistischen Systemen läuft als Riss durch die Hauptfigur.

Die Aufspaltung der Protagonistin wird im Text immer wieder thematisiert. Die Romanhandlung wird durch einen Brief an den Verleger eröffnet, der Viktorias philosophische Essays publiziert hat. Bereits in dieser Korrespondenz überlegt Antonia, sich einen anderen Namen zuzulegen: „Vielleicht wäre es besser, einmal nicht Antonia zu heißen? Viktoria ist doch ein schöner Name“. (REICHART 2005: 6) Als später Viktoria Antonias Brief aus Prag liest, regt sie sich darüber auf, dass sich ihre Freundin ihre eigenen Geschichten aneigne: „[L]iebe Antonia, aber langsam gehst du mir auf die Nerven, wenn du glaubst, mir meine eigenen Geschichten als deine erzählen zu können.“ (Ebd. 320) Der Viktoria-Teil steht schließlich als Stimme der Vernunft für die Suche nach der Bewältigung der Traumata aus der Kindheit in einer kommunistischen Diktatur. Antonia eröffnet ihren Brief vom Niemandsland an Viktoria wie folgt:

Du hast mir Dein Auto, Deinen Paß geliehen. Wir sehen uns auf unseren Paßbildern erstaunlich ähnlich. Ich fühle mich sicherer, unter Deinem Namen in das Land zu reisen, das ich heimlich verlassen habe, ja, es wäre mir unmöglich gewesen, mit meinem Namen zurückzukommen. Aber da ist noch ein anderer Gedanke – ich hoffe, notfalls in Deine Identität schlüpfen zu können, sollte mich die Wahrheit

⁶ Diese Abkürzung steht für Státní bezpečnost, d. h. Staatssicherheit. Die tschechoslowakische StB entsprach somit der KGB in der Sowjetunion oder der Stasi in der DDR.

umarmen wollen. Ich hasse die Vorstellung, mit meinen Lügen am Ende zu sein. Doch als Viktoria werde ich jede Wahrheit ertragen, werde ich nichts vermissen inmitten der Illusion, irgendetwas verstehen zu können, glaube ich, hoffe ich. (Ebd. 274f.)

Die Reise der Protagonistin über die Grenze und durch die Vergangenheit einer Diktatur löst einen schmerzhaften Prozess aus. Viktorias Verschwinden am Romanende kann nicht nur als Inversion von Ingeborg Bachmanns *Malina* verstanden werden. Die Hauptfigur hat ihre emotionale und künstlerische Seite nicht aufgegeben, sondern steht auch für die Möglichkeit, nach dem Fall des Eisernen Vorhangs zur eigenen Identität zu finden, wieder eins mit sich selbst zu werden: „Es ist grauenhaft, sich nicht erinnern zu können, habe ich gedacht, wenn du mir von deinem lückenhaften Gedächtnis erzähltest, aber jetzt weiß ich, daß es noch grauenhafter ist, sich jahrzehntelang falsch zu erinnern“ (ebd. 234). Der Kalte Krieg ist zu Ende, die StB-Archive wurden geöffnet, die Zeitzeugen stehen bereit, die kommunistischen Verbrechen zu bezeugen. Nun ist die Wahrheit auch Reicharts Protagonistin zumutbar.

3 Aufhebung der Grenzen als Flucht vor der Wirklichkeit: *Die unsichtbare Fotografin*

In *Die unsichtbare Fotografin* (2008) wurde die österreichisch-tschechische Dichotomie zugunsten der globalisierten Welt aufgehoben. Die Hauptfigur ist diesmal eine international bekannte Fotografin. Sie ist viel unterwegs und nimmt ab und zu lukrative Werbeaufträge an, um sich auf ihre Kunstfotos konzentrieren zu können. Die Kunst soll, so Alice, apolitisch sein, sie will in ihr „die Schönheit einfangen“ (REICHART 2008: 290). Während die Protagonistin als Ästhetin charakterisiert wird, da sie die bedrückende Wirklichkeit aus ihrem Werk ausklammert, bietet die Romankomposition der Autorin genug Raum für Gesellschaftskritik vor Ort. Die einzelnen Kapitel werden nach den Aufenthaltsorten der Romanheldin benannt und symbolisieren sowohl deren Heimatlosigkeit als auch die Globalisierung unserer Welt. Indem sich die Romanfigur in einem neuen Land (meist einer neuen Großstadt) aufhält, vermittelt die heterodiegetische Erzählstimme Einblick in die politischen bzw. sozialen Probleme des jeweiligen Ortes. So zeichnet sich Chicago nach den terroristischen Angriffen vom 11.09.2001 durch eine radikale Einschränkung der privaten Freiheit und der Menschenrechte aus, Mexiko City leidet unter den Verbindungen von internationalen Konzernen mit der Unterwelt, für Shanghai ist der Großstadtboom auf Kosten der ländlichen Bevölkerung charakteristisch.

Es ist gerade China, wo sich die Kluft zwischen der bedrückenden Wirklichkeit und der verklärenden Kunst, definiert nur durch die Ästhetik, am deutlichsten zeigt. Alice fährt mit ihrem chinesischen Dolmetscher und Liebhaber zu einem schönen See im Norden des Landes, wo sie sich der wunderschönen Natur und ihrer Beziehung hingibt. Verliebt in ihren Begleiter lässt sie sich nach der Rückkehr nach Shanghai zu einer nächtlichen Fahrt zu gespenstischen Barracken mit bellenden Hunden überreden, wo sie über ihren Kopf hinweg einige Aufnahmen macht. Mit ihnen setzt sich dann der chinesische Dolmetscher in den Westen ab, um dort Asyl zu beantragen. Auf den letztendlich in Japan veröffentlichten Fotos sind Gefangene aus dem Irakkrieg zu sehen – ob die Aufnahmen echt oder gestellt sind, wird im Roman lange diskutiert.

Diese gefährliche Erfahrung, denn Alice muss China schnellstmöglich verlassen, und vor allem die veröffentlichte Fotoserie bringen die Protagonistin zur kritischen Überprüfung ihres Kunstverständnisses. Als ausschlaggebend zeigen sich dabei ihre Gespräche mit dem Kriegsphotografen James, dessen Fotos einen Gegensatz zu den apolitischen Aufnahmen Alices darstellen: Er will die Brutalität des Krieges festhalten und dadurch die Menschen im Westen zu politischen Handlungen gegen die Gewalt bewegen. Die Fotografie, durch James als Mimesis schlechthin definiert, sei daher im Stande, die Welt zu verbessern. Beide suchen nach einem mittleren Weg, bei dem Engagement und Schönheit nicht im Widerspruch stehen: „Du rettetest die verlorenen Träume, sagte er nachdenklich, ich rette die unrettbare Wirklichkeit. Es muss eine Schnittstelle geben, wo sich die beiden treffen. Wir sollten danach suchen, jeder auf seinem Weg.“ (Ebd. 90)

Alice verabschiedet sich letztendlich von ihrem Ästhetizismus, den sie nun als Verklärung der Wirklichkeit auffasst,⁷ und beschließt, einen Weg zur engagierten Kunst zu suchen. Sie nimmt den Auftrag des Parlaments in Ruanda, in dem überwiegend weibliche Abgeordnete vertreten sind, an, moderne Frauen zu fotografieren, die das Land nach dem Genozid wiederaufbauen. Der ortsgebundene Romandiskurs über die Probleme der einzelnen Länder in der globalisierten Welt endet somit sozial- und kunstutopisch.

⁷ Dies ergibt sich u. a. aus dem folgenden Zitat: „[I]ch hatte nur Hunde sehen wollen, hatte meinen Blick verengt, statt offen zu sein für die Wahrheit. So unbequem sie sein mochte, sie war in mir, ich hatte James Fotos gesehen, Filme, Nachrichten, all die Folterberichte – und hätte ich all das nicht gesehen, gelesen, gehört, wäre ich nicht einmal Teil dieser Gegenwart, eingeschlossen in meine Ahnungslosigkeit.“ (REICHART 2008: 177) Diese Textstelle belegt die poetologische Dimension des Romans – es geht um den Charakter der Kunst im allgemeinen Sinne.

4 Gegen die ‚Festung Europa‘: *Frühstück bei Fortuna*

Natürlich, darauf lief es hinaus. Ich sollte mich um sie kümmern. Warum nicht? Zu den neuen Gedanken seit diesem Sommer gehörte auch die Frage, was meine Aufgabe war in dieser außergewöhnlichen Situation. Ich sah mich nicht Essen austeilen auf dem Bahnhof ... auch nicht mit meinem Wagen an die Grenze fahren und Flüchtlinge nach Wien bringen ... ich hatte nicht einmal Zeit, meine Kästen zu durchsuchen, um die passende Kleidung auszusortieren ... Geld spenden war einfach, aber zu wenig, mein Gewissen ließ mir keine Ruhe. Jetzt hatte ich eine Möglichkeit, ich musste nicht länger Internetseiten von Hilfsorganisationen überfliegen, hier war sie, direkt vor meinen Augen.

So, wie die alte Dame mich anlächelte, wusste sie bereits, dass sie auf mich zählen konnte. (REICHART 2016: 53)

Der Roman *Frühstück bei Fortuna* (2016) erschien ein Jahr nach der ersten großen Migrationswelle nach Europa. Gleich am Romananfang wird explizit darauf Bezug genommen, als die Rede von neuen Herausforderungen und von nie zuvor gedachten Gedanken ist: „Ein abgestellter Kleinlaster oder Kastenwagen warf die Frage auf: Sind darin Flüchtlinge eingesperrt? [...] Zu diesen Gedanken kam die Angst, Flüchtlinge, die sich nicht von erneuten Grenzzäunen abhalten ließen, zu verletzen oder ...“ (Ebd. 25f.) Die Hauptfigur und zugleich homodiegetische Erzählerin ist diesmal eine Zellenforscherin, die sich vor den potenziellen Verletzungen in Partnerbeziehungen in ein Labor zurückzieht. Sie untersucht geschädigte Zellen und hofft dadurch, ein universelles Mittel gegen Krankheiten zu finden. Sie ist jedoch keine Einsiedlerin – sie geht gerne im Wald spazieren, verabredet sich ab und zu mit ihrer Freundin Dana zum Sushi-Essen und führt eine Fernbeziehung mit dem Chefredakteur Erik. Bei langen Telefongesprächen diskutieren sie u. a. über den Rechtsruck in Europa, über den sich die Hauptfigur beunruhigt zeigt:

Bis vor kurzem dachte ich, zum Glück sind wir in der EU, so etwas wie der Nationalsozialismus kann nie mehr passieren. Das Unvorstellbare klopft an die Türen: Die EU könnte an den rechten Populisten und unfähigen Machthabern genauso zerfallen wie an dem Nord/Süd-Gefälle und der mangelnden Solidarität zwischen den Mitgliedsstaaten. Gebiert das zu erwartende Chaos eine neue Vernunft oder wird sich die Geschichte wiederholen? Nicht eins zu eins, aber in anderer Form? (Ebd. 36f.)

Im Labor schließt die Zellenforscherin Freundschaft mit einer geheimnisvollen großmütterlichen Figur, im Text „die alte Dame“ genannt. Eines Tages wird sie in ihrem Elfenbeinturm gestört, als diese ins Institut zwei afghanische Jugendliche einschleust. Sie will sich um sie kümmern, braucht jedoch auch

die Hilfe der Protagonistin, um sie finanziell und medizinisch zu versorgen. Die Biologin kauft für die beiden Kleidung und stellt ihnen für den Anfang ihr Büro als Unterschlupf zur Verfügung. Mit ihren Einkäufen bepackt kehrt sie zurück und beobachtet die schlafenden Flüchtlinge:

Ich sah mir ihre Gesichter an und ihre Kindlichkeit berührte mich. Wo sind eure Eltern, fragte ich mich und verfluchte die Behörden, die Gesetze, die Politik gleich mit, die diese Kinder zurückschickte in den Krieg, nur weil sie keine Pässe bei sich hatten – als hätte irgendjemand in Afghanistan einen Pass, außer er gehörte der Oberschicht an –, ihnen unterstellt wurde, bereits achtzehn zu sein, sie zu traumatisiert waren, um die Fragen der Beamten zu verstehen, auch der Dolmetscher sie nicht dazu bringen konnte, etwas zu sagen. Vielleicht war es ein unfähiger oder herrischer Dolmetscher, der nicht bemerkte, dass sich Hadi und Omid im Schockzustand befanden, im Überlebensmodus, der ihnen nicht zuflüsterte, ich bin erst vierzehn oder fünfzehn, der ihnen seit Jahren zugeflüstert hatte: Wenn du überleben willst, schweig! (Ebd. 65f.)

Da die Jungen sich illegal und ohne Dokumente im Land aufhalten, droht ihnen, dass sie abgeschoben werden. Sie sprechen weder Deutsch noch Englisch und sind traumatisiert. Die alte Dame gibt ihnen Deutschunterricht, die Hauptfigur besorgt für sie einen Termin bei einer Zahnärztin und engagiert einen Anwalt, damit Omid und Hadi in Österreich bleiben können. Die Interaktion verläuft jedoch nicht reibungslos. Als die Romanheldin den Afghanen Essen reicht, kommt es zu einem Konflikt: Sie wollen das Essen von einer nicht verheirateten Frau nicht annehmen und bespucken es sogar (vgl. ebd. 66). Die „alte Dame“ schimpft zwar sofort mit den beiden, die Protagonistin zieht sich jedoch zurück, sie will mit diesen Machos nichts mehr zu tun haben. Allmählich zeigt sie jedoch mit den Jungen Nachsicht, sie wurden schließlich in Afghanistan in einer patriarchalischen Gesellschaft zur Frauenverachtung erzogen. Sie akzeptiert ihre Entschuldigung und hilft nach wie vor der alten Dame dabei, sich um Omid und Hadi zu kümmern. Zugleich kann sie durch eine Zellenanalyse beweisen, dass sie erst 15 bzw. 16 Jahre alt sind und insofern Anspruch auf Asyl haben. Durch ein Netz von Helfer/innen, zu dem außer ihr die alte Dame, die Zahnärztin und der Anwalt gehören, gelingt es schließlich, für die Jugendlichen einen Platz in einer betreuten Wohngemeinschaft zu finden. Dort sind sie mit Gleichaltrigen untergebracht und zum Lernen motiviert, sie könnten in ein paar Jahren ihren Volksschulabschluss nachholen (vgl. ebd. 200f.).

Die Flüchtlingsgeschichte ist einer der drei Handlungsstränge, die es im Roman gibt. Parallel dazu löst die weibliche Ich-Figur ihre Beziehungsprobleme,

zugleich werden ein monströser Pilz und dessen Zellteilung untersucht. Vor allem die zwei ersten Erzählebenen hängen eng zusammen, denn durch ihr soziales und politisches Engagement findet die Romanheldin wieder Mut, sich auf eine neue Beziehung – mit Erik – einzulassen. Das Motiv der Flüchtlingshilfe ist autobiographisch geprägt: Elisabeth Reichart gab 2016–2019 als Freiwillige Flüchtlingen, die überwiegend aus Afghanistan und aus Syrien kamen, Deutschunterricht. *Frühstück bei Fortuna* ist mit seiner humanen Botschaft gegen die zunehmende Xenophobie in der österreichischen Gesellschaft und vor allem Politik gerichtet: „Während im Mittelmeer die Boote sanken, gebärdeten sich immer mehr Festlandbewohner, als lebten wir auf einem Schiff, das zu sinken drohte, wenn Flüchtlinge mitfahren wollten. In mir wuchs der Hass auf die rechten Populisten – ohne sie wäre alles lösbar.“ (Ebd. 45)

Im Jänner 2023 erreichte die FPÖ mit dem Wahlspruch von der ‚Festung Österreich‘ bei der Landtagswahl in Niederösterreich 24,2% Stimmen. Von solcher Ausländerfeindlichkeit grenzt sich Reicharts neuester Roman entschieden ab.

5 Fazit

Die promovierte Historikerin Elisabeth Reichart geht in ihren Romanen nach 2000 mit dem Begriff *Grenze* im geopolitischen Sinne je nach dem jeweiligen historischen Kontext um. Im von der Thematik her tschechisch-österreichischen Roman *Das Haus der sterbenden Männer* löst die Öffnung der Grenze nach dem 17. November 1989 die Reise in die eigene Vergangenheit der Protagonistin aus, die mit der Geschichte der stalinistisch geprägten Tschechoslowakei der 1950er Jahre zusammenhängt. Das Bild der Grenze im Kontext des Kalten Krieges als Trennung zwischen Ost und West läuft dabei als Riss durch die Hauptfigur. Wie schmerzvoll die Wahrheit auch sein mag: Sie ist im Bachmann’schen Sinne der tschechischen Romanprotagonistin zumutbar und hilft ihr, ihre Identität zu finden. Poetologisch geprägt ist auch der Roman *Die unsichtbare Fotografin*. Dessen Hauptfigur Alice ist eine berühmte Fotografin und Kosmopolitin, die Aufträge aus der ganzen Welt annimmt. Sie versteht allerdings ihre Kunst als rein ästhetisch und daher apolitisch. Ihre internationalen Aufenthaltsorte in einer globalisierten Welt lösen jedoch landesbezogene Diskurse aus, die heterodiegetische Stimme argumentiert dabei immer gesellschaftskritisch. Letztendlich sieht auch Alice ein, dass sie vor der Brutalität der Welt ihre Augen nicht mehr verschließen kann, und wendet sich der engagierten Abbildung der Wirklichkeit zu. Auch die Protagonistin des Romans *Frühstück mit Fortuna* kapselt sich zunächst vom realen Leben ab. Als Zellenforscherin sucht sie in

ihrem Labor nach einem Wundermittel, um die Menschheit zu retten. Als „die alte Dame“ zwei jugendliche Afghanen ins Institut einschleust, hilft sie ihr dabei, sich um die beiden zu kümmern und für sie das Asylrecht zu erkämpfen. Ihr edles, jedoch zu abstraktes humanistisches Vorhaben hat sich in eine konkrete Rettung von zwei jungen Leben verwandelt; somit ist der Roman gegen die Abgrenzung und steigende Xenophobie in der österreichischen Gesellschaft und Politik gerichtet. Mit ihrem neuesten Prosawerk ist die führende Vertreterin der Antiheimat-Literatur bezüglich der Gesellschaftskritik wieder „zu Hause“ angekommen.

Literaturverzeichnis:

- BACHMANN, Ingeborg (1978): Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Ingeborg Bachmann: Werke, Bd. IV. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. München: Piper, S. 275–277.
- BACHMANN, Ingeborg (1980): *Malina*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.
- GERST, Dominik/ KLESSMANN, Maria/ KRÄMER, Hannes (2021): *Grenzforschung. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden: Nomos.
- HOFFMANN, Roland J./ HARASKO, Alois (2000): Odsun. Die Vertreibung der Sudetendeutschen. Bd. 1: Vom Völkerfrühling und Völkerzwist 1848/49 bis zum Münchner Abkommen 1938 und zur Errichtung des „Protektorats Böhmen und Mähren“ 1939. München: Sudetendeutsches Archiv.
- HOFFMANN, Roland J./ HEISSIG, Kurt/ KITTEL, Manfred (2010): Odsun. Die Vertreibung der Sudetendeutschen. Bd. 2: Von der Errichtung des „Protektorats Böhmen und Mähren“ im März 1939 bis zum offiziellen Abschluss der Vertreibung Ende 1946. München: Sudetendeutsches Archiv.
- JELINEK, Elfriede (1995): Nicht wirklich eine Österreicherin. Ein Gespräch mit Pascale Casanova. In: O Österreich! Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Göttingen: Wallstein, S. 59–63.
- MAJEWSKI, Piotr M. (2014): *Sudetští Němci 1848–1948. Dějiny jednoho nacionalismu* [Sudetendeutsche 1848–1948. Geschichte eines Nationalismus]. Brno: Conditio humana.
- MARVEN, Lyn (2005): Falling Down. Images of Trauma in Moníková's Fragmentary Novel *Der Taumel*. In: Libuše Moníková: In Memoriam. German Monitor (62). Hrsg. v. Brigid Haines u. Lyn Marven. Amsterdam/New York: Rodopi, S. 93–111.
- PFEIFEROVÁ, Dana (2015): Der Eiserne Vorhang in der neueren deutschsprachigen Literatur. Libuše Moníková, Robert Menasse, Elisabeth Reichart. In: *Deutsch ohne Grenzen. Deutschsprachige Literatur im interkulturellen Kontext*. Hrsg. v. Jürgen Eder u. Zdeněk Pecka. EU: Tribun, S. 379–404.
- REICHART, Elisabeth (1988): *Komm über den See*. Berlin/Weimar: Aufbau.
- REICHART, Elisabeth (1994): *Sakkoräusch. Ein Monolog*. Salzburg/Wien: Otto Müller.

- REICHART, Elisabeth (1995): *Nachtmär*. Salzburg/Wien: Otto Müller.
- REICHART, Elisabeth (1998): *Das vergessene Lächeln der Amaterasu*. Berlin: Aufbau.
- REICHART, Elisabeth (2000): *Februarschatten*. Berlin: Aufbau Taschenbuch.
- REICHART, Elisabeth (2005): *Das Haus der sterbenden Männer*. Salzburg/Wien: Otto Müller.
- REICHART, Elisabeth (2008): *Die unsichtbare Fotografin*. Salzburg/Wien: Otto Müller.
- REICHART, Elisabeth (2016): *Frühstück bei Fortuna*. Salzburg/Wien: Otto Müller.
- REICHARTOVÁ, Elisabeth (1996): *Sakkorauš (Divadelní monolog)*. Ins Tschechische übersetzt v. Renata Cornejo. In: *Světová literatura [Weltliteratur]* 41/3, S. 108–128.
- STOČES, Jiří (2022): *Německé obyvatelstvo českých zemí*. [Deutsche Bevölkerung der böhmischen Länder]. In: *Paměť hřbitovů. Sepulkrální památky někdejších Sudet [Gedächtnis der Friedhöfe. Sepulkrale Denkmäler des einstigen Sudetenlandes]*. Hrsg. v. Jitka Bílková u. Petra Hečková. Pardubice: Univerzita Pardubice, S. 11–61.
- WAHRIG. *Deutsches Wörterbuch* (1991), Stichwort „Grenze“. München: Bertelsmann Lexikon.
- WIEDEMANN, Andreas (2007): *„Komm mit uns das Grenzland aufbauen!“ Ansiedlung und neue Strukturen in den ehemaligen Sudetengebieten 1945–1952*. Essen: Klartext.
- URL1: <https://on.orf.at/video/14035565/Mitschuld-%09Aufsehen-nach-Vranitzky-Rede> [06.08.2024]
- URL2: <https://www.wien.gv.at/verwaltung/restitution/index.html> [28.02.2024].

STEPHAN WOLTING

„Die Schlacht von Königgrätz ist unser Untergang (...)“ Grenzsituationen und literarische Grensräume in Jaroslav Rudišs Roman *Winterbergs letzte Reise*

Im Beitrag geht es um den Versuch einer literarischen Überwindung von Grenzen in Mitteleuropa in Jaroslav Rudišs ‚Eisenbahnroman‘ *Winterbergs letzte Reise*. Der hochbetagte Protagonist Wenzel Winterberg und sein Krankenpfleger und Sterbebegleiter Jan Kraus durchqueren weite Strecken des ehemaligen k.u.k.-Raums auf Winterbergs ‚letzter Überfahrt‘. Neben der Berücksichtigung tatsächlicher Grenzüberschreitungen konzentriert sich der Beitrag auf die Untersuchung der Aufhebung von Grenzen durch Verwandlung konkreter Orte in kulturell-literarische Räume. Dabei werden literarische Verfahren wie Gesprächsprosa etc. berücksichtigt. Dem wiederkehrenden Motiv der Schlacht von Königgrätz kommt im Sinne einer kollektiven Leiderfahrung als mitteleuropäischer Gründungsmythos eine besondere Funktion zu, und spielt zudem für beide Protagonisten individuell im Durchfahren literarisierter Orte und in der Erinnerung an vergangene Grenzsituationen eine bedeutende Rolle.

Schlüsselwörter: Deutsche Literatur, Tschechische Literatur, Grenze, Mitteleuropa, literarische Räume, Jaroslav Rudiš, *Winterbergs letzte Reise*

1 Einführung: Mitteleuropäische Grenzen, Grenzsituationen und literarische Grenzüberwindungen

„[...] mit nichts wird in Europa so rangiert wie mit den Grenzen, so war es, so ist es, so wird es sein, ja, ja, manchmal denke ich, die Grenzen sind hier nur dafür da, dass man sie verschieben kann [...]“ (RUDIŠ 2019a: 91)

Gegenstand dieser Betrachtung ist Jaroslav Rudišs Roman *Winterbergs letzte Reise* in Hinblick auf die Darstellung konkreter Grenzen wie literarisch fiktionalisierter Grenzüberquerungen. Schon ein erster Blick auf die im Einband reproduzierten Landkarten veranschaulicht historisch gewachsene Grenzen im mitteleuropäischen Raum wie zugleich deren Durchlässigkeit. Am Motiv der *Schlacht von Königgrätz* wird zugleich das historische Vermächtnis

Mitteleuropas als ein aus der früheren k.u.k.-Monarchie gewachsener gemeinsamer, Grenzen transzendierender Kulturraum, deutlich. Martin Walser spricht in einem anderen Zusammenhang vom „Leidenston“ einer Landschaft (WALSER 1986: 36), was der Roman-Konzeption nahekommt. Der Roman beginnt mit der Exponierung dieses Motivs, das erste Kapitel lautet *Von Königgrätz nach Sadowa*:

Die Schlacht bei Königgrätz geht durch mein Herz, sagte Winterberg und schaute aus dem beschlagenen Fenster des Zuges. Er fasste sich so fest an seine Brust, als ob er in seiner Hand nicht nur den grauen dicken Stoff seines alten Wollmantels zerquetschen wollte, sondern auch sein neunundneunzig Jahre altes Herz. Die Schlacht bei Königgrätz ist der Anfang von meinem Ende, erzählte er weiter und schaute durch seine Hornbrille auf die verschneite böhmische Landschaft, die an uns vorbeizog. (RUDIŠ 2019a: 11)¹

Dem Begriff der *Grenze*, als einem der wenigen Begriffe, der aus den altslawischen Sprachen Eingang ins Deutsche gefunden hat, kommt in unterschiedlichster Bedeutung eine besondere Rolle zu (SCHMITZ 2024: 72f.).² Unter Bezug auf geographische Grenzziehungen und darüber hinausgehend werden im Werk ‚literarische Grenztranszendierungen‘³ versucht: durch die Verwandlung konkreter Orte in literarische Räume, aber auch in Darstellungsformen und Grenzüberquerungen literarischer Art wie Mischformen von gesprochener⁴ und geschriebener Sprache, etwa die (vor allem tschechischsprachige) Tradition des Gesprächsspiels mit Wiederholungen, tragikomischem Wortwitz oder dem Missverstehen im Dialog. Das Missverstehen oder besser Nichthören der beiden Protagonisten wird im Roman selbst ständig vorgeführt oder thematisiert: „Winterberg hörte mir nicht zu. Winterberg hörte mir nie zu.“ (WLR: 13)

Zudem werden individuelle wie kollektive, auf Erinnerung basierende, philosophische oder besser noch metaphysische „Grenzsituationen“ (JASPERS 1971: 21) im Sinne einer thematisierten „letzten Überfahrt“ (WLR: 38ff.)⁵ verhandelt. Der heute auch in der Alltagssprache präsente, ursprünglich auf Karl Jaspers zurückgehende Begriff der „Grenzsituation“ ist wie folgt definiert:

1 Jaroslav Rudišs Roman *Winterbergs letzte Reise* wird im Text mit der Sigle „WLR“ und der Seitenzahl zitiert.

2 Zu den slawischen Wurzeln des Wortes „Grenze“ vgl. PILLE (2023: 18–26).

3 Explizit taucht der Begriff der „Grenze“ im Werk nur 9-mal auf.

4 Der Autor betont immer wieder, dass er „von der gesprochenen Sprache komme“ (SCHMITZ 2024: 115).

5 Das zweite Kapitel lautet *Die Überfahrt*, der Begriff taucht 65-mal im Werk auf.

Als Grenzsituationen werden solche definiert, die unausweichlich zum Leben gehören: Situationen wie die, dass ich immer in Situationen bin, dass ich nicht ohne Kampf und ohne Leid leben kann, dass ich unvermeidlich Schuld auf mich nehme, dass ich sterben muss, nenne ich Grenzsituationen. (JASPERS 1971: 21)

Zudem liegt den hier angestellten Überlegungen Lotmans Konzeption (LOTMAN 2010) literarischer Zeichensysteme zugrunde, in der die Grenze als durchlässige Zone begriffen wird, die nicht allein trennt, sondern zugleich verbindet. Dabei wird die Gegensätzlichkeit zweier Positionen, also des Gebiets vor und hinter der Grenze, nicht aufgegeben, sondern beibehalten. Es geht nicht um eine vorschnelle Vereinigung, sondern um eine Markierung⁶ der Gegensätze als jeweils anderes kulturelles System, die in ihrer Gegensätzlichkeit aufeinander bezogen sind. Lotman bezeichnet dies analog zum Zusammenleben in einer Biosphäre als Semiosphäre, als ein in diesem Kontext über Landesgrenzen hinausreichendes kulturelles Netz kollektiver Bedeutung. Innerhalb dieser Konzeption wird die Grenze zu einer Kontaktzone, in der unterschiedliche kulturell vermittelte Bedeutungen zusammenkommen oder, wie Lotman es ausdrückt: „Da die Grenze ein notwendiger Teil der Semiosphäre ist und kein ‚wir‘ ohne ‚die anderen‘ auskommt, schaffen Kulturen nicht nur ihre jeweils eigene Form von innerer Organisation, sondern auch ihren je eigenen Typ äußerer ‚Desorganisation‘“ (ebd. 179).

Grenzen markieren im Werk außerdem ganz konkret Ränder geografisch bestehender und historisch gewachsener Territorien: Die beiden Hauptfiguren durchqueren mit der Eisenbahn sechs mitteleuropäische Länder, die Ergebnisse historischer Grenzziehungen sind, etwa in Anknüpfung an die Schlacht von Königgrätz⁷. Das wird von Kraus als einer von Winterbergs „historischen Anfällen“ bezeichnet, während dieser wiederum Kraus⁸ als jemanden bezeichnet, der „historisch nicht durchblickt“.⁹ In dieser Kombination werden geschichtliche Kategorien mit psychischen Dispositionen oder erkenntnismäßigen Wahrnehmungsmustern in Verbindung gesetzt.

6 Im Sinne des alten Begriffs der „Mark“, also in ottonischer und karolingischer Zeit das Gebiet an den Grenzen des Reichs.

7 Der Begriff Schlacht von Königgrätz taucht im Werk 242-mal auf.

8 Ob beabsichtigt oder nicht kommen bei dem Namen Kraus gleich Assoziationen zu dem in Jičín (dt. Jitschin, ältere Schreibweise Gitschin) geborenen Karl Kaus (1874–1936) auf.

9 Historischer Anfall oder „historische Anfälle“ tauchen im Werk 59-mal auf, „historisch durchschauen“ 9-mal. Petr Fischer bezeichnet diesen „Refrain“ als den „Schlüsselbegriff“ (FISCHER 2024: 338) in Rudišs Roman.

So verbinden sich kulturelle und kollektive Erinnerungskonzeptionen auf diese Weise mit Beschreibungen individueller „Grenzüberschreitung“ wie jener einer „letzten Überfahrt“ als ‚Grenzsituation‘, einer Art Sterbereise oder metaphorisch als eine Reise in den Tod. Im Text wird auch von einer Abschiedsreise oder „nie stattgefundenen Hochzeitsreise“ (WLR: 269) gesprochen. Zudem „pflastern Leichen seinen Weg“ (LEITNER 2019), wie es Thomas Leitner in Bezug auf den Italo-Western und Genre-Klassiker von Sergio Corbucci u. a. mit Jean-Louis Trintignant und Klaus Kinski in den Hauptrollen ausdrückt. Der Begriff der *Leiche* kommt in vielen, zum Teil kuriosen Verbindungen in Form von Neologismen im Roman als Eisenbahnleichen, Straßenbahnleichen, Beilleichen, Artilleriegranatenleichen, Bierleichen, Schwindsuchtleichen, Strangleichen, Julileichen, Wasserleichen u. a. insgesamt mehr als 300-mal vor, immer wieder in Sätzen wie „Eine Bierleiche ist keine schöne Leiche“ (WLR: 11, 12, 15 u. a.), was wiederum einen tragikomischen Effekt bei der Leserschaft hervorruft.

Dabei kommt der Eisenbahnfahrt im Konkreten als Transport- und Transzendierungsmittel wie als Motiv bzw. künstlerisches Medium sowie in Hinblick auf die Überwindung von Grenzen besondere Bedeutung zu. Zudem werden andere an- und entgrenzende Motive wie jenes des mitteleuropäischen Hartriegels, des *cornus sanguinea*, damit in Verbindung gesetzt und wirken zugleich grenzüberschreitend. Dadurch wird außerdem eine etymologische Verbindung (lat. sanguis = Blut) zum Blut der Schlachtfelder als eine Art „negativer mitteleuropäischer Identität“, als eine „Wunde, die nicht zu heilen ist“ (WLR: 32), im Sinne der mitteleuropäischen „beautiful cemeteries, ruins and battlefields“ (WLR: 14, 182) hergestellt, beispielsweise wo Winterberg zu Kraus sagt: „Sie könnten das alles längst wissen mit Cornus sanguinea und Königgrätz und Sarajevo und mit der Eisenbahn.“ (WLR: 14)¹⁰ Fortan wird diese Wendung beinahe gebetsmühlenartig von Winterberg vor allem in Zusammenhang mit dessen fundierten Kenntnissen von Militärgeschichte, Eisenbahngeschichte und Sepulkralkultur („Feuerhallen, nicht Krematorien“, WLR: 97)¹¹ im östlichen

10 Der Begriff *Cornus sanguinea* taucht insgesamt 34-mal auf.

11 Ersteres wird etwa am Besuch des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien und der Betrachtung der Bilder des böhmischen Malers Václav Sochor und seines *Kavalleriekampf bei Stresetz in der Schlacht bei Königgrätz* oder *Die Batterie der Toten* deutlich, zweites an den Erinnerungen Winterbergs an Rudolf Bitzan, dem Erbauer der Feuerhalle in Reichenberg wie des Leipziger Hauptbahnhofs, und letzteres an dem immer wieder von Neuem aufgenommenen Motiv der Überschiebung verschiedener Gegenden der Monarchie wie der Alpen etc., z. B. dem Bau der Südbahn oder Semmering-Bahn von Carl Ritter von Ghega. Die Eisenbahn war das Fortbewegungsmittel in der Monarchie, deren Lingua Franca war Deutsch.

Mitteleuropa, insbesondere der ehemaligen k.u.k-Monarchie wiederholt. Beide Hauptfiguren des Romans begeben sich konkret wie imaginär auf eine Zeitreise in frühere, immer nur vermeintliche Heimatorte.

Darüber hinaus werden im Werk Grenzen verschiedener Diskurse überschritten, jene unterschiedlicher Erinnerungskonstruktionen eines vertriebenen Sudetendeutschen wie eines aus der kommunistischen ČSSR-Vertriebenen. Diese Erinnerungsgrenzen sowie deren Vermittlung werden in Beziehung gesetzt und auf diese Weise aufgebrochen. Dadurch entsteht so etwas wie eine Blickumkehrung, von der Optik der anderen Seite der Grenze her, durchaus im phänomenologischen Sinne. Selbst wenn die beiden Protagonisten selbst dieses Desiderat noch nicht einlösen können oder wollen, so wird dies den Rezipientinnen und den Rezipienten durch das Werk im Sinne des bekannten schreibstrategischen Modells „to show and not to tell“ nahegelegt. Im weiteren Verlauf wird der Zusammenhang von *Grenzssituationen* und *literarischen Grenzräumen* bzw. Topoi aufgezeigt. Zum besseren Verständnis dieser Grenz-Kontexte seien vorab einige Bemerkungen zum Werk, zum Autor und zur Rezeption erlaubt, um den Roman genauer einordnen zu können.

2 Versuch einer Einordnung: Bemerkungen zum Autor und zur Rezeption

Der 1972 im tschechischen Turnov geborene Schriftsteller, Dramatiker und Drehbuchautor Jaroslav Rudiš veröffentlicht mit diesem Roman 2019 sein erstes Werk in deutscher Sprache. Die biografischen Hintergründe des Autors weisen darauf hin, dass er nach wie vor starke Bindungen zu seinem tschechischen Herkunftsland hat, insbesondere zu Prag¹², Liberec (wo er studierte)¹³ und Lomnice nad Popelkou (wo er aufwuchs) oder die Gegend um Jičín (wo er seit kurzem eine Wohnung besitzt) und Turnov, in Český ráj, dem Böhmisches Paradies – die Landschaft, die er als Heimat bezeichnet (vgl. Rudiš in CORNEJO/SCHMITZ 2024b: 10).

Der Autor lebt derzeit hauptsächlich in Berlin und wurde 2021 für seine Verdienste um die Brücken- und Mittlerstellung zwischen tschechischer und deutscher Kultur mit dem Bundesverdienstkreuz am Bande ausgezeichnet. Er gilt weltweit als einer der 30 bekanntesten Tschechen. Als herausragendes Merkmal wird seine Multimedialität (vgl. CORNEJO/SCHMITZ 2024c) bzw. Vielseitigkeit in verschiedenen Formaten und Medien hervorgehoben,

¹² Nach dem Attentat an der Prager Universität vom 21.12.2023 veröffentlichte Rudiš dazu am 03.01.2024 einen Essay in der ZEIT (vgl. RUDIŠ 2024c).

¹³ In Liberec steht auch das Grand Hotel aus dem gleichnamigen Roman (RUDIŠ 2008).

die er immer wieder aufs Neue beweist: Er ist Autor von Graphic Novels wie *Alois Nebel* (2012, gemeinsam mit Jaromír 99), Drehbuchautor für Filme wie *Nationalstraße* (dt. 2016, tsch. Film 2019) oder *Grand Hotel* (dt. 2008, tsch. Film 2006), veröffentlicht Essays in verschiedenen deutschen Zeitschriften, ist ein gerngesehener Talkshow-Gast und Lead-Sänger in der von ihm mitgegründeten Kafka-Band. Zudem ist er in diversen Video-Clips zu sehen und pflegt eine enge Zusammenarbeit mit Zeichnern wie Nicolas Mahler oder Jaromír Švejdík (Pseudonym Jaromír 99). Als Dramatiker hat er sich einen Namen durch Werke wie *Anschluss*, eine Auftragsarbeit für das Theater, gemacht, insbesondere im Kontext der Dresdner Aufführung im Jahr 2021 (vgl. URL1). Zudem hat er mit Petr Pýcha mehrere tschechische Theaterstücke geschrieben (vgl. CORNEJO/SCHMITZ 2024b: 11). Wie er selbst betont, sind seine Figuren aus biographischen Fragmenten realer Personen und Versatzstücken der Gegend seiner Herkunft und Biographie zusammengesetzt.

Sein gesamtes Werk findet vor allem im tschechischen und deutschsprachigen Raum, aber u. a. auch in polnischen Zeitschriften weithin Beachtung, etwa in Form häufiger Rezensionen. In allen drei Ländern hat er literarische Preise gewonnen: In Tschechien den Karel-Čapek-Preis des internationalen PEN-Clubs (vgl. ADAM 2024: 119), in Deutschland den Chamisso-Preis (vgl. SCHUMACHER 2024) und in Polen den Angelus-Silesius-Leserpreis.

Seine Werke wurden ins Französische, Englische, Niederländische, Spanische und Finnische oder auch ins Polnische übersetzt.¹⁴ Ursprünglich im weiteren Sinne einer Eisenbahnerfamilie entstammend, kann das Motiv der Eisenbahn oder des Eisenbahnfahrens als zentrales Motiv seines Werkes betrachtet werden.¹⁵ Zudem wird der Autor nicht müde zu betonen, dass eine Anstellung bei

¹⁴ Dank der auch vom Autor sehr anerkannten Übersetzerin Małgorzata Gralińska, sind inzwischen neun Werke von Jaroslav Rudiš ins Polnische übersetzt – darunter nicht nur sein ‚deutscher‘ Roman *Ostatnia podróż Winterberga* (2021b u. URL2), sondern sogar das nicht direkt ins Deutsche übersetzte *Czeski raj* (2019b) – und beim renommierten Verlag Książkowe Klimaty in Wrocław herausgegeben, sowie auch schon kürzlich erschienene, kleinere Werke wie *Trieste centrale* (2023). Der Verfasser hatte selbst Gelegenheit und die Ehre einer Buchvorstellung im Dom literatury im Anschluss an eine Reise am 30.08.2022 mit dem Kulturzug Berlin-Wrocław beizuwohnen, wo Fragen aus dem Podium auf Polnisch gestellt wurden und der Autor jeweils, ohne größere Verständnisprobleme, auf Deutsch bzw. Tschechisch antwortete. Zudem hat der Autor 2022 in Wrocław den Angelus-Silesius-Preis der Leserschaft erhalten (vgl. URL3).

¹⁵ Es sei daran erinnert, dass er kurz nach *Winterbergs letzte Reise* die *Gebrauchsanweisung fürs Zugreisen* veröffentlicht hat (vgl. RUDIŠ 2021a).

der Bahn sein ursprüngliches Berufsziel gewesen sei, sich dies aber aufgrund einer angeborenen Sehschwäche nicht in die Realität umsetzen ließ.

Trotz Werken wie Hauptmanns *Bahnwärter Thiel* erscheint das Eisenbahnmotiv innerhalb der deutschsprachigen Literatur als nicht so frequent wie etwa das des Roadmovie. Auch Kafka greift das Motiv in einigen Werken auf. Die Diskussion, inwieweit Rudiš in der Nachfolge oder Tradition Kafkas steht (vor allem wird in diesem Zusammenhang seine Funktion als Frontmann der Kafka-Band betont), kann hier nicht weitergeführt werden. Sicherlich ist das Motiv der *Grenze* und der *Grenzüberschreitung* auch für Kafka zentral, wenngleich in einem anderen Sinne. Von daher gibt es gute Gründe, in Rudišs Werk ein Alleinstellungsmerkmal zu sehen, gerade was die Art der Kommunikation im Werk betrifft, was u. a. auch in einem Workshop zu Rudišs Werk Ende November/Anfang Dezember 2023 in Ústí nad Labem ausgiebig diskutiert wurde.¹⁶

In der noch relativ spärlichen Sekundärliteratur zu den Werken von Rudiš sind neben den beiden erwähnten Aufsätzen des Autors (WOLTING 2022a, 2022b) u. a. die umfangreichen Beiträge von Schmitz (vgl. SCHMITZ 2024a, 2024b) und die Aufsätze von Weinberg (vgl. WEINBERG 2020, 2023, 2024) zu nennen, der den Autor insbesondere im Zusammenhang mit dem Motiv Mitteleuropa bzw. dem Mitteleuropa-Diskurs einordnet. Zudem ist auf den Sammelband von Cornejo und Schmitz *Über Jaroslav Rudiš* (CORNEJO/SCHMITZ 2024a) hinzuweisen. Da Rudiš selbst neben Germanistik auch Geschichte (und Journalismus in Liberec, Prag und Zürich) studiert hat und sich bei der Recherche für *Winterbergs letzte Reise* intensiv mit der Regionalgeschichte seiner Heimatregion auseinandersetzte oder in Werken wie *Alois Nebel* das Thema der deutschen Vertriebenen etwa im Altvatergebirge behandelt, scheint dieser Zugang durchaus naheliegend.¹⁷

16 Näheres zum trinationalen Rudiš-Workshop in Ústí nad Labem unter: <http://konfer.ff.ujep.cz/cz/uskutecnene-konference?view=article&id=190:mitteleuropa-im-werk-von-jaroslav-rudiš-unter-mitwirkung-des-autors-trinationaler-studentischer-workshop-deutschland-polen-tschechien&catid=59> [06.08.2024]. Vgl. dazu auch den Workshop-Bericht in diesem Heft der *Aussiger Beiträge*.

17 Als weibliches Pendant kann auf polnischer Seite die Nobelpreisträgerin Olga Tokarczuk genannt werden, von der einige Werke ebenfalls in den Sudeten spielen, nur auf der polnischen Seite, wenn wir an Werke wie *Taghaus*, *Nachthaus*, *Letzte Geschichten* oder das letzte Werk *Empusion* (2022, dt. 2023) denken. Im ersten spielen konkrete „Grenzkonflikte“ beim Tod eines deutschen Heimwehtouristen eine besondere Rolle, der von der polnischen auf die tschechische Seite und umgekehrt hin- und hergeschoben wird. Was für Tokarczuk

An dieser Stelle soll eine eher formalästhetische und literatursemiotische Annäherung an das Werk versucht werden, da sich der Verfasser aus einer Bildungssozialisation heraus diesem Ansatz besonders verpflichtet fühlt. Es ist aber von der Komplementarität der unterschiedlichen Annäherungsweisen auszugehen. Das Thema von *Migration* und *Vertreibung*, gerade in Hinblick auf Grenzen oder historische Betrachtungsweise, wird in diesem Beitrag allerdings eine eher marginale Rolle spielen und eher implizit behandelt werden.

3 Bemerkungen zum Roman *Winterbergs letzte Reise*

Das Werk *Winterbergs letzte Reise* handelt von einer Eisenbahnfahrt eines fast 100-jährigen Protagonisten namens Wenzel Winterberg, geboren in Reichenberg im Sudetenland (heute Liberec in Tschechien), der nach drei Schlaganfällen praktisch schon im Sterben liegt, und von dessen Fahrt von Berlin nach Zagreb (wirkliche Endhaltestelle) bzw. Sarajewo (eigentliches Ziel) und Peenemünde (auf der Fahrt neu entstandenes Ziel). Er wird als genauso alt wie „die tschechoslowakische Republik und die Feuerhalle von Reichenberg“ charakterisiert (WLR: 111). Winterberg orientiert sich auf der Reise an dem „letzten Baedeker“ (WLR: 14, insgesamt 113-mal) der alten k.u.k.-Monarchie von 1913.

Es existiert ein reales Vorbild für die Hauptfigur Wenzel Winterberg, ein Leipziger Germanist, wie der Autor in mehreren Gesprächen mit dem Verfasser betont. Ursprünglich sollte es um eine Reminiszenz an die nie vollzogene ‚Hochzeits- wie Todesreise‘ Winterbergs bis nach Sarajevo¹⁸ gehen, dem Ort, wo seine ebenfalls aus Reichenberg stammende, halbjüdische Verlobte Lenka auf der Flucht vor den Nazis verschwand. Jedoch erreicht der Protagonist dieses Ziel nicht. Winterberg wird von seinem in Berlin lebenden tschechischen Altenpfleger Jan Kraus begleitet, der in einem Ort gleichen Namens, in Vimperk/Winterberg im Böhmerwald, geboren wurde. Kraus hat sich auf Abschiede und Sterbebegleitungen von Menschen spezialisiert und wurde von Winterbergs Tochter Silke engagiert. Ohne Wissen seiner Tochter machen sich Winterberg und sein Begleiter schließlich auf eine letzte „Überfahrt“¹⁹. Obwohl sie die gleichen Orte durchfahren, ‚erfahren‘ bzw. passieren sie doch völlig un-

behauptet worden ist, nämlich, dass sie die Gegend erst „stiftete“ durch ihre literarischen Beschreibungen, lässt sich sicher auch für Rudiš festhalten.

¹⁸ Der Begriff *Sarajevo* taucht 184-mal auf, plus einmal *Sarajewo*, darunter auch die Kneipe in Wien.

¹⁹ Der Begriff *Überfahrt* taucht im Werk 67-mal auf.

terschiedliche Erinnerungsräume. Im Roman werden diese mitteleuropäischen Orte, durch die sie fahren, zusammenfassend als „the beautiful landscape of battlefields, cemeteries and ruins“²⁰ beschrieben.

Die Umsetzung dieser Motivik erfolgt im Roman über eine antinomische Struktur. Diese wird schon anhand der Darstellung des Lebenswegs der Protagonisten deutlich. Der vertriebene Sudetendeutsche Wenzel Winterberg trifft auf Jan Kraus, der 1972 aufgrund eines Fluchtversuchs mit Schusswechsel aus dem Land verwiesen wurde. Auf Jan Kraus wird später noch detaillierter zurückzukommen sein. Aber die eigentliche Hauptfigur bleibt Winterberg, wie es bereits der Titel nahelegt. Allerdings wird aus der Perspektive von Kraus erzählt, der gleichwohl vor allem wiederholt, was „Winterberg sagte“ und ansonsten im „Gespräch“ kaum zu Wort kommt und mit seiner eigenen Geschichte bzw. seinen Erzählungen im Gespräch mit Winterberg kaum durchdringt. Seine Geschichte wird eher an sich selbst vergegenwärtigten „Erinnerungsschüben“ deutlich. Schmitz schreibt zu den verschiedenen Ebenen des Romans:

Vierfach ist also diese Erzählung geschichtet: Zunächst die Geschichte der gegenwärtigen Reise mit der Eisenbahn, dann die Geschichte des Raumes Mitteleuropa mitsamt den Geschichten einzelner Protagonisten dieser ‚großen Geschichte‘ und schließlich die zunächst verborgenen Lebensgeschichten der beiden Reisenden selbst, nicht nur die Winterbergs, sondern zuletzt auch die des Jan Kraus. (SCHMITZ 2024b: 354)

Winterberg sehnt sich in einen für ihn verloren geglaubten imaginären Raum im Sinne einer „rückwärtsgewandten Utopie“ (ACHLEITNER 1990) zurück. Dabei werden besondere individuelle Grenzziehungen in der Erinnerung des Protagonisten virulent. Winterberg erzählt Kraus von seiner Verlobten Lenka aus Reichenberg, dass sie auf der Flucht vor den Nazis in Sarajevo aus einem Fenster gesprungen sei. Im Grunde macht sich Winterberg in Begleitung von Kraus auf die Reise in seine Vergangenheit in Form des Durchfahrens von Orten einer Art autobiographischer Landkarte. Die Stationen werden im Sinne von Lotmans Prinzip der „Einzeichnung individueller Vektoren“ (LOTMAN 2006: 531) mit der Bedeutung versehen, die sie für Winterberg hatten. Ihre Reise endet schließlich in Zagreb. Dort müssen sie feststellen, dass die frühere Verbindung von Zagreb nach Sarajevo aus der k.u.k.-Zeit nicht mehr besteht:

20 Ein Ausdruck eines englischen Touristen, den Winterberg im Heidelberger Krug in Berlin kennenlernt, im Roman, „der Engländer“ genannt. Diese Redewendung wird insgesamt 42-mal wiederholt.

Als Winterberg und Kraus Fahrkarten nach Sarajevo kaufen möchten, stellt sich heraus, dass selbst „Sarajevo nicht mehr existiert“:

Wir gingen zum Schalter und Winterberg fragte nach zwei Fahrkarten nach Sarajevo. „Sarajevo“, sagte die Frau verwundert. „Yes, Sarajevo.“ Die Frau schüttelte den Kopf. Sie tippte auf die Tastatur. Und schüttelte wieder den Kopf. „No Sarajevo.“ „Wie, no Sarajevo?“ „Sarajevo don’t exist.“ (WLR: 353)

Aus einem Überlandbus, den sie daraufhin nehmen, werden sie während der Fahrt herausgeworfen, nachdem Winterberg herumzupöbeln anfängt. In einer Art Selbstsabotage scheint Winterberg die Fahrt nicht mehr zu ertragen und beginnt sich zu übergeben. Diese Szene zeigt Winterbergs innere Zerrissenheit und seine Unfähigkeit, sich der Realität der Jetztzeit zu stellen, was schließlich zum Abbruch der Reise führt. Diese letzte Grenze ist nicht mehr zu überwinden. Es verdeutlicht einmal mehr die verschiedenen psychologischen und emotionalen Ebenen, auf denen sich die Protagonisten während ihrer Reise befinden. Winterberg ist nicht mehr in der Lage, die in ihm angelegten und von ihm verinnerlichten Erinnerungsgrenzen zu überschreiten.

Am Ende verliert sich Winterbergs Spur im Schneesturm und ‚Niemandesland‘ von Peenemünde an der Ostsee, der berühmt-berüchtigten ehemaligen Heeresversuchsstation, wo er im Zweiten Weltkrieg als Soldat stationiert war, und den Namen Lenkas, seiner großen Lebensliebe, auf eine Rakete schrieb. Im Historisch-Technischen Museum Peenemünde findet Winterberg schließlich die Rakete Aggregat 4 – V2 und umarmt sie mit jenen Worten, die er im Roman immer wieder benutzt²¹: „Meine Lenka...“ (WLR: 404). Am Bug der Rakete entdeckt er tatsächlich seine eigene Zeichnung. Es ist die Frau im Mond, die er nach dem Film *Die Frau im Mond* von Fritz Lang benannt hat,²² den er einst mit Lenka im einzigen Kino in Reichenberg gesehen hatte. Winterbergs Erinnerungen an Lenka werden durch diese Begegnung mit der Rakete wieder lebendig.²³

Schlussendlich wird nicht deutlich, ob er stirbt oder ob Winterbergs Geschichte weitergeht, weshalb Winterberg in einer späteren Erzählung wieder auftaucht. Der Schneesturm lässt jede Grenze, aber auch jede Orientierung

21 Insgesamt 25-mal, außerdem taucht das „no, no“ im Tschechischen, im Deutschen das „ja, ja“ immer wieder als Darstellungsmittel auf, letzteres 1383-mal.

22 Bis heute ist der Film in YouTube abrufbar (vgl. URL4).

23 Die bekannte Redewendung der Cinematographie „True Heroes never die, they just fade away“ lässt sich hier auf Winterberg anwenden, der sich in seinen Erinnerungen an Lenka und seine Vergangenheit als Soldat verliert.

schwinden.²⁴ Analog dazu äußert sich diese Art von Grenzüberquerung nicht zuletzt in der Sprache.

3.1 Zur Darstellung verinnerlichter Grenzorte in der Sprache

Auch die Erzählweise des Romans weist das Prinzip des Kontrasts aus: Die Geschichte wird aus der Perspektive des Ich-Erzählers Jan Kraus erzählt, wobei Winterbergs Monologe verstärkt in die Erzählung eingestreut werden. Im Werk wird vor allem erzählt, vorgelesen, etwas gesagt und immer wieder geredet, und während der Durchfahrt werden die Geschichten immer wieder von Neuem erzählt. Auf diese Weise wird auch sprachlich-ästhetisch durch unendliche Wiederholungen seitens der Romanfiguren fast ein Gespräch in einer tschechischen „Schwemme“ oder Bierkneipe simuliert, woran vor allem die fließenden Satzkaskaden und Dialoge bzw. Gespräche beim Bier erinnern, besonders deutlich an der erwähnten Floskel und dem kommunikativen Zustimmungspartikel, dem „ja, ja“.

Der Literaturkritiker Holger Heimann vergleicht Rudišs Roman formalästhetisch mit einer Zugfahrt: das Klackern des Zuges, das zeitweilige Anhalten, das Wiederanfahren und das Fließenlassen der Monologe und vermeintlichen Dialoge (vgl. HEIMANN 2019). Dagegen erhebt u. a. Petr Fischer allerdings Einwand mit Bezug auf den speziellen Rudiš-Sound bzw. die Rhythmisierung des Werks, worauf auch andere Rezensenten hinweisen (vgl. FISCHER 2024: 338).

Der Erzähler verwendet die Technik, offizielle historische Daten mit persönlichen Erlebnissen oder Assoziationen zu konfrontieren. Winterberg liest immer wieder aus dem erwähnten Baedeker von 1913 vor und kombiniert damit eigene Erlebnisse in einer endlosen Erzählungssuade. Dabei tauchen Grenzorte nicht im geographischen Sinne, sondern im literarisierten Sinne auf, die für Winterberg besondere erinnerungsbasierte Bedeutung haben, d. h. sie werden im Sinne LOTMANS (2006) mit Bedeutung aufgeladen, weil an allen diesen Orten etwas für die Protagonisten Bedeutsames, aber jeweils nur für sie geschieht (etwa im Heeresmuseum in Wien u. a.). Zu den erwähnten Orten gehören unter anderen Königgrätz/Hradec Králové, Sadowa, Reichenberg/Liberec, Jitschin, die Stadt Wallensteins, Vimperk, Wien, Zagreb und Berlin. Der Verlag veröffentlichte neben dem Roman vom Autor selbst gemachte Fotos, die die Bedeutsamkeit dieser Orte u. a. noch einmal ästhetisch in einem anderen Format ‚dokumentieren‘.

²⁴ Inzwischen sind nach Aussage des Autors vier weitere Erzählungen über Winterberg erschienen, davon ein ‚kleiner Bruder Winterbergs‘ im Erzählband *Trieste Centrale* (2022).

3.2 Die Entstehung literarischer Grenzzorte aus Grenzsituationen

Es ist schon erwähnt worden, dass es sich um Winterbergs letzte Überfahrt, seine Sterbefahrt, handelt, sowohl örtlich als auch zeitlich um eine Fahrt in die Vergangenheit und die vollzogene Transzendierung zeitlicher Grenzen. Der Autor hat auch im Gespräch immer wieder darauf hingewiesen, welche zentrale Bedeutung Sterbende und Tote in seinem Werk haben. Vielleicht ist das Gespräch mit den Verstorbenen neben der Eisenbahnfahrt sogar eines der zentralsten Motive im Werk von Rudiš.

In einigen Sprachen, neben dem Deutschen vor allem im Englischen, wird das Sterben mit dem *Heimgehen* oder dem *Homecoming* konnotiert, keinesfalls nur im religiösen Sinne. Im Roman nennt Kraus in Anklängen an Schiffsreisen seine Sterbebegleitungen *Überfahrten*. Dabei spielt die Assoziation zum Styx und zur Überfahrt des Fährmanns Charon eine Rolle, an anderer Stelle wird von einer Fahrt Winterbergs in den mitteleuropäischen Hades gesprochen (vgl. SCHMITZ 2024b: 340ff.). Es handelt sich also im Jasperschen Sinne um eine Grenzsituation, die im Roman an der Darstellung des Durchfahrens von Orten und verschiedenen Räumen dargestellt wird.

Bedeutsam wird in diesem Zusammenhang der Unterschied zwischen Raum und Ort, wie ihn WALDENFELS (2009) vornimmt. Nach Waldenfels sind Personen an einem bestimmten Ort gleichzeitig Teil eines umfassenden Raums, durch den hindurch sie sich bewegen. Hierbei ist nicht primär der Erinnerungsort im *kollektiven* oder *kulturellen Gedächtnis* gemeint, sondern vielmehr ein individueller Gedächtnisraum, in dem das Individuum allein existiert und worin es sich bewegt. Damit wird ganz ausdrücklich im phänomenologischen Sinne eine individuelle oder vielleicht sogar singuläre Grenze markiert.

Die Hauptfiguren des Romans begeben sich sowohl konkret als auch imaginär auf eine Zeitreise in frühere oder vermeintliche Grenzzorte. Sie markieren erneut die antinomische Struktur des Romans: Auf der einen Seite steht Wenzel Winterberg, der aus Reichenberg (Böhmen) vertrieben wurde und auf der Suche nach dem verlorenen Kakanien als imaginärem Raum und rückwärtsgewandter Utopie ist. Auf der anderen Seite steht Jan Kraus, der 1972 aufgrund eines Fluchtversuchs mit Schusswechsel nach dem Prager Frühling zunächst eingesperrt und dann des Landes verwiesen wurde, weshalb ihm aufgrund dieser Verstrickung in Grenzsituationen jegliches Gefühl für so etwas wie Heimat und Identifikation mit dem geografischen Raum abhandengekommen ist.

Diese so empfundenen neuen Grenzziehungen der jüngeren Geschichte, scheinen weder für Winterberg noch für Kraus überwindbar. Was die Motive des Romans betrifft verwischen sich jedoch hier auf diese Weise Grenzen in unterschiedlicher Bedeutungszuweisung: Insgesamt beziehen sie sich auf die

k.u.k.-Monarchie, die NS-Zeit,²⁵ die kommunistische Ära und die Zeit nach der Wende. Die historischen Folgen dieser Epochen spielen eine wichtige Rolle bei der Suche nach einer verlorenen Identität. Winterberg changiert zwischen dem Vorlesen aus dem letzten Baedeker der k.u.k.-Monarchie und dem Erzählen seiner persönlichen Erlebnisse in Böhmen hin und her. Als er erkennen muss, dass der Versuch seiner nachgeholten Reise zu Lenka scheitert, wirft er den Baedeker aus dem Fenster.

Winterberg und Kraus durchfahren dabei konkrete Orte wie Sadowa, eine Ortschaft bei Königgrätz, wo eine der größten Schlachten zwischen Preußen, Österreichern und Sachsen stattfand.²⁶ Durch diese Weise der Darstellung verschmelzen die Orte zu einer ästhetisch geformten Einheit auf der Basis individueller Erinnerungsstrukturen (vgl. SCHACTER 1996).

Die Ortschaften werden dann noch weiter in kleinere Einheiten, weitere Ortszuschreibungen segmentiert, die besondere Bedeutung haben. Bei ihrer Durchfahrt und dem Aufenthalt etwa in Wien finden vor allem die Kaisergruft, das Arsenal, der Zentralfriedhof und die Grabstätten der Eisenbahnpioniere der k.u.k.-Monarchie sowie das Gasthaus Sarajewo in Wien besondere Erwähnung. Im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien findet sich die blutige Uniform des Thronfolgers Franz Ferdinand nach dem Attentat von Sarajevo.

Die Verbindung zwischen persönlicher Geschichte, historischen Ereignissen und filmischen Referenzen schafft eine komplexe und vielschichtige Erzählungsstruktur in Rudišs Roman. Besondere Aufmerksamkeit erfährt in diesem Zusammenhang die Schlacht bei Königgrätz, auf die Winterberg immer wieder zurückkommt.

3.3 Die Schlacht bei Königgrätz und deren Bedeutung

Besonders die Erinnerung an die Schlacht von Königgrätz scheint für Winterberg eine tiefgreifende Bedeutung zu haben, die weit über das rein Historische hinausgeht. Er betrachtet die Schlacht als den Ausgangspunkt einer mitteleuropäischen Tragödie, die sich bis in die Gegenwart fortsetzt. Hinter dieser Konzeption steht nicht nur eine statische, ‚abgegrenzte‘ Erinnerung, sondern sie lässt ebenso einen dynamischen Prozess erkennen, der Vergangenheit

25 Der mit den Tschechen sympathisierende Vater Winterbergs wird im Ratskeller von Reichenberg von „Henlein-Trotteln“ (WLR: 108) erschlagen, während die Mutter spätestens mit Einnahme der Tschechoslowakei auf Seiten der Nationalsozialisten steht.

26 Ein Ortsteil von Berlin wurde später kurze Zeit so genannt, nach einem Gebiet, das vorwiegend von tschechischen Einwanderern bewohnt wurde. Ursprünglich handelte es sich um eine Gaststätte; lange Zeit hieß auch das heutige Stadion an der Alten Försterei von Union Berlin Sadowa-Stadion.

und Gegenwart miteinander verbindet. Die Schlacht von Königgrätz durchläuft zudem als leitmotivisches Element das Werk und dient als negativer Gründungsmythos einer mitteleuropäischen Identität, als Symbol politischer Niederlagen wie persönlichem Initiationserlebnis zugleich.

Königgrätz hat sich individuell tief in Winterbergs Körper und Seele eingepägt, nicht zuletzt deswegen, weil zwei seiner Verwandten dort im Kampf auf gegnerischen Seiten ihr Leben verloren haben. Diese Erinnerung an Königgrätz zeigt, wie persönliche Erfahrungen und historische Ereignisse in der Erinnerung miteinander verwoben sind und wie sie Handeln und Denken der Romanfigur prägen. Es verdeutlicht zudem, wie eng kollektive Geschichte und individuelles Schicksal miteinander verbunden sind und wie sie sich gegenseitig beeinflussen. Diese normalerweise als unterschiedliche Erinnerungskonzepte nebeneinander abgegrenzt stehenden Konzeptionen werden im Roman miteinander verbunden.

Dieses dialektische Identitätsverständnis, das hier vorgeführt wird und immer zugleich ein Raumempfinden ist, zeigt, wie sich Winterbergs Identität und sein Handeln aus dem Spannungsfeld zwischen festen Erinnerungen an die Vergangenheit und einer nur vordergründig ständigen Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit entwickeln. Wenn man den Begriff benutzen will, so ist seine Heimat weder räumlich noch zeitlich im kantianischen Sinne ein begrenzter Ort oder eine Erinnerung, sondern ein komplexes Geflecht aus persönlichen Erfahrungen, historischen Ereignissen und individuellen Interpretationen.

Der Wechsel zwischen einer in Stein gemeißelten Erinnerung und einem dynamischen Prozess des Durchfahrens der Vergangenheit verdeutlicht, wie Winterbergs Identität als etwas prozesshaftig Lebendiges wie Grenzenloses und sich ständig Veränderndes zu begreifen ist. Es zeigt sich auch, wie Geschichte und persönliche Erfahrungen miteinander verwoben sind und wie sie gemeinsam die Identität eines Menschen formen. Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch am anderen Protagonisten Jan Kraus festmachen.

3.4 Jan Kraus' Grenzsituationen und Grenzräume

Nach langen Jahren in der Fremde, hauptsächlich in der Bundesrepublik Deutschland, kehrt Kraus zum ersten Mal in seine ehemalige Heimat zurück, die ihm mittlerweile fremd und feindlich geworden ist. Er liest über die Geschichte von Winterberg, das frühere Winterberg, das nun Vimperk heißt. Kraus beschreibt die Stadt, die er „so sehr hasst“ (WLR: 109) und die er verlassen musste.

Nachdem Kraus und sein Freund Hanzi ein tschechisches Flugzeug kapern, bei dem der Pilot angeschossen wird, werden sie von der Staatssicherheit verhaftet. Hanzi nimmt sich später in seiner Gefängniszelle das Leben. Inmitten dieser

Ereignisse kommt Kraus' Schwester unter mysteriösen Umständen ums Leben: Sie soll während des Einmarsches zur Unterdrückung des ‚Prager Frühlings‘ von einem russischen Panzer überrollt worden sein. Sein Vater wird aufgrund von Kraus' Fluchtversuch degradiert. Kraus versucht, sich nicht daran zu erinnern, aber die Konfrontation mit den Orten lässt diese Erinnerungen in ihm hochkommen, einschließlich seiner Muttersprache, dem Tschechischen, die er nach langer Zeit mal wieder spricht und die ihm fremd geworden ist. Er fühlt sich im Sinne von WALDENFELS (2009) der Inkongruenz zwischen Ortsgefühl und Raumwissen verloren. Als Vektoren seiner versuchten Raumergreifung dienen etwa auch die beiden Frauen um ihn herum: Agnieszka, seine Geliebte aus Poznań, die ihn mit Silke Winterberg in Kontakt bringt, und Carla, die „Italienerin aus Bremen“, seine verstorbene große Liebe in Deutschland.

Im Fall des Ich-Erzählers Jan Kraus liegt der Fall der Raumergreifung also nicht so eindeutig wie im Fall Wenzel Winterbergs. Jan Kraus möchte nicht mehr gerne an die Ereignisse, die dazu führten, dass er das Land verlassen musste, erinnert werden. In einigen Blogs zum Roman, auf die hier nicht im Einzelnen eingegangen werden kann ist die zu knappe Darstellungsweise der Motive kritisiert worden. Man erfährt in der Tat wenig darüber, was wirklich geschehen ist. Aber die Erfahrungen von Kraus und seine Erinnerung verbunden mit dem Tod der Schwester erscheinen einfach zu schmerzhaft, als dass er daran erinnert werden möchte. Das wird an der literarischen Gestaltungsweise des Monologs und verwehrt Dialogs so überaus deutlich. Auf diese Weise erlebt Kraus eine Art Anti-Sehnsucht zum Land seiner Kindheit, was sich etwa an Phänomenen von Bier, Schnitzel etc. äußert. In der Ablehnung der früheren Heimat und dem Verdrängen-Wollen der Erinnerung kommt bei Kraus gleichfalls eine tiefe Sehnsucht zu dem Vergangenen zum Ausdruck, stellt sich bei ihm ähnlich wie bei vielen Migranten eine Empfindung des Verlusts durch die Erinnerung ein.

4 Fazit: Literarische Grenzräume und Grenzsituationen

Der Roman von Rudiš weist Grenzsituationen der beiden Protagonisten aus: in der Konfrontation der Protagonisten miteinander, mit ihrer Geschichte, mit ihrer Kultur, werden aus konkreten ‚erfahrenen‘ Orten erzählte literarische Räume. Der Versuch der Bewältigung traumatischer Erfahrungen, die im Roman nur aus der Erinnerung heraus geschildert werden, lässt den Erzähler Winterberg in einen endlosen Monolog verfallen, um auf diese Weise konkrete Grenzen aufzuheben und Vergangenheit und Gegenwart, kollektive Geschichte und individuelle Erinnerung miteinander zu verbinden. Aus den konkreten geo-

grafischen oder historischen Orten werden literarisch aufgeladene und durchfahrene Räume im Sinne von LOTMAN (2006 u. 2010) und WALDENFELS (2009), in die sich die Protagonisten einschreiben bzw. durch den Erzähler eingeschrieben werden. Die Literarisierung der Orte, das (vor allem auch mündliche) Erzählen, die ständigen Wiederholungen schaffen eine Resonanz bei den Lesenden, wie sie die beiden Protagonisten untereinander nicht erreichen können, da die Orte im Gespräch seltsam unverbunden bleiben müssen und erst in der Konstruktion des Romans zueinander in Bezug gesetzt werden. In diesem Sinne ist CORNEJO/SCHMITZ (2024b) zuzustimmen, wo sie in Bezug auf den Autor schreiben:

Literatur lässt immer auch die Grenze durchlässig werden, die uns von der Vergangenheit trennt. Es gibt ja für uns nur eine Zeit, die Gegenwart. Aber in ihr können wir das Vergangene, das so unwiderruflich in der Zeit verloren ist, vergegenwärtigen, können einen Dialog in unserer Vorstellung eröffnen. An dem Dialog, den Jaroslav Rudiš mit den früheren Werken anderer führt, lassen uns die Essays teilhaben [...]. An Sprachgrenzen und vorgebliche Grenzen der Kulturen halten sie sich nicht. Mitten in Europa öffnet sich uns, den Leserinnen und Lesern, dank dem Schaffen von Jaroslav Rudiš ein Raum der Imagination, die uns nach der langen und schuldhaften Geschichte einer „landscape of battlefields and cemeteries“ – so *Winterbergs letzte Reise* – eine Zukunft der Gemeinsamkeit im 21. Jahrhundert suchen lässt. (Ebd. 17)

Eine letzte Bemerkung sei zum Abschluss erlaubt: In einem kürzlich stattgefundenen Gespräch mit dem Verfasser des Beitrags erzählte der Autor, dass sich nun viele Leserinnen und Leser auf die Spuren von Winterberg machen, und den Orten des Romans nachfahren. Im hier zugrundeliegenden Sinne würde man sagen – der Autor möge mir diesen kleinen Einwand verzeihen –, dass diese Orte nur wenig mit dem literarischen Raum im hier untersuchten Sinne zu tun haben. D. h., in diesen literarisierten Orten kann man weder wohnen noch sich in ihnen bewegen, geschweige denn ihnen nachfahren, sondern muss sie am besten anhand der Lektüre des Romans von Jaroslav Rudiš durchfahren. Auf diese Weise sind Grenzen des Raums, der Zeit wie des gegenseitigen Verständnisses zu überwinden.

Literaturverzeichnis:

- ACHLEITNER, Friedrich (1990): Wiener Vorlesungen im Rathaus, Wien: Picus-Verl.
ADAM, Julie (2024): Jaroslav Rudiš's tschechische Autorschaft Jaroslav Rudiš zwischen Rock und Pop und zwischen Tschechisch und Deutsch. In: Über Jaroslav Rudiš. Hrsg. v. Renata Cornejo u. Walter Schmitz. Dresden/München: Thelem, S. 118–131.

- CORNEJO, Renata/ SCHMITZ, Walter (Hgg.) (2024a): Über Jaroslav Rudiš. Dresden/ München: Thelem.
- CORNEJO, Renata/ SCHMITZ, Walter (Hgg.) (2024b): Jaroslav Rudiš, tscheschisch-deutsch. In: Über Jaroslav Rudiš. Hrsg. v. dies. Dresden: Thelem, S. 9–17.
- CORNEJO, Renata/ SCHMITZ, Walter (Hgg.) (2024c): Rudiš – multimedial. In: Über Jaroslav Rudiš. Hrsg. v. dies. Dresden/München: Thelem, S. 134–140.
- FISCHER, Petr (2024): Rudiš's erster Roman in deutscher Sprache versucht, die Hysterie der Geschichte zu durchschauen. In: Über Jaroslav Rudiš. Hrsg. v. Renata Cornejo u. Walter Schmitz. Dresden/München: Thelem, S. 335–339.
- HEIMANN, Holger (2019): Mit der Eisenbahn in die Vergangenheit. In: Deutschlandfunk. de vom 07.03.2019. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/jaroslav-rudis-winterbergs-letzte-reise-mit-der-eisenbahn-100.html> [06.08.2024].
- JASPERS, Karl (1971): Einführung in die Philosophie. München: Piper.
- LEITNER, Thomas (2019): Leichen pflastern seinen Weg. In: Die Presse. Beilage Bücher-Frühling, vom 20.03.2019.
- LOTMAN, Jurij M. (2006/1973): Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. v. Jörg Dünne u. Stephan Günzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 529–545.
- LOTMAN, Jurij M. (2010): Der Begriff der Grenze. In: Ders.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Hrsg. von Susi K. Frank et al. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 174–190.
- PILLE, René-Marc (2003): An unser „granizze“ – die slawischen Wurzeln des Wortes „Grenze“. In: Grenze – Granica. Interdisziplinäre Betrachtungen zu Barrieren, Kontinuitäten und Gedankenhorizonten aus deutsch-polnischer Perspektive. Hrsg. v. Barbara Breysach et al. Berlin: Logos, S. 18–26.
- RUDIŠ, Jaroslav (2008): Grand Hotel. München: Luchterhand. (Film: CZ 2006 Regie: David Ondříček).
- RUDIŠ, Jaroslav (2016): Nationalstraße. Aus dem Tschechischen von Eva Profousová. München: Luchterhand. (Film CZ 2019, Regie: Stepan Altrichter).
- RUDIŠ, Jaroslav (2019a): Winterbergs letzte Reise. München: Luchterhand.
- RUDIŠ, Jaroslav (2019b): Czeski Raj. Übersetzung: Małgorzata Galińska. Wrocław: Książkowe Klimaty.
- RUDIŠ, Jaroslav (2021a): Gebrauchsanleitung fürs Zugsreisen. München: Piper.
- RUDIŠ, Jaroslav (2021b): Ostatnia podróż Winterberga. Übersetzung: Małgorzata Galińska. Wrocław: Książkowe Klimaty.
- RUDIŠ, Jaroslav (2022): Trieste Centrale. Leipzig: KREUZER Medien.
- RUDIŠ, Jaroslav (2023): Trieste Centrale. Übersetzung: Małgorzata Galińska. Wrocław: Książkowe Klimaty.
- RUDIŠ, Jaroslav (2024a): Interview zu *Winterbergs letzte Reise*. In: Über Jaroslav Rudiš. Hrsg. v. Renata Cornejo u. Walter Schmitz. Dresden/München: Thelem, S. 323–324.

- RUDIŠ, Jaroslav (2024b): Wolgast [Früherer Schluss von *Winterbergs letzte Reise*. In: Über Jaroslav Rudiš. Hrsg. v. Renata Cornejo u. Walter Schmitz. Dresden/München: Thelem, S. 325–329.
- RUDIŠ, Jaroslav (2024c): Die Stille danach. Wie die Schüsse von Prag die Stadt verändert haben. In: Die ZEIT vom 03.01.2024. URL: www.zeit.de/2024/02/prag-amoklauf-karls-universitaet-erinnerungen [06.08.2024].
- RUDIŠ, Jaroslav/ JAROMÍR 99 (2012): Alois Nebel. Aus dem Tschechischen von Eva Profousová. Dresden/Leipzig: Volland & Quist.
- SCHACTER, Daniel S. (1996): Searching for Memory. The Brain, the Mind and the Past. New York: Basic Books.
- SCHMITZ, Walter (2024a): Jaroslav Rudiš, tschechisch-deutsch. In: Über Jaroslav Rudiš. Hrsg. v. Renata Cornejo u. Walter Schmitz. Dresden/München: Thelem, S. 31–100.
- SCHMITZ, Walter (2024b): Wenzel Winterbergs mitteleuropäische Hadesfahrt. In: Über Jaroslav Rudiš. Hrsg. v. Renata Cornejo u. Walter Schmitz. Dresden/München: Thelem, S. 340–348.
- SCHUMACHER, Katrin (2024): An der grün leuchtenden Meerestheke im *Ausgeschossen Auge* im Zentrum Žižkovs, in der Pupille Prags, dem Augapfel Tschechiens, in der Mitte Mitteleuropas Laudatio auf Jaroslav Rudiš zur Verleihung des Chamisso-Preis/ Hellerau 2019. In: Über Jaroslav Rudiš. Hrsg. v. Renata Cornejo u. Walter Schmitz. Dresden/München: Thelem, S. 21–30.
- WALDENFELS, Bernhard (2009): Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- WALSER, Martin (1986): Vom hiesigen Ton. In: Ders.: Heilige Brocken. Weingarten: Edition Drumlin, S. 36–38.
- WEINBERG, Manfred (2020): „The beautiful landscape of battlefields, cementeries and ruins“. Zum Roman *Winterbergs letzte Reise* von Jaroslav Rudiš. In: Fest – Spiel – Reise. Hrsg. v. Felix Lempp, Jara Schmidt u. Julie Tielmann. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, S. 303–318.
- WEINBERG, Manfred (2023): Die Abenteuer des Autors Jaroslav Rudiš in Mitteleuropa. In: Nachbeben einer Zäsur in der interkulturellen Literatur und Kulturpraxis. Formationserlebnisse einer Umbruchsgeneration. Hrsg. v. Miłosława Boryzkowska-Szewczyk u. Eliza Szymanska. Göttingen: Brill, S. 87–107.
- WEINBERG, Manfred (2024): Über *Winterbergs letzte Reise*. In: Über Jaroslav Rudiš. Hrsg. v. Renata Cornejo u. Walter Schmitz. Dresden/München: Thelem, S. 330–334.
- WOLTING, Stephan (2022a): On the Move – Überlegungen zu Camen Francesca Bancius Langgedicht *Lebt wohl ihr Geliebten und Genossen* (2018) und Jaroslav Rudiš Roman *Winterbergs letzte Reise* (2019). In: Porównania 32, Nr. 2/2022, S. 247–263.
- WOLTING, Stephan (2022b): „The beautiful landscape of battlefields, cemeteries and ruins...“ – Erinnerungsraum und (Anti-) Heimatkonzeption in Jaroslav Rudiš Roman *Winterbergs letzte Reise*. In: Uniwersytet Humanistyczny – Przyrodniczym Jana Długosza w Częstochowie. TRANSFER Reception Studies, Jg. 7, S. 73–86 [neu bearbeitete Version in: Ders. (2023): *Fremde und Fiktion*. Schriften zum Zusammenhang

von Fremdheitskonzeptionen und ästhetischen Verfremdungskonzepten in ausgewählten Beispielen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 187–198].

Internetquellen:

URL1: Jaroslav Rudiš' „Anschluss“ am Staatsschauspiel Dresden. Am Ende sind alle Pilze. Online unter <https://www.deutschlandfunkkultur.de/jaroslav-rudis-anschluss-am-staatsschauspiel-dresden-am-100.html> [10.08.2024].

URL2: Pociąg do literatury: Jaroslav Rudiš_ OSTATNIA PODRÓŻ WINTERBERGA. Online unter <https://www.youtube.com/watch?v=I4yGowK5esA> [04.04.2024].

URL3: Angelus-Silesius-Preis 2022. In: Aktualności, 16.10.2022. Online unter <https://literatura.wroclaw.pl/znamy-laureatow-angelusa-i-silesiusa-2022-drugi-raz-w-historii-angelusa-otrzymuje-autor-z-polski/> [06.08.2024].

URL4: Die Frau im Mond. Science-Fiction-Stummfilm von Fritz Lang 1928/29. Online unter <https://www.youtube.com/watch?v=kFGATob5w5c> [06.08.2024].

Konfigurationen der europäischen Grenze

GABRIELLA PELLONI

Grenzen und Grenzüberschreitungen in Emine Sevgi Özdamars Spätwerk: *Perikizi* (2010) und *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021)

Der Beitrag widmet sich der Auseinandersetzung mit Grenzen und Grenzzonen in Emine Sevgi Özdamars Spätwerk, nämlich dem Theaterstück *Perikizi. Ein Traumspiel* (2010) und dem Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021). Özdamars Protagonistinnen werden als Expertinnen für Grenzerfahrungen beschrieben, die nicht nur räumliche, sprachliche und kulturelle Erfahrungen betreffen, sondern auch die historische und zeitliche Dimension von Grenzen einbeziehen. Die Analyse soll zeigen, dass das Thema der Grenze in Özdamars Werk nicht nur eng mit ihrer Migrationserfahrung verknüpft ist, sondern auch tief verwoben mit der Geschichte der Ich-Erzählerin, ihren und den verdrängten Traumata in der türkischen Gesellschaft, die zu zentralen Leitmotiven im Spätwerk Özdamars gehören.

Schlüsselwörter: Deutsche Literatur, Grenze, Grenzüberschreitung, Gedächtnis, Trauma, Emine Sevgi Özdamar

1 Einführung: Zur historischen Tiefendimension von Grenzen

In seiner grundlegenden, 2003 erschienenen Studie *Im Raume lesen wir die Zeit* verweist Karl Schlögel zum einen auf die Unsichtbarkeit, historische Komplexheit und Unübersichtlichkeit von Grenzzonen, zum anderen betont er die gestaltgebende, orientierende Leistung der Grenzen:

Grenzen sind die wichtigste Raumerfahrung, ebenso wie ihr Gegenteil: die Grenzenlosigkeit. Sie besagen: hier hört etwas auf, hier fängt etwas an. Sie gliedern Territorien, die sonst nur formloser, leerer Raum wären. Sie geben etwas Gestalt. Wir können ohne Grenzen nicht leben. Ohne Grenzen wären wir verloren. (SCHLÖGEL 2003: 137)

Obwohl Grenzen meist mit Beschränkung, Unfreiheit, Barriere und Enge assoziiert werden, während Modelle von Grenzüberschreitung, Grenzenlosigkeit und Entgrenzung einen semantischen Mehrwert enthalten und positiv aufgela-

den sind, ist klar, dass es Leben, Identität und Kultur ohne Respektierung von Grenzen nicht geben kann.

Mit ihrem überschaubaren wie in sich vernetzten Theater- und Erzählwerk, das 2022 nach der Veröffentlichung des Romans *Ein von Schatten begrenzter Raum* mit dem Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet wurde, hat Emine Sevgi Özdamar nicht nur ein unvergleichliches türkisch-deutsches Migrations- und Theaterepos mit Reminiszenzen an die eigene Lebensgeschichte vorgelegt, sondern auch einen hochbedeutenden Beitrag zum Diskurs über Grenzen als Bedingungen und Symbole für Raum und Räume sowie als Demarkationslinien zwischen Sprachen und Kulturen geleistet. Özdamars Protagonistinnen haben eine spezifische Kompetenz für Grenzzonen, sie sind Expertinnen für Grenz-Erfahrungen aller Art, die sowohl konkrete, empirische Grenzen, die auf den jeweiligen Streifzügen der Figuren überquert werden, als auch sprachliche, kulturelle, identitätsstiftende Grenzen betreffen. Als ständige Grenzverletzerin entwickelt Özdamar ein Darstellungsverfahren, das auf einem permanenten Hin- und Herpendeln zwischen Orten, Sprachen und Kulturen sowie auf einer spielerisch wirkenden, jedoch unbeirrten Infragestellung der auf den Reisen gewonnenen Informationen beruht. Die arbiträr wirkenden Entscheidungen der Protagonistinnen und die Zufälligkeit ihrer Migrationsbewegungen schaffen einen freien Transitraum für den Transfer kultureller Versatzstücke in beide Richtungen der Achsen Ost-West/Asien-Europa/Istanbul-Berlin/DDR-BRD. Zugleich evozieren Grenzen Erwartungshaltungen über benachbarte Räume und werden selbst – auf eine ambivalente Art und Weise – zum Sinnbild für den Raum, den sie absondern und der in einem Widerspruch zum Diesseitigen steht (vgl. SPRINGER 2013: 189–202).

Für Özdamars routinierte Grenzgängerinnen hat die Forschung das Konzept der *borderscapes* fruchtbar gemacht (vgl. GEISER 2017: 415–429). In Anlehnung an Arjun Appadurais Definition von *ethnoscapes* (vgl. APPADURAI 1990: 297) versteht der *borderscape*-Begriff Grenzen als prozessual und transitorisch und fasst sie in ihrer kulturellen Bedingtheit und Veränderbarkeit. Die Vorstellung von Raum ist untrennbar mit derjenigen einer Grenze verbunden, durch die dem Raum ein Ende vorgegeben wird, noch mehr: Räume, seien sie konkret oder abstrakt, entstehen durch Grenzziehungen, woraus klar wird, dass sie Ergebnis einer Konstruktionsleistung und nicht natürliche, voneinander distinkte Bereiche sind. Indem der *borderscape*-Begriff auf die Komplexität und Vitalität der Grenze verweist, wird er als Einstiegspunkt verstanden, der eine Untersuchung der Grenze als beweglich, perspektivisch und relational ermöglicht: „[Borderscape] is not contained in a specific location, it is not recognizable in a physical space, rather it is tangentially distinguishable in

struggles to clarify inclusion from exclusion“ (RAJARAM/GRUNDY-WARR 2007: X). Literarische Texte, die Bedeutung und Funktionen von Grenzen befragen, legen gerade diese historisch und kulturell arbiträre „Gemachtheit“ von Grenzen offen. Und indem sie das tun, können sie sehr aufschlussreich sein hinsichtlich gegenwärtiger politischer Krisen, sozialer Umbrüche, Kriege und Migrationsbewegungen.

Die Frage, ob die Auseinandersetzung mit Grenzen und Grenzzonen in Özdamars Werk eine spezifische Darstellungsweise hervorbringt, die sich auch im poetischen Bereich der Narration entwickelt, soll im vorliegenden Beitrag neu gestellt und verfolgt werden. Dabei konzentriert sich die Analyse auf Özdamars neueste Werke, d. h. das 2010 im Rahmen des Festivals *Odyssee Europa*¹ entstandene Theaterstück *Perikizi. Ein Traumspiel* und das Opus magnum der Autorin, den intertextuell mit *Perikizi* eng verflochtenen 2021 erschienenen Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum*. In ihrer engen intertextuellen Verbindung betrachtet, erlauben es diese Werke, in der Grenztopographie Özdamars neue Akzente zu setzen, die zum einen die historische Tiefendimension von Grenzen und die Spuren der Gewaltgeschichte des letzten Jahrhunderts betreffen, zum anderen den geschichtlichen Bogen zur Gegenwart berücksichtigen, indem die höchst problembeladene, Europa von Asien und Afrika trennende südeuropäische Meeresgrenze in Özdamars letztem Roman eine brisante Darstellung findet. Das Thema der Grenze hängt in Özdamars Werk – das soll aus der vorliegenden Untersuchung klar werden – nicht nur mit ihrer Migrationserfahrung zusammen, sondern wird in komplexer Weise mit der Geschichte der Ich-Erzählerin sowie mit der ‚großen‘ Geschichte und vor allem mit den in der türkischen Gesellschaft verdrängten Traumata verflochten, die zu zentralen Leitmotiven im Spätwerk Özdamars gehören.

2 Schreiben als Kampf gegen das Vergessen

Wie eine inzwischen imposante Reihe von kritischen Studien aufgezeigt hat, beruht Özdamars theatrales Erzählverfahren auf einer höchst artifiziellen Inszenierung biographischen und zeitgeschichtlichen Materials, welches erst in der ästhetischen Formgebung einen Authentizitätscharakter findet (vgl. u. a. GUTJAHR 2016: 8–18). Die Autorin, die ihre ersten Erfahrungen mit der deutschen Sprache als Kunstsprache auf deutschen Theaterbühnen gesammelt

1 Das Festival stellte ein gemeinsames Projekt verschiedener Theater des Ruhrgebiets dar. Dafür engagierten sich neben Özdamar 5 weitere Autoren, die alle aktuelle Adaptationen von Homers *Odyssee* boten.

hat, macht keinen Hehl daraus, dass sie das Schreiben in enger Verbindung mit der theatralischen Praxis konzipiert, wie es im metafiktionalen, surrealen Gespräch mit einer Krähe im letzten Teil des Romans *Ein von Schatten begrenzter Raum* deutlich wird: „Meinten Sie, dass das leere Papier eine Theaterbühne ist?“ Ich sagte: „Ja, das Schreiben war wie das Theater eine Inszenierung.““ (ÖZDAMAR 2021: 673) In den Erzähltexten ist die Narration durchweg einer namenlosen Ich-Erzählerin überantwortet, die sich nach dem Biographie-Modell durch eine chronologische Erinnerungserzählung früherer Lebensphasen als ein Ich mit individueller Geschichte selbst hervorbringt. Nach dem Muster des Künstlerromans werden Stationen einer Entwicklung zum und im Theater erzählt und der Beginn des literarischen Schreibens vergegenwärtigt. All diesen Lebensereignissen ist ein Wahrheitskern inhärent, der sich erst durch Bearbeitungen und Transformationen deutlich herauskristallisiert.

Auch das Theaterstück *Perikizi. Ein Traumspiel*, das als ein „weibliches Stationendrama zwischen Türkei und Deutschland“ (SCHLÖSSLER 2010: 83) definiert wurde, inszeniert mit theatralischen Mitteln eine weibliche, deutsch-türkische Migrationsgeschichte, die den Reiseweg der Hauptfigur anhand markanter Szenen ins Bild rückt.² Perikizi, die zu Beginn der Handlung als Theater-Närrin eingeführt wird und sich genüsslich in unterschiedlichen Schauspielrollen versucht, begibt sich gegen den Willen ihrer Eltern auf eine Reise nach Deutschland, um dort Schauspielerin zu werden. Ein Kindheitserlebnis, das das Mädchen an den Rand des Geisterreichs brachte und auf das ihre Affinität zur Fee Titania aus Shakespeares *Sommernachtstraum* zurückgeführt wird, verweist auf die Schwellenexistenz der Protagonistin, die nicht nur zwischen Asien und Europa, Realität und Traum wechselt,³ sondern sich auch zwischen der Welt der Lebenden und dem Reich der Toten bewegt. Aus diesem Kindheitserlebnis rührt offensichtlich die besondere Begabung Perikizis, mit den Toten zu sprechen: Die Vertreter von Krieg und Völkermord, ein toter junger, türkischer Soldat, der sich als Perikizis Großvater entpuppt, und zwei tote armenische Nachbarinnen der Großmutter begleiten das Mädchen durch eine Spiegeltür nach Deutschland und huschen in den fol-

2 Özdamars Umsetzung unterscheidet sich bereits durch ihre transkulturelle Schwerpunktsetzung von den Stücken ihrer männlichen Kollegen; zudem ist ihr Odysseus kein Mann, sondern eine türkische Frau, womit sich Özdamar ausdrücklich quer zur modernen Rezeption der *Odyssee* stellt.

3 Es sind tatsächlich viele Grenzen, die die Protagonistin in ihrer geträumten Reise überschreitet, als erste die Grenze zwischen Wach- und Traumwelt, die, so HÖFER (2019: 134), die Fremdheitserfahrung der Reise potenziert.

genden Szenen immer wieder wie Schatten auf die Bühne. Die hier inszenierte Begegnung zwischen Lebenden und Toten zeigt auf der konkreten Ebene der Darstellung jene ‚Wiederauferstehung‘ der Toten, die im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* als Theatercredo der Protagonistin begründet wird: „Im Theater stehen die Toten auf. [...] Die Toten wollen weiterleben, um sich in die kommenden Geschichten der Welt einzumischen“ (ÖZDAMAR 2003: 170). Ferner greift Özdamar hiermit ein zentrales Motiv ihres Frühwerks auf: die Totengespräche und -gebete. Schon im Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* ist die Protagonistin und Ich-Erzählerin von Beginn an nicht nur in ihre eigene, vielperspektivisch beleuchtete Familiengeschichte eingebunden, sondern auch in die Historie der Türkei sowie in fiktive Erzählungen wie Märchen und Mythen. Der Dialog mit den Toten, der eine Brücke zur Vergangenheit und Tradition schlägt, ordnet das Ich einerseits in einen kulturell vielschichtigen Kontext ein und gibt andererseits Marginalisierten eine Stimme, wodurch sich die Erzählung der offiziellen Geschichtsschreibung entgegenstellt.

Bei aller subversiven Leichtigkeit ist Özdamars Theater- und Erzählwerk nicht zuletzt durch das Bewusstsein um die permanente Präsenz des Todes als universelles Pendant zum Leben motiviert. In *Perikizi* dient die Erinnerung an Gewalt und Tod jedoch nicht nur dem Abbilden des Einfachen angesichts dessen, was nicht immer gesagt und doch gezeigt werden kann, sondern auch dem Tabubruch und einem impliziten Aufruf zur Aufarbeitung traumatischer Vergangenheit. Mit *Perikizi* wird in Özdamars Werk jene politisch-emotionale Dimension deutlich, die bereits in der programmatischen Erzählung *Mutterzunge* (1990) angekündigt war und im Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum* konsequent weitergesponnen wird: eine Dimension, die mit der Notwendigkeit einhergeht, Zeugnis abzulegen, gegen das Vergessen das Gesehene und Gehörte niederzuschreiben und zu verarbeiten (vgl. ELLERBACH 2023: 217–244). In *Mutterzunge* beziehen sich die Erinnerungsarbeit und die auftauchenden Erinnerungsfetzen auf die traumatischen Erfahrungen in der Türkei nach dem Militärputsch von 1971, die zur Triebkraft des Erzählens in der Fremdsprache werden. Diese Notwendigkeit der Erinnerung und der einfühlsamen Bewältigung traumatischer Vergangenheit beherrscht dann vor allem das Spätwerk der Autorin, in dem Özdamar nicht nur der verdrängten gewalttätigen türkischen Vergangenheit auf der Spur zu sein scheint,⁴ sondern

4 „Das Land sieht manchmal wie vor einer Schlachtung aus: Tiere warten auf den Straßen, um geschlachtet zu werden. Die Macht lehnt die europäische Demokratie ab, um ihre Autorität bis zur Ewigkeit durchzusetzen. Sie begrenzt die Menschen mit einer Ideologie, alle müssen zugehörig und national werden, wer nicht mitmacht, weiter die europäischen Demokratienormen

auch in historisch betroffenen Landschaften in Deutschland und in Europa nach Spuren von Krieg und Gewalt, individuellen und kollektiven Traumata sucht. Vor allem der letzte Roman, der sich sehr direkt mit den Traumata der türkischen und deutschen Gesellschaft auseinandersetzt, macht deutlich, dass Özdamar das Schreiben als einen Kampf gegen das Vergessen auffasst, das im Roman als individuelle und kollektive Gedächtnisauflösung benannt wird. Zu Recht hat man den Romantitel als eine Paraphrase des Wortes „Bühne“ gelesen (vgl. ELLERBACH 2023: 222): Der „von Schatten begrenzte Raum“ ist die vom Licht überflutete, von dunklen Kulissen umgebene Bühne, auf der individuelle und kollektive Geschichten miteinander verflochten und große Tragödien der Weltgeschichte gegen das Vergessen heraufbeschworen werden. Diese Erinnerungsarbeit bedarf des „inszenierten Wort(es)“ (ÖZDAMAR 2001: 131), das nach Özdamar zweierlei Vorzüge hat: Einerseits bringt es eine Erfahrung zum Ausdruck, die „Körper“ hat, daher sei es „ungeheuer intensiv“ (ebd.); andererseits aber, wenn das Stück zu Ende ist, „kann man die Wörter wie die Kostüme ausziehen und in der Garderobe lassen. Licht ausmachen“ (ebd. 132). In der Metaphorik von Licht und Dunkelheit wird hier auch auf die wesentliche Funktion des Vergessens in diesem Erinnerungsprozess hingewiesen: ein Vergessen, das nicht negativ als Mangel oder Verlust erscheint, sondern vor allem ein regeneratives Moment darstellt, von der die Erinnerung quasi metamorphotisch mit neuer Kraft aktiviert wird; ein Vergessen im Sinne Nietzsches,⁵ für dessen Geschichtsverständnis die Kunst die einzige menschliche Tätigkeit ist, in der das Erinnern vom Vergessen begleitet wird und so eine schöpferische und zukunftsstiftende Erkenntnisform ermöglicht.

3 Transgenerationale Traumata im Theaterstück *Perikizi*. Ein Traumspiel

In *Perikizi* erhält der Prozess der Selbstfindung der Protagonistin eine historische Tiefendimension in dem Umgang mit der Vergangenheit der jeweiligen Länder, die in den traumatischen Erfahrungen der Figuren zum Vorschein kommt. Die Verbindung zwischen türkischer und deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert, das gemeinsame Kriegsbandnis im Ersten Weltkrieg und

verteidigt, darf lebend sterben. [...] die Türkei hat sich mit seiner Geschichte nie auseinandergesetzt, die nicht verarbeitete Schuld produziert neue Verbrechen. Die unverarbeitete Geschichte vor hundert Jahren kehrt nur als Terror und Tod zurück.“ (ÖZDAMAR 2021: 746)

⁵ Zentral ist diese positive Konzeption des Vergessens in der *Zweiten unzeitgemäßen Betrachtung: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (vgl. dazu HEIT/GEORG 2011: 367–378).

der Völkermord an den Armeniern, rücken mit der Figur der Großmutter in den Mittelpunkt. Die Großmutter wird als Zeitzeugin von den Schatten der Vergangenheit, den vielen Toten, mit denen sie in ihrer Jugend konfrontiert war, bis ins Alter verfolgt. Traumatische Verletzungen äußern sich bei ihr in einer körperlichen Reaktion, dem Nasenbluten, das sie jedes Mal bekommt, wenn sie sich an die Verbrechen und die Opfer erinnert. Die zwanghafte Vergegenwärtigung kommt in Form eines litaneiartigen Berichts zum Ausdruck, in dem sie über den Todesmarsch ihrer armenischen Nachbarinnen Zeugnis ablegt:

Abooo, Aboooo. Wie die armenischen Bräute sich von den Brücken heruntergestürzt haben. Wie die armenischen Bräute sich von den Brücken heruntergestürzt haben. Gesehen haben sie mit ihren jungen Augen, die blind sein wollten, die Hölle und das Feuer auf dieser Erde, die Schürze noch über ihren Kleidern, barfuß, die Augen groß, die Hände groß, die Füße groß vom Totenmarsch, ihre Kinder als Skelette vor ihren Füßen, das Feuer, in dem sie lange liefen, war siebenmal heißer als das Höllenfeuer. (ÖZDAMAR 2010: 275)

Die Alpträume der Großmutter übertragen sich auf Perikizi, die unfreiwillig ihre Ausführungen wiedererzählen muss:

Großmutters Nacht wandelt in mir. Wie kann ich mich dieser Nacht entziehen? [...] Es kommt mir vor, als ob diese in mir wandelnde Nacht mich beugen wollte. Ich wollte nie, dass Großmutters Nacht sich so tief in mich setzt. Aber ich war wie in einem Traum, als ich ihre Sätze wiederholte. (Ebd. 281)

An dieser Beziehung zwischen Großmutter und Enkelin stellt Özdamar ein transgenerationales traumatisches Gedächtnis dar. Das transgenerationale Trauma gilt als wesentliche Schnittstelle im Verhältnis von Trauma und Geschichte (vgl. WEIGEL 1999: 51–76): Die an unverarbeitete Traumata gebundenen Ängste und Phantasien werden als unbewusste Strukturprinzipien von Generation zu Generation weitergegeben. Diese Art der Identifizierung wird *télescope* (*telescoping*) genannt (vgl. FAIMBERG 1987: 114–142), womit ein teleskopartiges Ineinandergleiten der Generationen gemeint ist: *télescope* bezeichnet die verstrickte oder unscharfe Grenzziehung zwischen den Generationen, die sich bei unbewussten Identifizierungsprozessen infolge von traumatischen Erlebnissen ergibt. Der durch das Trauma freigesetzte Todestrieb wirkt sich demnach nicht nur auf die Betroffenen aus, sondern auch – allerdings in qualitativ sehr unterschiedlicher Weise – auf die folgenden Generationen, auf die Kultur und die Gesellschaft, auf die Zeugen und auch auf die Täter und ihre Nachkommen. Perikizi reagiert jedoch auf diesen Identifizierungszwang,

indem sie entschlossen auf ihrem eigenen Wunsch besteht, das Land zu verlassen und ihren „Traum“ zu verwirklichen:

Ich will aber nicht, dass diese Sätze mich erziehen, mit den Toten zu leben, die ich nie angefasst, nie gesehen habe. Ich will nicht mit den Toten leben. Ich will frei sein, ich will leben. Ich will nicht die Toten. Großmutter lebt in einem Alptraum, ich will meinen Traum leben. Ich will hier weg. (ÖZDAMAR 2010: 281)

Auch für die Elterngeneration stellen die im Weltkrieg umgekommenen Väter einen zentralen Bezugspunkt der eigenen Identität dar; auch bei ihnen führte diese Verlusterfahrung zu einer Traumatisierung. Eine entsprechende Bedeutung erhält das Thema im Streit um Perikizis Vorhaben, nach Europa zu gehen, als die Eltern ihr vorhalten, Europa sei für den Tod der Ahnen verantwortlich. Der Vater hält an der Vorstellung von einer ‚wahren‘ türkischen Identität fest, die er über scharfe Grenzziehungen konstruiert und stabilisiert: über die Darstellung von Homogenität und Exklusion als zentrale Modi europäischer Nationalstaatlichkeit einerseits und über die Abwertung der türkischen Migranten andererseits, denen er die Schuld an einem in Europa angeblich vorherrschenden falschen Türkei-Bild zuschiebt. Im homogenisierenden und exkludierenden Nationaldiskurs wird das Aufeinandertreffen von Menschen unterschiedlicher Kulturen als identitätsgefährdend und Gewalt produzierend imaginiert. Dieser Diskurs bleibt in der ersten Szene an die Elterngeneration und ihre Perspektive gebunden, um dann im Verlauf der Handlung, in Europa, in seinen extremistischen Ausprägungen gezeigt und der Lächerlichkeit preisgegeben zu werden.⁶

Perikizis Reise führt aus der belasteten Türkei in das ebenfalls schuldbeladene Deutschland. In einem „halb verbrannten deutschen Wald“ (ebd. 313, 327), der in seiner Beschädigung das von nationalsozialistischer Schuld gezeichnete Deutschland symbolisiert, findet die paradigmatische Begegnung mit den Schuldgefühle-Giganten statt, zyklopenartige Intellektuelle, die als prototypische Stimmführer des Diskurses über den Holocaust auftreten und sich mit Bohrmaschinen Löcher in die Köpfe bohren, um die Erinnerungen zu löschen. Diese Szene, die im Roman wieder aufgegriffen wird, um das Ausmaß der Gedächtnisauslöschung in der deutschen Gesellschaft zu vergegenwärtigen, die einer effizienten, jedoch dogmatischen Erinnerungskultur im Wege steht („Wir wollen nur noch Kopflöcher bohren / Alle unsere Erinnerungen löschen, begraben, / Das Gedächtnis auslöschen“, ÖZDAMAR 2021: 71f.), will

⁶ Für eine Untersuchung der diskursiven Verschränkung von Nationalismus und Völkermord in *Perikizi* vgl. KUGLER/TOTZKE (2013: 107–120).

hier dagegen zeigen, dass kollektive Schuldfixierung und Selbstaggression als Grundmuster des Umgangs mit der eigenen Vergangenheit es unmöglich machen, die Migrantin wahrzunehmen, und mithin Ausgrenzung und Gewalt zur Folge haben. Die schlimmsten Diskriminierungserfahrungen macht Perikizi nämlich durch einen aggressiven türkischen Nationalismus in Deutschland, der durch den historisch belasteten Umgang mit kultureller Fremdheit erst ermöglicht wird. Das Stück führt dies anhand der Begegnung Perikizis mit einem als Intellektueller verkleideten Wolf vor, der auf die extremistische türkische Partei der Grauen Wölfe hinweist. Der Wolf vollzieht eine deutschenfeindliche Show, die die Giganten erniedrigt, und will Perikizi ein Kopftuch umbinden. Bezeichnenderweise stellen sich die Schuldgefühle-Giganten sogar auf die Seite des Wolfs, indem sie Perikizi mahnen, zu ihrer „wahren Identität“ zu stehen:

WOLF: Schäm dich, wo hast du dein Schamtuch? Dein Tuch für Scham? Gib mir deinen Eselkopf – [Der Wolf bindet Perikizi ein Kopftuch um]

DIE DREI SCHULDGEFÜHLE-GIGANTEN: Steh doch, steh doch zu deiner wahren Identität. Keine Angst vor uns Abendländern. Keine Angst vor uns Abendländern. (ÖZDAMAR 2010: 148)

An diesen Szenen wird das Fortwirken eines traumatisierten Gedächtnisses auf Seiten der Nachkommen der Tätergeneration deutlich. Die interpersonale Überschreitung der individuellen Symptome und die Übertragung der psychischen Umarbeitung von Erinnerungsspuren und Gedächtnisfiguren im Konzept der transgenerationellen Traumatisierung generiert eine Zeitstruktur, die in die Dimension der Generationsfolge projiziert ist und die Grenzen der individuellen Biographie und des psychischen Apparats des Einzelnen überschreitet. Das Unbewusste von Generationen wird im *telescoping*-Verfahren verbunden und nimmt dabei die Form einer Fortzeugung von Gedächtnisspuren und -figuren an, die einerseits die Grenzen einer Generation zeitlich überschreitet, andererseits aber auf das Kollektiv eines Volkes oder einer Kultur begrenzt ist, wobei darin auch unterschiedliche Kollektive, Gattungen oder Geschlechter betroffen sein könnten. Özdamar macht mit diesen Szenen klar, dass sich der historische Ort der zweiten und dritten Generationen herschreibt aus den Verfehlungen der Elterngeneration, aus deren Trauer- und Schuldabwehr: Ein solcher mittelbarer Bezug auf die historische Schuld hat als Folge, dass die Wiederkehr der Schuldvorstellungen nicht nur einen gleichberechtigten Umgang zwischen Migranten und Nicht-Migranten verhindert, sondern paradoxerweise auch die Basis für rechtsextremistische Positionen und radikale Ausschlüsse liefern kann.

Mit Bezug auf das Konzept des transgenerationalen Traumas wird die Selbstfindung der Protagonistin im Theaterstück als exemplarische Rekonstruktion und Re-Definierung der Grenzen der eigenen Identität inszeniert. In Perikizi familialer Genealogie betreffen die entstellten Erinnerungsspuren die Verarbeitung der Trauer vonseiten der Zeugen und ihren Nachfahren, aber auch indirekt die Verdrängung der Schuld, die mit den traumatischen Anteilen der Nationalgeschichte des türkischen Volkes zu tun hat. Das Zusammenspiel von Wissen und Nicht-Wissen wird in *Perikizi* als „phantomatische Besetzung“ (WEIGEL 1999: 68) erkennbar, und zwar als tranceartige Trauerlitanei, die die Großmutter anstimmt und die Enkelin zwangsartig wiederholt. Solche „phantomatischen Besetzungen“, die im Imaginären des Subjekts Geschichte und Vorgeschichte verbinden, hat Weigel mit Freuds Konzept der „Urphantasien“ (ebd. 69) in Verbindung gebracht, mit denen das Subjekt „Lücken der individuellen Wahrheit mit prähistorischer Wahrheit ausfüllt“ (FREUD 1989: 362), sowie mit Nicolas Abrahams Begriff des „Phantoms“, das sich nicht auf Lücken in der eigenen Erinnerung, sondern auf Vergessenes oder Verdrängtes der vorausgegangenen Generationen bezieht: „Das Phantom ist [...] auch ein metapsychologisches Faktum. Das heißt, nicht die Gestorbenen sind es, die uns heimsuchen, sondern die Lücken, die aufgrund von Geheimnissen anderer in uns zurückgeblieben sind“ (ABRAHAM 1991: 692). Mit ihrer Abreise, die ihr schützende Distanz gewährt, gelingt es Perikizi, die transgenerationale Fortzeugung von Gedächtnisspuren zu unterbrechen. Auf der Reise, gleichsam als Reaktion auf die erlittenen, diskriminierenden Erfahrungen der Reduktion und der Gewalt, lässt sie sich dann auf die Erinnerungen der Großmutter und mithin auch auf einen Dialog mit den Toten ein, die sie in der Fremde begleiten. Erst auf diese Weise kann es *Im Hades* – dies der Titel der vorletzten Szene (ÖZDAMAR 2010: 331–333) – zu einer versöhnlichen Begegnung zwischen den Opfern des Genozids und der Enkelgeneration kommen: Der grenzüberschreitenden Bewegung der Protagonistin im Raum entspricht ihre generationell-genealogische Bewegung in der Zeit, die die Vergangenheit in die Gegenwart zurückholt und dabei den Opfern eine Stimme verleiht. Der Hades wird somit zum symbolischen Ort einer endlich möglichen Betrauerung der Toten, die in der Türkei aus dem offiziellen Diskurs ausgeschlossen sind,⁷ und zugleich zum Ort eines Neuanfangs, der an Perikizis anfängliche, auf

7 Auf sehr kunstvolle Weise veranschaulicht Özdamar das Ausmaß historischer Verdrängung in der Türkei, indem das tragische Schicksal der Armenierinnen als Klage der Feigenbäume formuliert wird, die bei dem Todesmarsch am Wegesrand standen: Ihnen wird im Stück eine Stimme verliehen, doch sie können über ihre damaligen Erlebnisse nur indirekt berichten.

die Aussagen des Vaters reagierende Ankündigung – „Vater, ich mach die Geschichte wieder groß“ (ebd. 288) – zurückerinnert. In Hinblick auf Perikizis künftige Migrationserfahrung hat dieser Ausruf zu Beginn des Stückes eine durchaus programmatische Funktion, die die traumatischen Anteile der nationalen Geschichte ihres Landes betrifft und dessen verdrängte interkulturelle Geschichte wieder lebendig machen wird.

4 Eine „Pause der Hölle“: *Ein von Schatten begrenzter Raum*

Mit Özdamars letztem Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum* realisiert sich der für ihr Werk charakteristische Übergang vom dramatischen zum epischen Schreiben erneut. Auch in diesem Roman werden nicht allein eigene Theatererfahrungen in Erzählform wiedergegeben, sondern es wird dabei ein rein theatrales Schreibverfahren entwickelt. Dieses Verfahren folgt nicht dem Modell der selbstreflexiven Erinnerungserzählung, bei der ein gegenwärtiges Ich seine Erzählposition gegenüber einem früheren Ich kritisch hinterfragt und damit auf Distanz zu überwundenen Denk- und Verhaltensweisen geht. Ganz im Gegenteil ermöglicht die theatral-dialogische Aufspaltung der Erzählerin in einen erinnernden und einen vergegenwärtigten Anteil eine komplexe Annäherung an das eigene Selbst in seinen unterschiedlichen Entwicklungsstufen und in der Praxis des literarischen Schreibens. Özdamar lässt die Sprache des Textes zu einer Bühne werden, auf der die Ich-Erzählerin mit sich als einem jeweils anderen Selbst ins Spiel kommt. Auf der metafictionalen Ebene wird diese Praxis als ein unablässiger Dialog zwischen dem autobiographischen Ich und dem Roman-Ich beschrieben und reflektiert:

[...] das Schreiben war wie das Theater eine Inszenierung. Man ist gleichzeitig in zwei Personen und in zwei Orten. Man versucht, mit Romanmitteln die Grenzen des Roman-Ichs zu verschieben, aber gleichzeitig verschiebt man seine eigenen Grenzen am Schreibtisch. Du bist das erste Ich. Und auf dem Papier ist das zweite Ich. Und das erste Ich teilt dem zweiten Ich Geheimnisse mit, aber auch das zweite Ich teilt dem ersten Ich Geheimnisse mit. Zum Beispiel: Meine Mutter hatte mir erzählt, dass sie mich beinahe im Zug geboren habe. Und das Roman-Ich im Mutterbauch erzählte mir von Soldatenmänteln, die von 90.000 toten und noch nicht toten Soldaten getragen worden waren. Wenn es dem ersten und dem zweiten Ich gutging, merkte ich, dass die Menschen auf den Straßen mich gerne anschauten. (ÖZDMAR 2021: 673)

Eine solche dialogische Öffnung ermöglicht die Inszenierung des autobiographischen Ichs, die als eine Arbeit der Grenzverschiebung sowohl bei der insze-

nierten, als auch bei der zu inszenierenden Person dargestellt wird. Özdamar bezieht sich rückblickend auf das Anfangskapitel ihres ersten Romans *Das Leben ist eine Karawanserei*, in dem erzählt wird, dass die sechzehnjährige werdende Mutter der Protagonistin in einem Zugabteil inmitten von Soldaten sitzt und das Mädchen im Mutterleib, die Hauptperson des Romans, noch kurz vor der Geburt seine erste Eisenbahnfahrt wahrnimmt (vgl. ÖZDAMAR 2005: 9). Bei dem hier reflektierten Inszenierungsprozess hat das Roman-Ich, so wie eine Theaterfigur, fast den Status einer Wirklichkeit, und kann dementsprechend eine Wirkung auf das autobiographische Ich ausüben. Die Arbeit der Grenzverschiebung beim Roman-Ich setzt im autobiographischen Ich einen Prozess der Bewusstwerdung in Gang, der wiederum die Selbstinszenierung des Roman-Ichs lenkt und beeinflusst. Bei diesem Inszenierungsprozess kommt der Erinnerungsarbeit und der Aufarbeitung der Vergangenheit eine zentrale Rolle zu. Als idealer Ort dieser Aufarbeitung erscheint das literarische Schreiben, das anderswo im Roman mit einer zwar schmerzhaften, jedoch glücklich machenden ‚Ausgrabung‘ im eigenen Körper sowie auch mit einem gefühlvollen Dialog mit den Toten verglichen wird:

In manchen Nächten ging ich mit Schmerzen ins Bett, ich dachte, das kommt daher, dass ich beim Schreiben über meine Kindheit zu viele Gefühle aus meinem Körper ausgegraben habe, der Schmerz machte mich glücklich, ich war dankbar, dass mein Körper alle diese Gefühle noch hatte und sie mir beim Schreiben zurückgab. Die Toten sprachen mit süßen, süßen Wörtern zu mir. (ÖZDAMAR 2021: 668)

Charakteristisch für diese ‚Ausgrabung‘ ist es, dass Motivstoffe aus älteren Werken in die Gegenwart des Schreibens eingehen, um in einer aktuellen Konstellation neu beleuchtet und mit neuer Bedeutung aufgeladen zu werden. Ein Beispiel stellt hier das Motiv der Soldatenmäntel dar, die – wie im ersten Roman erzählt – von „90.000 toten und nicht toten Soldaten“ getragen worden waren und sich nun in die Motivkette von Autoritarismus und Staatsgewalt einschreiben, aber zugleich exemplarisch an die Opfer von Krieg, Mord und Vertreibung erinnern.

Im Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum*, der bereits im Titel die Dimension der Grenze evoziert, wird die in *Perikizi* illustrierte Selbstfindung zwischen der Gewaltgeschichte zweier Weltkriege und den Krisen der Gegenwart neu erzählt und akzentuiert. Die Erzählerin verlässt in den späten siebziger Jahren die Türkei, eine in der Zeit instabile Demokratie, die progressive Kräfte mit brutaler Gewalt unterdrückt und auf eine nationalistische Militärdiktatur zusteuert, um in der europäischen Theaterwelt eine Heimat zu finden, die sich

jedoch als brüchig und vorübergehend erweist. Als eine „Pause der Hölle“ (ebd. 553) wird die Welt des europäischen Theaters der späten 70er und 80er Jahre bezeichnet, in dessen Geschichte sich die Ich-Erzählerin, eine türkische Frau mit unsicherem Aufenthaltsstatus, einschreibt. *Ein von Schatten begrenzter Raum* kann durchaus als ein Theater- und Künstlerroman in der Tradition deutscher Bildungs- und Künstlerromane betrachtet werden, deren Helden sich von Zufällen leiten lassen und dabei zu sich selbst finden. Indem die Ich-Erzählerin immer wieder Rufen an verschiedene Theaterbühnen folgt, verwirklicht sie das Programm der freien künstlerischen Existenz: Ihre radikale Unbehaustheit drückt sie in dem rhythmisch wiederkehrenden Refrain aus, der die einzelnen Episoden des Romans voneinander abgrenzt: „Wo wohnen Sie, Madame?“ (Ebd. 134) Vergegenwärtigt wird dabei auch der Grund dieser Unbehaustheit, während die Antworten jeweils die Welt der Kunst, die Stimme geliebter Menschen und am Ende auch die Toten als Heimat angeben: „Ich hatte ja kein lebensfähiges Land. Deswegen wohnte ich jetzt in deutschen Schriftstellern.“ (Ebd.)

Die Autorin belässt ihre Erzählung jedoch nicht bei der Utopie einer heilen Welt der Kunst. In ihren Irrfahrten durch Europa und die Türkei, in ihrer Odyssee, die eine ‚Grenzgemeinschaft‘ nicht ausschließt, deren Existenzbedingung allerdings in der irreduziblen Andersheit ihrer Mitglieder besteht, trifft die Ich-Erzählerin überall auf die Spuren der Gewaltgeschichte, die sich sowohl in der Dimension der Erinnerung als auch in der Dimension einer prophezeiten Zukunft erschließen lassen. In Deutschland ist die Nazizeit immer noch präsent genauso wie die letzten Spuren des Krieges in der traumatisierten Stadtlandschaft von Berlin, die die Erzählerin als zerbombtes „Draculas Grabmal“ (ebd. 66f.) beschreibt. Während die deutschen Kollegen mit ihren Nazi-Vätern hadern, erfährt sie, dass die Eltern einer jüdisch-griechischen Freundin im Holocaust ermordet wurden. In Paris werden ihr schließlich die islamistischen Anschläge, die 30 Jahre später das Kulturzentrum Bataclan treffen, prophezeit. Den eigenen Weg von Osten nach Westen stellt sich die Ich-Erzählerin als eine Bewegung im Kreis vor, der die endlose Gewaltgeschichte versinnbildlicht:

[...] ich habe mich vor türkischen Faschisten nach Europa gerettet, aber, wie man sagt, indem man mit einem Schiff immer nach Westen fährt, kommt man im Osten an. In dieser Geschichte, 2006, bin ich im Osten gelandet, wieder in dem Land, aus dem ich mich retten wollte. Flopp, sie waren da, die identitätslosen Karikaturen, Lügner, Schamlosen, Intriganten, Diebe. (Ebd. 737f.)

Auch das Theaterstück *Perikizi* nimmt am Ende die Bereitschaft zur Aufarbeitung der Vergangenheit als harmonisch-utopisches Ende zurück: Die letz-

te Szene, die sich wieder in Istanbul abspielt, knüpft bruchlos an den Anfang an und verweigert somit jegliche Finalität des Handlungsverlaufs. Das Publikum wird so auf das Nicht-Abschließbare der Beschäftigung mit Völkermord und rassistischem Nationalismus als integralem Bestandteil der eigenen Geschichte und Identität zurückverwiesen. In diesem Sinne geht es der Erzählerin im letzten Kapitel des Romans vor allem um die sich wiederholende, kein Ende findende Gewaltgeschichte. Der kollektiven Gedächtnisauflösung wird die eigene unerbittliche Gedächtnisarbeit gegenübergestellt, die durch den litaneiarartigen Refrain „gut, dass meine Eltern das nicht gesehen haben“ skandiert wird:

1994, die Auslöschung in Ruanda. Da habe ich gesagt: „Gut, dass meine Eltern das nicht gesehen haben.“ 2001, am 11. September, sprangen Menschen aus der hundertsten Etage in die Tiefe. Da habe ich gesagt: „Gut, dass meine Eltern das nicht gesehen haben.“ [...] 2003, George W. Bushs Einmarsch im Irak. Da habe ich gesagt: „Gut, dass meine Eltern das nicht gesehen haben.“ 2007, der armenisch-türkische Journalist Hrant Dink wurde ermordet. Da habe ich gesagt: „Gut, dass meine Eltern das nicht gesehen haben.“ (Ebd. 693f.)

Gerade in den Kontext der gegenwärtigen Flüchtlingskrisen, welche die südeuropäische Meeresgrenze, den *mediterranen borderscape*, zum Schauplatz einer neuen geschichtlichen Tragödie gemacht haben, schreiben sich die letzten Szenen des Romans ein. Schon am Anfang der Narration hatte sich die Protagonistin in eine kleine türkische Ägäis-Insel, gegenüber der griechischen Insel Lesbos, zurückgezogen, wo sie die Spuren einer ethnisch und religiös pluralen Vergangenheit gefunden hatte, die mit dem Genozid an den Armeniern und dem griechisch-türkischen Bevölkerungsaustausch 1923 abgeschlossen wurde und über die seither nur in Andeutungen gesprochen werden kann. Jahre später hatte sie einen hellseherischen Alptraum gehabt, in dem der Meeresboden vor der Insel mit den Hosen, Röcken und Hemden heutiger Mittelmeerflüchtlinge bedeckt war, bis eine Stimme sie zurück in ihre Zeit geschickt hatte:

„Hier ist das Meer zwischen Griechenland und der Türkei. Wieso darf ich hier nicht weitergehen?“ fragte ich etwas nervös. [...] Plötzlich duzte die Stimme mich: „Noch mal. Du Mensch. Hier, dieser Ort, ist deiner Zeit voraus. Du musst zurück in deine Zeit, deine Zeit ist noch IN DER PAUSE DER HÖLLE, du hast selber gesagt, die Hölle hat in Europa eine Pause gemacht [...]. Hier ist die Höllenspause zu Ende.“ (Ebd. 553)

Dieser Traum stellt insofern eine Vorausblende dar, als er die in den letzten Szenen dargestellte Rückkehr der Erzählerin an diese Grenze Europas vorwegnimmt. Am Ende ihrer Erzählung inszeniert sie sich wieder als Bewohnerin

dieser Grenzlandschaft und wird nun zur Zeitzeugin des hier stattfindenden verzweiferten Überlebenskampfes. Mit einem Boot durchquert sie die Meeresstrecke zwischen den zwei Inseln, um jemanden zu finden, der sich eines toten Flüchtlings annehmen will. Mit dieser visionären Inszenierung, die einer Geste des Erbarmens und des individuellen Widerstands gegen die blinde Gewalt der Geschichte gleichkommt, findet der Roman seinen Schluss. Am Ende ihres Klagegesanges auf die Opfer politischer Unterdrückung und Gewaltherrschaft stellt die Ich-Erzählerin ihr eigenes Grenzgängertum in den Dienst der namenlosen Toten, die „nach dem Tod nicht mal für ihren toten Körper Platz beanspruchen können“ (ebd. 703) – ein Motiv, das unmittelbar die Opfer des Holocausts in Erinnerung ruft, die, so hatte ein KZ-Überlebender der Erzählerin in Berlin gesagt, „nicht in unserem Bewusstsein“ (ebd. 72) sind.

5 Fazit

Die in Özdamars Werken angelegten Grenzen stellen ambivalente Zwischenräume dar, in denen man sich gut bewegen kann, die aber zugleich das Bewusstsein um das Trennende stets bewahren und immer neu akzentuieren. Veranschaulicht wird diese Ambivalenz durch ein türkisches Märchenmotiv, das in Özdamars Erzählwerk wiederholt auftaucht: das Märchen von einem jungen Mann, der nach dem Vogel Zümrütü Anka sucht, um mit ihm zum Berg Ararat zu fliegen. Der Mann erhält zu seinem Schutz einen Spiegel, der die Zauberkraft besitzt, eine Wasserfläche zwischen sich und seinen Verfolgern entstehen zu lassen: „Er warf den Spiegel, da war dann ein ganz großes Meer. So blieben die Riesensöhne hinter dem Meer stehen.“ (ÖZDAMAR 2005: 183) Im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* wird das im Märchen erwähnte Meer mit dem Pendeln der Protagonistin zwischen beiden Ufern Istanbuls, zwischen Asien und Europa, Osten und Westen in Verbindung gebracht:

Zwischen Asien und Europa gab es damals, 1967, noch keine Brücke. Das Meer trennte die beiden Seiten, und wenn ich das Wasser zwischen meinen Eltern und mir hatte, fühlte ich mich frei. In einem Märchen warf ein junger Mann einen Spiegel hinter sich, die Riesen, die ihn fressen wollten, waren hinter ihm her, aber der Spiegel wurde zu einem großen Meer, und die Riesen blieben auf der anderen Seite des Ufers. (ÖZDAMAR 1998: 222)

Das Märchen illustriert die zu überwindende, aber auch schützende Distanz im Bild eines Meeres. Als Symbol für Grenzenlosigkeit, das die Utopie einer Welt ohne Grenzen evoziert, steht das Meer in radikalem Gegensatz zu einem Konzept der Grenze als Demarkationslinie, die den Raum administ-

rativ teilt. Das im Märchen evozierte Meer nimmt in den jeweiligen Werken Özdamars konkrete Konturen an und bezieht sich auf reale Meerlandschaften, die Europa von Asien trennen. Diese Grenzlandschaften können durch transnationale Bewegungen geprägte und gestaltete Gebiete sein, die als Räume der Freiheit und Grenzüberschreitung erscheinen, aber sie können auch das ganze destruktive Potential von Grenzen entfalten und durchaus für Barriere, Unfreiheit, Gewalt und Tod stehen. In den letzten Werken Özdamars entspricht den Bewegungen der Ich-Erzählerin im Raum eine Reise in der Zeit, entlang der individuellen Biographie, der Familiengenealogie, aber auch der Geschichte der Türkei und Europas, auf den Spuren jener Tragödien der Geschichte, die wie unbewältigte Traumata auf der Gegenwart lasten und wie unheilvolle Wolken über die Zukunft ziehen. Der letzte Roman verbindet diesen retrospektiven Gestus mit einer Bewegung in die Zukunft im Zeichen einer mahnenden Weissagung; damit scheint die Autorin auf eine ausschlaggebende, im Text selbst zitierte Aussage von Bertolt Brecht zu antworten: „Das Gedächtnis der Menschheit für erduldetes Leiden ist erstaunlich kurz. Ihre Vorstellungsgabe für kommende Leiden ist fast noch geringer.“ (ÖZDAMAR 2021: 575)⁸

Literaturverzeichnis:

- ABRAHAM, Nicolas (1991): Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie. In: *Psyche* 8, S. 691–698.
- APPADURAI, Arian (1990): Disjuncture and Difference in the Global cultural Economy. In: *Theory, Culture & Society* 7, S. 295–310.
- BRECHT, Bertolt (1993): Zum Kongress der Völker für den Frieden. In: Ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 23: *Schriften 1942–1956*. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 215.
- ELLERBACH, Benoît (2023): *Mutterzunge* (1990) als poetologisches Programm. Sprache, politisches Bewusstsein und Erinnerungsarbeit bei Emine Sevgi Özdamar. In: *Übersetzungsprozesse im Kontext von Exil und Postmigration*. Hrsg. v. Stephanie Baumann, Irène Cagneau u. Nadine Rentel. Berlin: Frank & Timme, S. 217–244.
- FAIMBERG, Haidée (1987): Die Ineinanderrückung (telescoping) der Generationen. Zur Genealogie gewisser Identifizierungen. In: *Jahrbuch der Psychoanalyse* 20, S. 114–142.
- FREUD, Sigmund (1989): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: *Studienausgabe* 1, Frankfurt a. M.: Fischer.

⁸ Bertolt Brecht hat diese Zeilen als Auftakt eines Gedichts zum Kongress der Völker für den Frieden geschrieben, der 1952 in Wien stattfand (vgl. BRECHT 1993: 215).

- GEISER, Myriam (2017): *Borderscapes* – Grenz-Erfahrungen und Grenz-Werte in Emine Sevgi Özdamars Prosa. In: *Études Germaniques* 3/2017, Nr. 287, S. 415–429.
- GUTJAHR, Ortrud (2016): Inszenierungen eines Rollen-Ich. Emine Sevgi Özdamars theatrales Erzählverfahren. In: Emine Sevgi Özdamar. Text+Kritik, Heft 211, S. 8–18.
- HEIT, Helmut/ GEORG, Jutta (2011): Erinnern, Vergessen und das Große in der Geschichte bei Nietzsche. In: Nietzsche – Macht – Größe: Nietzsche – Philosoph der Größe der Macht oder der Macht der Größe. Berlin: De Gruyter, S. 367–378.
- HÖFER, Kristina (2019): Gespielte Träume und Traumspiele. Traumdarstellungen in der Dramatik des 20. und 21. Jahrhunderts. Paderborn: Fink/Brill.
- KUGLER, Stefani/TOTZKE, Ariane (2013): Nationalismus und Völkermord in Emine Sevgi Özdamars Theaterstück *Perikizi*. Ein Traumspiel. In: Sprachen und Kulturen in (Inter)Aktion. Hrsg. v. Elke Sturm-Trigonakis u. Simela Delianidou. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 107–120.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (1990): Mutterzunge. Erzählungen. Berlin: Rotbuch.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (1998): Die Brücke vom Goldenen Horn. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2001): Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede. In: Der Hof im Spiegel. Erzählungen. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 125–132.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2003): Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2005², 1992): Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2010): *Perikizi*. Ein Traumspiel. In: Theater Theater. Aktuelle Stücke 20/10 Odyssee Europa. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 271–336.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (2021): Ein von Schatten begrenzter Raum. Berlin: Suhrkamp.
- RAJARAM, Prem Kumar/ GRUNDY-WARR, Carl (2007): *Borderscapes, Hidden Geographies and Politics at Territory's Edge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SCHLÖGEL, Karl (2003): Im Raume lesen wir die Zeit. München: Hanser.
- SCHLÖSSLER, Franziska (2010): Das Theaterevent *Odyssee Europa* der Kulturhauptstadt Essen. Prekäre Männlichkeit und Emine Sevgi Özdamars Traumspiel *Perikizi*. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 1.2/2010, S. 79–95.
- SPRINGER, Cornelia (2013): Grenze als Bedingung und Symbol für Raum – Reflexionen über Annette Pehnt, Yoko Tawada und Emine Sevgi Özdamar. In: KulturRaum. Zur (inter)kulturellen Bestimmung des Raumes in Sprache, Literatur und Film. Hrsg. v. Ernest W. B. Hess-Lüttich. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 189–202.
- WEIGEL, Sigrid (1999): *Télescopage* im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Hrsg. v. Elisabeth Bronfen, Birgit Erdle u. Sigrid Weigel. Köln: Böhlau, S. 51–76.

JANA HRDLIČKOVÁ

„Aber das gemeinsame Problem ist die Grenze“¹: *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek²

Es ist kein Zufall, dass sich Elfriede Jelineks Stück *Die Schutzbefohlenen* (2014) vom Drama *Die Schutzfliehenden* des Aischylos abhebt, das manchmal als die älteste überlieferte Tragödie angesehen wird (vgl. LÜCKE 2017). Auch ist es kein Zufall, dass trotz dieser Zuordnung, nämlich eine Tragödie zu sein, Aischylos' Werk in Hinsicht auf die Flüchtlinge eher Positives aufweist: die fünfzig Töchter des Danaos, die aus Ägypten nach Griechenland fliehen, dürfen in der griechischen Polis bleiben, werden zu Mitbürgerinnen. Demgegenüber wird in Jelineks dramatischem Text *Die Schutzbefohlenen* das Mittelmeer zur eindeutig mit dem Tod assoziierten Grenze. Die Route der Flüchtlinge, „durchs Meer, übers Meer, ins Meer“ (JELINEK 2018: 24), endet hier vielfach. Der Beitrag will der Bedeutung dieser Grenze im Hörspiel *Die Schutzbefohlene* (BR/ORF 2014) wie in seinem Prätext nachgehen und fragen, inwiefern das Mittelmeer „das gemeinsame Problem“ außereuropäischer Flüchtlinge und Europas darstellt.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur, Grenze, Mittelmeer, Migrationskrise, Elfriede Jelinek, *Die Schutzbefohlenen*

1 Entstehungszusammenhänge

Die Beschäftigung mit der Flüchtlingsproblematik zieht sich durch viele Werke Elfriede Jelineks und bildet inzwischen eine Art Problemkonstante in ihrem Œuvre wie auch ihrem gesellschaftlichen Engagement, seit den 1980er

¹ Unter dem Motto „Die Geschichte jedes Refugee ist anders. Aber das gemeinsame Problem ist die Grenze“ akzentuiert der fünfte Grundsatz des *Refugee Protest Movement Vienna. Solidaritätserklärung gegen die Kriminalisierung von Migrant*innen* vom Februar 2014 die Rolle der Grenze, der der folgende Beitrag gewidmet werden soll (zit. nach BURGTHEATER 2015).

² Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des Projekts UJEP-SGS-2022–63–002–3 *Tschechisch-deutscher Kulturtransfer. Am Beispiel der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts* an der Jan Evangelista Purkyně Universität in Ústí nad Labem entstanden.

Jahren³ und bis heute.⁴ Ihr dramatischer Text *Die Schutzbefohlenen*, erstmals am 21.09.2013 in Form einer Lesung in Hamburg inszeniert,⁵ im Sommer 2014 in Mannheim uraufgeführt und bis 2016 immer wieder bis zu dem Umfang von 225 Seiten ergänzt (*Appendix, Coda, Europas Wehr, Ende, Philemon und Baucis*), ist wohl eines der direktesten Beispiele eines solchen Engagements. Zugleich korrespondiert seine Entstehung auf eine eindringliche Art und Weise mit dem Höhepunkt der europäischen Flüchtlingskrise der Jahre 2015–2016, als das Mittelmeer zur Hauptmigrationsroute für Flüchtlinge und Migranten aus Syrien, Afghanistan, dem Irak, Pakistan, Nigeria, Eritrea, Somalia und anderen Ländern wurde und Zeuge großer humanitärer Katastrophen. Die Tragödie von Lampedusa vom 3. Oktober 2013, als ein überfülltes Boot mit bis zu 600 nordafrikanischen Flüchtlingen kenterte, oder der Schiffbruch vor der Küste von Libyen im August 2015 mit Hunderten Opfern, darunter vielen Frauen und Kindern, sind nur einige sprechende Beispiele dafür. Insgesamt verursachten solche Ereignisse einen Wendepunkt in der öffentlichen Wahrnehmung der Flüchtlingskrise im Mittelmeer.

Einen unmittelbaren Anlass zur Entstehung von Jelineks Text finden wir jedoch in Österreich, dem Heimatland der ‚Nestbeschmutzerin‘ und Nobelpreisträgerin, einem Land mit reicher Tradition der Aufnahme von Asylsuchenden (man denke nur an seine diesbezügliche Rolle nach 1956, 1968, in den 1990er Jahren und erneut 2015), zugleich einem bevorzugten Transitland vieler Fliehender auf ihrem Weg nach Deutschland, Schweden und anderen westlichen Ländern.

Hier marschierten am 24. Oktober 2012 etwa hundert Asylbewerber vom Aufnahmелager Traiskirchen nach Wien, um auf die ihrer Meinung nach menschenunwürdige Unterkunft, die stark eingeschränkte Bewegungsfreiheit, den fehlenden Zugang zum Arbeitsmarkt und Bildungssystem, auf Probleme beim Dolmetschdienst sowie auf die willkürlich täglich neu erlassenen Lagervorschriften aufmerksam zu machen. Im Sigmund-Freud-Park vor der Votivkirche schlugen sie ein Camp auf. Um sich wiederholten Bedrohungen und Provokationen zu entziehen, fanden etwa dreißig von ihnen am Internationalen Tag der Rechte der Migranten (18.12.2012) Schutz im Inneren der Votivkirche. Es folgten ein einmonatiger Hungerstreik von 14 Flüchtlingen, eine gewalttätige

3 Näheres dazu vgl. JANKE/KAPLAN (2013: 9–20, v. a. 14–19).

4 Nicht zuletzt in ihrem Buch *Angabe der Person* (2022) wird auf Flüchtlinge und Flüchtlingsproblematik eingegangen.

5 Bereits am 14.06.2013 veröffentlichte Jelinek die erste Fassung des Textes auf ihrer Website (vgl. FELBER/KOVACS 2015: 1).

Räumung des Zeltlagers durch die Polizei, Festnahmen, Gerichtsprozesse wegen des Verdachts der Schlepperei, Abschiebungen der meisten Involvierten. Nur sieben Personen aus dem Refugee Protest Camp Vienna wurde Asyl gewährt, oft erst nach zehn Jahren. Detailliert schildern die Situation Luigi Reitani in seinem Artikel „*Das uns Recht geschieht, darum beten wir*“. Elfriede Jelineks „*Die Schutzbefohlenen*“ sowie die Broschüre zur Wiener Premiere dieses Stücks in der Regie von Michael Thalheimer, beides 2015 veröffentlicht.

Wendet man sich nun den Jelinek'schen dramatischen Texten zu, so kann man viele von ihnen – *Die Schutzbefohlenen* einbezogen – mit Priscilla Wind als „[l]ange Sprachmonolithe mit seltenen Bühnenanweisungen“ bezeichnen, die sich „eher hören als sehen“ (WIND 2012) lassen, was nicht zuletzt auf die gründliche musikalische Ausbildung ihrer Autorin (bereits in der Volksschule Klavier-, Gitarren-, Flöten-, Geigen- und Bratschenunterricht, am Konservatorium der Stadt Wien anschließend Orgel-, Klavier-, Blockflöten- sowie Kompositionsstudium; vgl. DEGNER 2013: 4) zurückgehen mag. Ihre Dramentexte können somit als Partituren gelesen werden, die erst durch ihre jeweilige Inszenierung mit Leben erfüllt werden, zu ‚klingen‘, zu ‚tönen‘, zu wirken anfangen. Julia Prager nimmt dementsprechend *Die Schutzbefohlenen* in ihrem Artikel aus dem Jahr 2015 als „[b]ewegte Klangkörper“ (PRAGER 2015) wahr und untersucht, wie sie Nicolas Stemmann am Thalia Theater in Hamburg unter der Beteiligung von realen Flüchtlingen animierte.⁶ Auch hierbei, wie generell bei Verena Ronges Einschätzung von Jelineks postdramatischem Theater als einem „Hör-Raum“ (RONGE 2014: 129), spürt man die Dominanz des Auditiven. Nicht zuletzt weist Zuzana Augustová 2020 Jelineks Theaterarbeiten Körperlosigkeit zu, die Schauspieler/innen seien nur „Sprachrohre“ (AUGUSTOVÁ 2020: 190f.) und auf ihr Sprechen, auf ihre Stimme zu reduzieren.⁷

Umso mehr überrascht es, dass zu den verschiedenen Theaterinszenierungen des Stücks bereits mehrere Studien vorliegen, seine mediale Umsetzung als Hörspiel jedoch bisher kein Forschungsinteresse fand. Dabei steht diese 2014 ur-

6 Shiori Kitaoka macht allerdings darauf aufmerksam, dass es sich hierbei – wie auch schon bei der Hamburger Urlesung von *Die Schutzbefohlenen* in der St.-Pauli-Kirche 2013 – eher um „echte[] Flüchtlinge“ handelt, die nur „eine Art von ‚Authentizität‘“ schaffen: „[D]ie Hierarchie zwischen den [‚weißen‘, JH] Schauspielern und den ‚echten Flüchtlingen‘ bleibt bestehen. Die [‚weißen‘, JH] Schauspieler dürfen alle Rollen in Jelineks Text spielen, die ‚echten Flüchtlinge‘ können jedoch nur als ‚echte Flüchtlinge‘ auf der Bühne stehen.“ (KITAOKA 2023: 375)

7 Vgl. auch Elfriede Jelinek in *Sinn egal, Körper zwecklos*: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“ (JELINEK 1997)

gesendete, unter der Regie von Leonhard Koppelman und in der Koproduktion vom Bayerischen Rundfunk und dem ORF entstandene Aufführung den Bühnenaaptionen in nichts nach. An ihr – wie an ihrem Prätext – soll im Folgenden die Grenze, vor allem das Mittelmeer, so wie sie Jelinek vor dem Hintergrund des Stückes *Die Schutzfliehenden* des Aischylos entwirft, als „gemeinsame[s] Problem“ (BURGTHEATER 2015) außereuropäischer Flüchtlinge und Europas hinterfragt werden.

2 „Hauptsache, wir leben“

Schon der Prolog des Hörspiels, von nur 45 Sekunden Länge, konfrontiert uns mit Wasser, Meer und Grenze, und zwar auf eine ausgeklügelte Art und Weise. Zuerst hören wir nämlich die Geräusche eines sich leerenden Kübels, denen die Putzgeräusche eines Besens folgen, so wie sie in Lagern beim Abwischen des Bodens mit Wasser üblich sind. Diese Geräusche aus dem Lageralltag gehen allerdings nahtlos in die Imitation einer sich nähernden, zuletzt mächtigen Meeresbrandung über, aus der heraus sich Stimmen des Flüchtlingschores und sodann die einzelner Flüchtlinge lösen. Sie variieren die bekannte, etwas zynische (Nach)Kriegsmaxime „Hauptsache, wir leben“, lehnen sich aber gleichzeitig an *Die Schutzfliehenden* des Aischylos an, worin das Verlassen der „heilge[n] / Heimat“ (AISCHYLOS 2016: 3) beklagt wird: „Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat“ (JELINEK 2018: 9)⁸.

Dadurch, dass diese Rede mit wiederholten Geräuschen des Kübels untermalt wird, bekommt das Ganze eine tiefere Dimension. Das lebensgefährliche Element des Meeres und simples Putzwasser werden hier ‚enggeführt‘, zeigen, wie sich im Inneren eines Flüchtlings, der im Aufnahmelager saubermacht, Alltag und Trauma, banale Gegenwart und Todesgefahr der Vergangenheit berühren, ineinandergreifen. An die Adresse der Aufnahmegesellschaft heißt es, erneut in Bezug auf Aischylos (dort bittet die Chorführerin: „Zeus, Flüchtlingshort, / Schau gnädig herab auf unseren Zug“; AISCHYLOS 2016: 3): „Keiner schaut gnädig herab auf unseren Zug, aber auf uns herabschauen tun sie schon“ (SB: 9).

Als eine typisch Jelinek'sche Figur wird hier zuerst die tradierte Bitte der Chorführerin, wie wir sie aus der Tragödie Aischylos' kennen („Schau gnädig herab auf unseren Zug“), verneint („Keiner schaut gnädig herab auf unseren

⁸ Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen werden* im Text mit der Sigle „SB“ und der Seitenzahl zitiert.

Zug“), sodann mit bitter ironischem Zusatz in Form eines Sprachspiels versehen: „[...] aber auf uns herabschauen tun sie schon“ (ebd.). Diesen Zusatz spricht im Hörspiel der ganze Chor, wodurch er den Charakter einer kollektiven Anklage bekommt. Die Grenze zwischen der Überlieferung, in der um Gnade gebeten werden durfte, und der Gegenwart, in der sie von vornherein ausgeschlossen wird, unterstreichen dumpfe, rhythmische Geräusche diverser Schlaginstrumente. Unter diesem unrühmlichen Vorzeichen steht das ganze folgende Hörspiel.

3 „Alle tot“

Dass das Werk Paul Celans eine bedeutende Rolle für das Schaffen Elfriede Jelineks spielt, wurde bereits hinreichend gezeigt. So wies Sabine Treude in ihrem Jelinek-Handbuch-Beitrag zu dem Roman *Die Kinder der Toten* (1995) darauf hin, dass hier Celans *Todesfuge* bei der „Zwiesprache entgegengesetzter Stimmen“ (TREUDE 2013: 114) neben Bachmanns *Malina* und Heideggers *Der Satz vom Grund* einen wichtigen Intertext darstelle, „eine dritte Stimme [...] in der der Tod als ein ‚Meister aus Deutschland‘ [...] bezeichnet wird“ (ebd.) – was nicht zuletzt mit Safranskis Heidegger-Biographie mit dem Untertitel *Ein Meister aus Deutschland* korrespondiere.⁹

Im Hörspiel und auch im Text *Die Schutzbefohlenen* finden wir eine andere, strukturelle Präsenz Celans und seiner *Todesfuge*. Denn ähnlich dem „Jahrhundertgedicht“ (EMMERICH 2001: 7) wird auch hier „ein musikalisches Kompositionsprinzip auf das Material der Sprache [...] übertragen“ (FORSTER/RIEGEL 1999: 408), und zwar konkret wie in der musikalischen Fuge, worin „(mindestens) zwei Themen angespielt und dann erweitert, gekürzt und in verschiedener Weise miteinander verflochten werden [...]“ (ebd.).¹⁰

9 Auch im Stück *Stecken, Stab und Stangl* (1996) treten nicht markierte Gedichte Celans auf (vgl. SCHEIT 2013: 158), während das Stück *Wolken.Heim* von 1988 „Verweise[] auf namenlos bleibende Autoren, auf Paul Celan und Robert Antelme“ (ANNUSS 2013: 150) enthält. Beide Techniken, auf den Dichter der Shoah zu verweisen, finden sich ebenfalls im Text und im Hörspiel *Die Schutzbefohlenen*.

10 Heinz Forster und Paul Riegel unterstreichen jedoch, dass bei Celans *Todesfuge* (und ähnlich ist dem bei Jelineks *Die Schutzbefohlenen*) zwar „wie in einer musikalischen Fuge die Themen unverändert oder in leichter Abwandlung wieder[kehren]“, doch „das durch die Regeln der Kontrapunktik mögliche Miteinander der Stimmen“ bei Celan (und auch bei Jelinek) „durch ein Nacheinander ersetzt“ werden müsse (FORSTER/RIEGEL 1999: 408). Vor allem aber: „Eine harmonische Auflösung des Gegenspiels der Themen findet sich in der ‚Todesfuge‘ freilich nicht; sie endet in einer Dissonanz“ (ebd.) – wie auch Jelineks Text und Hörspiel.

Bei Celan betreffen diese Themen oder Stimmen einerseits die Wir-Gruppe der jüdischen Lagerhäftlinge, die durch das Trinken der berühmten „Schwarzen Milch der Frühe“ zu ertrinken droht und schließlich in der Luft aufgelöst wird,¹¹ andererseits den im Haus wohnenden, mit Schlangen spielenden Mann und Tyrann. Bei Jelinek sind es einerseits die Wir-Gruppe der Mittelmeerflüchtlinge, die den Tod „im Flüssigen“ des Meeres beklagt, wo sie „aufgelöst wie Tütensuppen“ (SB: 63) wird – „bloß trinken tut uns keiner“ (SB: 64) erwähnt sie bitter in einer Allusion auf die „Todesfuge“ – , andererseits der heterogen aufgefasste, untätige Westen, dessen Maxime „früher retten, dann richten“ war, inzwischen jedoch „zuerst richten, dann Rettung überflüssig“ (SB: 63) lautet, im Besonderen dann die österreichische „Aufnahmegesellschaft“ mit all ihren fremdenfeindlichen politischen wie wirtschaftlichen „Göttern“¹² und Parolen.¹³

Vor allem eine Passage wird dabei immer wieder von einem männlichen Flüchtling und dem Chor aufgeboten, so dass sie ein Pendant zu dem Themenanfang „Schwarze Milch der Frühe“ der „Todesfuge“ bildet: „alle tot“. Sie geht auf das doppelte Trauma eines Mannes, der aus seinem Heimatland fliehen musste, zurück, auf den Schock der Liquidierung seiner ganzen Familie wie den Schock seiner fast tödlichen Mittelmeerflucht:

Man hat uns Videos geschickt, meiner Familie, als ich sie noch hatte, inzwischen alle tot, alle tot, kein einziger noch da, ich bin der letzte, mein alter Horizont nicht Gegenstand mehr, dem steht nichts entgegen, sie sind ja alle weg, nur ich nicht, ich bin jetzt da, und was machen Sie mit mir? [...] Der Horizont wird zum Nichts, am Gebirge endet er, das Meer ist ein Loch, ein Schlund, eine Schlucht, es ist doch keiner mehr da, es ist keiner mehr dort, nur ich bin hier und nicht dort, aber hier, angewiesen auf meine Erinnerungen, sind alle tot, sind woanders tot, sowieso tot,

11 Nelly Sachs spricht in ihrem berühmten Gedicht *O die Schornsteine* (1947) von „Flüchtlinge[n] aus Rauch“ (SACHS 2010 I: 11).

12 So fragt gleich am Anfang eine weibliche Stimme in der Stadt an der Donau: „Können Sie uns bitte sagen, wer, welcher Gott hier wohnt und zuständig ist, hier in der Kirche wissen wir, welcher, aber es gibt vielleicht andere, woanders, es gibt einen Präsidenten, einen Kanzler, eine Ministerin, so, und es gibt natürlich auch diese Strafenden, das haben wir gemerkt, nicht drunten im Hades, es gibt sie alle gleich nebenan, zum Beispiel dich, wer auch immer du bist [...]“ (SB: 10)

13 Insbesondere geht Jelinek mit der latent fremdenfeindlichen Broschüre *Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden* ins Gericht, die 2013 unter der Schirmherrschaft von Sebastian Kurz (ÖVP), dem damaligen österreichischen Bundesminister für Europa, Integration und Äußeres, herausgegeben wurde und die Jelinek am Ende des Textes *Die Schutzbefohlenen* als eine seiner Quellen angibt (vgl. SB: 97).

ich bin der letzte, ein hartes Los, ich klage es laut, ich habe das traurigste Los gezogen. (SB: 11f.)

In diesem Zusammenhang beteuert Artur Pelka, dass „das (Mittel)Meer als Ort des Dramas [*Die Schutzbefohlenen*, JH] eine gravierende Rolle“ spiele: „Mit dem Rekurs auf Aischylos aktiviert Jelinek den in der europäischen Kultur fest verankerten Topos vom Meer als Medium menschlicher Vereinigung und Solidarität“ (PELKA 2016: 158), der ihm zufolge bis zu Bachmanns „poetische[r] Vision der heilen Heimat aller Heimatlosen als eine[r] mediterrane[n] Utopia“ (ebd. 158f.) reiche. Doch beschwört zugleich bei Aischylos die Chorführerin der Danaiden die Gefahren dieser „offene[n] See [herauf], / Wo die wettergezeißelte Sturmnacht sie [d. h. die fliehenden Danaiden, JH], / Wo Donner und Blitz, / Wo des regengepeitschten Orkanes Gewalt / In der brausenden See“ fast den Tod zur Folge hatten, einen vielfachen Tod (AISCHYLOS 2016: 4).

Auf der anderen Seite ist das Mittelmeer in Aischylos' Stück *Die Schutzfliehenden* grundsätzlich überwindbar, insbesondere dem Ende zu, als vom Chor der Danaiden bitter beklagt wird: „Ach, warum glückte die Meerfahrt der zu schnell nahenden Verfolgung?“ (Ebd. 38) Diese Tragik würde freilich Artur Pelkas Einschätzung, Aischylos' Mittelmeer tendenziell positiv, ja sogar „glückverheißend[.]“ (PELKA 2016: 159)¹⁴ wahrzunehmen, in einem wichtigen Punkt einschränken.

Die Jelinek'schen Flüchtlinge dagegen, von denen es in Anlehnung an *Hyperions Schicksalslied* und Heidegger heißt: „[...] es kommen viele gar nicht erst an, es fallen die leidenden Menschen wie Wasser von Klippe, über die Klippe, übers Gebirg, durchs Meer, übers Meer, ins Meer, immer geworfen, immer getrieben, jahrelang schwimmen sie, ertrinken sie, stürzen sie ab, ersticken im Kühlwagen, sterben im Flugzeuggestänge, stürzen ins Autobahnklo, stürzen vom Balkon [...]“ (SB: 23f.), trotzen nicht nur den Elementargewalten des Meeres und der Natur im Allgemeinen, werden auch von Kultur und Technik „dezimiert“ (SB: 76); im (Mittel)Meer und in Europa.

¹⁴ Vgl. Artur Pelkas Gegenüberstellung der beiden Dramen in Hinsicht auf das (Mittel) Meer: „Während das Meer in dieser antiken Tragödie [d. h. *Die Schutzfliehenden*, J. H.] für die verfolgten Danaiden in ihrer Pentekontere zum rettenden Fluchtweg wird, verwandelt es sich in *Die Schutzbefohlenen* in einen unheilvollen Todes(wasser)trakt. Dem Mittelmeer wird die positive Dimension gnadenlos abgesprochen, der große Teich mutiert hier zum dystopischen Abgrund [...]. Der glückverheißende *locus maritimus* wird zum schrecklichen *locus mortis* [...]“ (PELKA 2016: 159)

Dies ist so brisant, grenzt so sehr an Tod, dass Jelinek die Mittelmeerflüchtlinge als eine Art Schutzgeste in die große Tradition der literarischen Shoah-Vergegenwärtigung einzubinden versucht, mit ebenfalls ausgeprägten Flüchtlingsfiguren und -klagen. Paul Celans und Nelly Sachs' Dichtungen sind hier die wichtigsten Bezugsgrößen.¹⁵ Diese Aufwertung ist jedoch eine anonyme, stille (weder Celan, noch Sachs werden am Ende des dramatischen Textes als literarische ‚Kochzutaten‘ genannt; nur Aischylos' *Die Schutzflehenden*, Ovids *Metamorphosen* plus „eine Prise Heidegger“, SB: 97f.). Trotz der naturalistischen Details und aller herben Aktualisierung gelingt hier m.E. Jelinek eine würdige und poetische Annäherung an die mittelmeerischen Opfer. In Sachs'scher Manier¹⁶ heißt es hier z. B.:

[...] wir aber, wir aber, ein sprechender Zug ins Nichts, wir aber, die der Fuß im Staub gezeichnet, aber es bleibt keine Spur, wir sind Gezeichnete, im Staub Gezeichnete, von Meerwasser und Treibstoff Verklebte, Zusammengeklebte, von der Enge, von zuviel Nähe Zusammengeschweißte [...]. Unserem Wort, nur Seufzer, gepreßt aus der Tiefe des Herzens, versagt man die Antwort [...]. (SB: 41f.)

Auch in dieser Hinsicht sind alle, ist alles um den Mittelmeerflüchtling „tot“.

4 „Ihre Augen sind ja gar nicht anspruchlos“¹⁷

Den Widerpart des Wir-Chors der Flüchtlinge, also das Pendant zu dem mit Schlangen spielenden Mann aus Celans *Todesfuge*, verkörpert bei Jelinek recht nüchtern und schnippisch die gegenwärtige österreichische bzw. europäische Gesellschaft, deren gehässige Xenophobie wesentlich zum Exodus im Mittelmeer beiträgt. Sie, die Repräsentanz, wird im Hörspiel wie im dramatischen Text häufig mithilfe der Widergabe ihrer Rede durch die ‚Schutzflehenden‘ selbst präsent, mit all ihren Vorurteilen und eigentlich unhaltbaren, manchmal wüsten Beschuldigungen. Diese werden immer wieder eingesetzt und variiert, oft mit sichtbarer Ironie:

15 Auf den Bezug des Theatertextes zu einem Gedicht von Nelly Sachs, nämlich *Chor der Geretteten* (1946), macht 2019 Nina Nowara-Matusik aufmerksam. Konkret geht sie dieser Intertextualität jedoch nicht nach (vgl. NOWARA-MATUSIK 2019: 219).

16 Die Ähnlichkeit betrifft die emphatischen Wiederholungen („wir aber, wir aber“), wie sie besonders im Abschnitt „Chöre nach der Mitternacht“ der ersten Sammlung, *In den Wohnungen des Todes* (1947), vorkommen, eine spezifische Lexik (Signalwörter „Staub“, „Fuß“, „Spur“, „Nichts“) sowie verwandten Rhythmus und Klang.

17 SB: 16.

[...] sehen Sie, werden Sie Stellvertreter von Stellvertretern, die aber auch alle nicht hier stehen, die vertreten sich woanders, sagen: Ihre Augen sind ja gar nicht anspruchlos, auch wenn Sie das behaupten, Sie stellen ja doch Ansprüche! Heute wollen Sie Decken, Wasser und Essen, was werden Sie morgen verlangen? Unsere Frauen, unsere Kinder, unsere Berufe, unsere Häuser, unsere Wohnungen? Was werden Sie morgen verlangen? Heute verlangen Sie vielleicht noch nichts oder nicht viel, aber morgen wird es viel sein, das wissen wir schon, deswegen sind wir ja die Stellvertreter von Stellvertretern von Stellvertretern [...]. (SB: 16f.)

Auch dieser Part der ‚Aufnahmegesellschaft‘, die allerdings eine Aufnahme der Flüchtlinge eher verhindern will, hat einen am Ende des dramatischen Textes als Quelle genannten Intertext, diesmal aber nicht literarischer, sondern administrativer, politischer Art: die bereits erwähnte Broschüre *Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden*. Überdacht von der Menschenwürde als einer Grundlage der österreichischen Gesellschaft werden hier insgesamt sechs Prinzipien dieser Gesellschaft vorgestellt, allen voran die Freiheit. Diese wird wie folgt den zu Integrierenden nahegebracht: „Freiheit kann ein Gefühl sein, wie man es beispielsweise beim Sport und in der freien Natur – wie beim Skifahren in den Bergen – erlebt“ (KURZ 2013: 10). Anhand dieses Satzes, der den Alltagssorgen der Flüchtlinge im Aufnahmelager wahrlich wenig gerecht wird, setzt das Hörspiel eine ganze Vielfalt von Stimmen ein, oft dekonstruktiver, höhnischer Art und Weise. Die soziale Grenze zwischen den Einheimischen und den Asylbewerbern wird dabei, vor allem durch eine weibliche Flüchtlingsstimme vermittelt, gut sichtbar:

Ich versteh schon: Freiheit kann ein Gefühl sein, ich sags Ihnen, ein Gefühl, das hat nicht jeder, der Sport kennt dieses Gefühl, die Natur kennt es auch, der Schifahrer in den Bergen kennt es, das heißt, jeder kennt das Gefühl der Freiheit, alle kennen es, jeder kennt sie: die Freiheit. Na, die haben wir noch gebraucht!, ja, die haben wir gebraucht, lasset uns fliehen, unbezwungen und vom aufgeräumten Schreibtisch lasset uns aufgeräumt fliehen!, die Freiheit brauchen wir für die Freizeit, die Freiheit, die haben wir gebraucht, ja, genau die, wir brauchen sie, oje, nichts mehr übrig, ich wollte Ihnen noch was aufheben, aber es ist einfach nichts mehr da. [...] Aber da sind doch noch welche, die ich vorhin weggeschmissen habe, [...] die können Sie haben, die sind sicher noch ganz gut. Sie können ertrinken, ersticken, erfrieren, verhungern, erschlagen werden, alles schöne Freiheiten, wenn auch nicht Ihre, aber Sie sind vielleicht so großzügig und geben Sie weiter? Danke. Vielen Dank. (SB: 26f.)

Auch wenn in dieser Broschüre als Überschrift das bekannte Zitat George Washingtons (ohne jedoch als solches ausgewiesen zu sein) Verwendung findet: „Meine Freiheit endet dort, wo die Freiheit der anderen beginnt“ (KURZ

2013: 12), antwortet der Text bzw. das Hörspiel Jelineks mit einer harten, ernüchternden Grenzziehung:

Die Freiheit endet dort, wo Ihre beginnt, jawohl, aber Ihre beginnt nicht, dafür werde ich schon sorgen, und meine endet nicht. So. Ihre endet, bevor sie beginnt, und meine beginnt überhaupt immer und endet nie. So. Nein. Nicht so! Bitte kommen Sie mir nicht so! (SB: 28)

Ähnlich wie das Mittelmeer muss auch diese soziale Grenze als unüberwindbar, oder sehr schwer überwindbar, angesehen werden.¹⁸

5 Schlussfolgerung

Im Hörspiel *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek haben wir es von Anfang an mit Grenzen zu tun. Im Prolog wird die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit anhand des Zusammenhangs zwischen Putz- und Meerwasser unmerklich überschritten, was die Kontinuität und Allgegenwart des Traumas eines Mittelmeerflüchtlings nahelegen soll. Ähnlich dem Ethos des Gedichts *Kommt einer* von Nelly Sachs¹⁹ wird somit dafür geworben, dass man sich in das Innere eines Menschen mit Fluchterfahrung einfühlt, sich in seine Lage hineinversetzt. Dagegen bleibt die Grenze zwischen Überlieferung (Aischylos) und der aktuellen Klage (Jelinek) fortbestehen: Während im Intertext *Die Schutzfliehenden* nämlich noch um Gnade gebeten werden konnte, und sie wurde, wenn auch erst unter krasser Selbstmorddrohung²⁰ und nach

18 Den sozialen Graben zwischen den saturierten Österreichern und den Asylbewerbern zeigen auch zwei Fälle von sog. Blitzeingebürgerten, deren Erörterung in den Part der ‚Aufnahmegesellschaft‘ mit ihren politischen Vertretern und Wirtschaftsgrößen eingeflochten wird, allerdings wieder hauptsächlich aus der Perspektive der Flüchtlinge. Es handelt sich dabei um die beiden Russinnen Anna Jurjawna Ntребko und Tatjana Borissowna Jumaschewa, die heimlich und im Schnellverfahren österreichische Bürgerinnen (Jumaschewa samt Mann und Tochter) wurden. Weder die prominente Opernsängerin Ntребko, deren Sopranstimme den Musik liebenden Österreichern versprach, mit ihnen „gemeinsam harmonisch [zu] klingen“ (KURZ 2013: 18), noch Jelzins Tochter Jumaschewa, deren Vater dem österreichischen Multimillionär und Politiker Frank Stronach lukrative Geschäfte in Aussicht gestellt hatte, hatte freilich eine österreichische Einbürgerung notwendig.

19 Vor allem seine letzte Strophe wird in dieser Hinsicht sprechend: „Ein Fremder hat immer / seine Heimat im Arm / wie eine Waise / für die er vielleicht nichts / als ein Grab sucht“ (SACHS 2010 II: 95). Ähnlich bedauert Jelinek „[das] ewige[] Verhängnis[], fremd zu sein“ (SB: 20).

20 Vgl. AISCHYLOS (2016: 18f.) mit gestischem, psychologisch gut eingesetztem Zeigen des potenziellen Selbstmordinstruments, d. h. des Gürtels mit Gift, durch den Chor der Danaiden.

reichlicher Abwägung (Bedingung: das Plebiszit), gewährt, wird im Prolog des Hörspiels von Jelinek eine solche Bitte gleich als aussichtslos empfunden, weil von vornherein mit Indolenz und Herabsetzung gerechnet wird. Der soziale Graben zwischen den Geretteten und der Aufnahmegesellschaft bleibt fortbestehen, wenn auch bitter vom Chor beklagt.²¹

War der Tenor des Prologs immerhin das nackte Überleben („Hauptsache, wir leben“ als Leitmotiv), vertieft sich die Problematik gleich mit den ersten Sätzen des eigentlichen Hörspiels zusehends, vor allem, indem auf eine doppelte Todeserfahrung eines männlichen Flüchtlings eingegangen wird: in seinem nicht näher bestimmten Heimatland, wo durch dreiste, allerdings nicht erläuterte Gewalt²² „alle tot“ sind, und während seiner (Mittel)Meer-Überfahrt, die für ihn beinahe tödlich war.

Die Vagheit der Umstände im Heimatland des Jelinek'schen Flüchtlings (Aus welchem Land/Kontinent flieht er? Warum kam es dort zu den Morden? Sind sie politisch, religiös, oder anders motiviert?) unterscheidet ihren Text wesentlich von Aischylos, dessen *Schutzflehende* gleich am Anfang des Stücks nicht nur die Notwendigkeit ihrer Flucht ausgiebig erläutern,²³ sondern den Griechen auch bereitwillig Rede und Antwort über ihre Genealogie stehen. Dabei stellt sich nicht nur ihre Verwandtschaft heraus, sondern auch, dass die Danaos-Töchter ursprünglich aus Argos stammen, was die Distanz zwischen den Argeiern und den Danaiden weiter schrumpfen lässt und die Legitimität ihrer Wünsche, im griechischen Argos aufgenommen zu werden, erhöht.

In Jelineks Drama und Hörspiel erfährt man dagegen nur punktuell und äußerst selten etwas über die Ankommenden: „wir sind Bauern gewesen, wir sind Ingenieure gewesen, wir sind Ärzte gewesen, Ärztinnen, Schwestern, Wissenschaftlerinnen, wir sind etwas gewesen, jawohl [...]“ (SB: 22), sagen sie in einem gereizten Ton. Der Versuch der Aufnahmegesellschaft, ihre Personalia festzustellen, wird sogar mit derber Herabsetzung quittiert: „Schauen Sie, Herr, ja, Sie! flehend wenden wir uns Ihnen zu, uns hat irgendwer gezeugt

21 Bei der Zeichnung dieses Grabens spielen beiderseits auch Automatismen eine wichtige Rolle, deren Macht Paulina Šedíková Čuhová in ihrem Beitrag *Útek do prekladu* [Flucht in die Übersetzung] exemplarisch am Beispiel des Werks *Perlmanns Schweigen* (1995) von Pascal Mercier herausarbeitete. Seine Hauptfigur nennt sie nicht zuletzt treffend „linguistic waste“ (ŠEDÍKOVÁ ČUHOVÁ 2022: 157).

22 S. beispielsweise das reichlich variierte Thema: „Den Kopf, den Kopf haben sie meinen beiden Cousins abgeschnitten“ (SB: 13).

23 Aus Scholien, nicht aber direkt von Aischylos, erfährt man, dass die Danaiden aus einem ernsten Grund vor ihrer Heirat mit den Söhnen des Ägyptos fliehen: „Danaos wußte durch einen Orakelspruch, daß ihn ein Schwiegersohn töten werde“ (RÖSLER 1993: 4).

und irgendeine geboren, wir verstehen, daß Sie das überprüfen wollen, aber Sie werden es nicht können“ (SB: 11). Wenn Danaos ihre Töchter anweist: „In eurer Stimme möge ja nichts Freches sein, / [...] Denn kecke Rede ziemt den Unglückselgen nie“ (AISCHYLOS 2016: 9), so antwortet Jelinek mit Aufbegehren. Ihre Flüchtlinge wollen um ihres Schmerzens willen (Stichwort „alle tot“) geliebt, verstanden und aufgenommen werden, bedingungslos und möglichst auf Anhieb.

Die Grenze zwischen Leben und Tod, die sie am eigenen Leib erfahren mussten, wird dabei immer wieder thematisiert und zugleich verwischt, in Gedanken an die verschiedenen Todesarten während der Flucht wie im Gedenken aller, die zwar einem solchen Tod entkommen sind, doch fortan in seinem Schatten zu leben haben.

Der ganze Chor der Jelinek'schen Flüchtlinge beschwört den Massenexodus im Mittelmeer, wiederholtermaßen und reichlich variiert, wobei eine thematische wie strukturelle Verwandtschaft zu Celans „Todesfuge“ festgestellt werden konnte. Während jedoch die „schwarze Milch“ trinkenden Lagerhäftlinge Celans schließlich in der Luft aufgelöst werden, kommen Jelineks Opfer „im Flüssigen“ des Meeres, d. h. in entgegengesetzter Richtung, um, „marktgerecht“ zu „Tütensuppen“, „Lösgetränke[n]“ (alles SB: 63) geworden. Diese drastischen Bilder zeigen, wie existenziell ernst die Grenze ist, die das Mittelmeer markiert; sie wird eindeutig mit dem Tod, einem hässlichen Tod zudem, assoziiert.

Die Anklage gegen die europäische, v. a. österreichische Aufnahmegesellschaft, sie baue zwischen sich und die (Schutz)Bedürftigen einen tiefen sozialen, ökonomischen und kulturellen Graben, richtet sich v. a. auf ihre Werte (in Kurz' Broschüre: Freiheit, Würde, Fairplay, Harmonie, Respekt, Leistung), die zwar als universal präsentiert werden, doch gegenüber bestimmten Gruppen außer Kraft treten, also zwiespältig sind. Das Beispiel der Freiheit, die – wie bereits erwähnt – für die Flüchtlinge „endet, bevor sie beginnt“ (SB: 28), während politische und wirtschaftliche Machenschaften zur Einbürgerung und Freiheit gerade solcher Personen führen, die dies gar nicht nötig haben (Jelzins Tochter und ihre Familie, die Sängerin Netrebko), bewies es. Und nicht nur das: Die Marginalisierung der Flüchtlinge mündet am Ende des Textes wie des Hörspiels schließlich sogar in ihre Auslöschung: „Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da“ (SB: 97).

Es hilft dabei keineswegs, dass Jelinek sich der Fliehenden annimmt und sie nicht zuletzt mit literarischer Überlieferung stützt (Aischylos, Ovid, Heidegger; anonym v. a. Nelly Sachs und Celan). Denn wenn sie beispiels-

weise für sie in einem Sachs'schen Duktus²⁴ bittet „auf daß wir Armen gerettet werden können“ (SB: 71), muss sie im nächsten Schritt die Naivität einer solcher Wunscherfüllung zugeben: die Technik ortet zwar die Flüchtlinge im Mittelmeer, rettet sie jedoch nicht. Trotzdem ist es wichtig, diese nicht markierten Intertexte vor allem aus der Shoah-Beschwörung (Nelly Sachs, Paul Celan) sprechen zu lassen. Denn sie ordnen die Flüchtlinge von heute in einen breiteren Diskurs weltliterarischer, weltgeschichtlicher Zusammenhänge, wodurch sie für uns sichtbarer, (be)greifbarer werden.

Natürlich kann man einwenden, dass der Chor der Flüchtlinge bei Jelinek mit einer sichtbaren Tendenz gezeichnet und zu sehr idealisiert wird. Nur einmal wird flüchtig die Ausländerfeindlichkeit und Rivalität innerhalb der Kommunität der Asylbewerber gestreift (vgl. SB: 26), die diversen Beweggründe zur Flucht bleiben verschwommen. Die Rolle Europas und speziell Österreichs bei der Aufnahme von Asylanten wird dagegen unterbeleuchtet, wenn nicht völlig außer Acht gelassen. Das mag dramaturgische Gründe haben: die ‚Fallhöhe‘ zwischen „Erwartet ihr nun bessere Freunde noch als uns? [...] Wir haben euch ermahnt, wir hätten uns bemüht, wir hätten über unser hartes Los geklagt, aber dann hätten wir uns sehr bemüht [...]“ (SB: 95) und der Tatsache der Austilgung des Flüchtlings aus dem öffentlichen Diskurs („Wir sind gar nicht da“, SB: 97) am Ende des (Hör)Spiels soll maximal ausgedehnt werden. Doch die Bernhard'schen Invektiven an die Adresse Österreichs und Europas, die immerhin Millionen von Flüchtlingen integriert haben, strafen mit Ironie und Herabsetzung neben den korrupten Politik- und Wirtschaftsgrößen und den gar nicht erwähnten Schlepperbanden auch viele Idealist/innen, die helfen wollen. Die Grenze, das (Mittel)Meer, wird somit zu einer Metapher nicht nur für große humanitäre Katastrophen, sondern auch für die aufrichtige Mühe vieler, sich für die Belange der Flüchtlinge einzusetzen. In diesem Sinne ist die Grenze ein gemeinsames Problem von uns allen.

Literaturverzeichnis:

- AISCHYLOS (2016): Die Schutzflehenden. Übersetzt v. Johann Gustav Droysen. Berlin: Holzinger.
- ANNUS, Evelyn (2013): Wolken.Heim. In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 147–150.

²⁴ Nelly Sachs Gedicht *Auf daß die Verfolgten nicht Verfolger werden* mag hier mit räsoniert haben.

- AUGUSTOVÁ, Zuzana (2020): Experiment jako kritika nacismu. Poválečné rakouské experimentální drama. Praha: Academia/ Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.
- BURGTHEATER (2015) (Hg.): Die Schutzbefohlenen. Elfriede Jelinek. Österreichische Erstaufführung. Wien: Burgtheater.
- CELAN, Paul (1968): Todesfuge. In: ders.: Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 18–19.
- CORNEJO, Renata (2006): Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart. Wien: Praesens.
- DEGNER, Uta (2013): Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart/Weiner: Metzler, S. 2–8.
- EMMERICH, Wolfgang (2001): Paul Celan. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- FORSTER, Heinz/ RIEGER, Paul (1999): Deutsche Literaturgeschichte. Bd 11: Nachkriegszeit 1945– 1968. München: dtv.
- JANKE, Pia/ KAPLAN, Stefanie (2013): Politisches und feministisches Engagement. In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 9–20.
- JELINEK, Elfriede (1997): Sinn egal. Körper zwecklos. URL: <https://original.elfriede-jelinek.com/SINN-EGA.html> [06.08.2024].
- JELINEK, Elfriede (2014): Die Schutzbefohlenen. Hörspiel. Regie Leonhard Koppelman. BR / ORF. Hrsg. v. Katarina Agathos u. Herbert Kapfer. München: Bayerischer Rundfunk.
- JELINEK, Elfriede (2018): Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- KITAOKA, Shiori (2023): ‚Echte Flüchtlinge?‘ Exoten auf der deutschen Bühne. In: Exotismen in der Kritik. Hrsg. v. Mechtild Duppel, Rolf Parr u. Thomas Schwarz. Paderborn: Brill/Fink, S. 371–387.
- KURZ, Sebastian (2013): Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden (Bundesministerium für Europa, Integration und Äußeres). URL: https://www.bmeia.gv.at/fileadmin/user_upload/Zentrale/Integration/Zusammenleben/Zusammenleben_in_Oesterreich.pdf [06.08.2024].
- LÜCKE, Bärbel (2017): Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks zu *Die Kontrakte des Kaufmanns*, *Über Tiere*, *Kein Licht*, *Die Schutzbefohlenen*. Wien: Praesens.
- NOWARA-MATUSIK, Nina (2019): „Flüchtig, fremd, bedürftig“. Fremdheitsdiskurs in *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek. In: Fremdheit – Andersheit – Vielheit. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Hrsg. v. Zbigniew Feliszewski u. Monika Blidy. Berlin/Bern/Wien: Peter Lang, S. 217–227.
- PELKA, Artur (2016): Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. In: Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakels. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama. Bielefeld: transkript, S. 149–174.

- PRAGER, Julia (2015): Exophone Wende: Bewegte Klangkörper in Text und Inszenierung von Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. In: JelinekNetz. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. URL: <https://jelineknetz.com/2015/10/07/julia-prager-exophone-wende-bewegte-klangkoerper-in-text-und-inszenierung-von-jelineks-die-schutzbefohlenen/> [06.08.2024].
- REITANI, Luigi (2015): „Daß uns Recht geschieht, darum beten wir“. Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. In: Jelinek(Jahr)Buch 2014–15. Hrsg. v. Pia Janke. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2014–2015. Wien: Praesens, S. 55–69.
- RONGE, Verena (2014): Polyphonie der Stimmen – Polyphonie der Geschlechter. Die Bühne als *Hör-Raum* im postdramatischen Theater Elfriede Jelineks. In: Spielräume des Anderen: Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater Elfriede Jelineks. Hrsg. v. Verena Ronge et al. Bielefeld: transkript, S. 129–142.
- SACHS, Nelly (2010): Gedichte. Bd. I, II. Hrsg. v. Aris Fioretos. Berlin: Suhrkamp.
- SCHEIT, Gerhard (2013): Stecken, Stab und Stangl; Rechnitz (Der Würgeengel). In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 156–162.
- ŠEDÍKOVÁ ČUHOVÁ, Paulína (2022): Útek do prekladu. In: Neviditeľné postavy. Fikcionalizácia prekladu a tlmočenia v umeleckej literatúre. Hrsg. v. Zuzana Bariaková u. Paulína Šedíková Čuhová. Ružomberok: Verbum, S. 139–160.
- TREUDE, Sabine (2013): Die Kinder der Toten. In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 113–118.
- WIND, Priscilla (2012): Zeit und Raum. Das jelineksche Drama als Erinnerungsort. In: Studia Austriaca. Hrsg. v. Fausto Cercignani. Milano: Università degli Studi di Milano.

CHRISTIAN SCHENKERMAYR

„Europas Wehr?“ – Überschreitung und Dekonstruktion von Grenzen in Elfriede Jelineks Addenda-Texten zu *Die Schutzbefohlenen*

Fokussierte Jelineks Theatertext *Die Schutzbefohlenen* anlässlich der Besetzung der Wiener Votivkirche durch Asylwerber/innen und deren Unterstützer/innen zunächst Missstände im Asylrecht und die Fremdenfeindlichkeit in Österreich, kam es in den überarbeiteten Fassungen, Fortschreibungen sowie den Zusatztexten *Appendix*, *Coda*, *Europas Wehr*, *Jetzt staut es sich aber sehr!* und *Philemon und Baucis* zu einer stetigen Weitung der Perspektive auf den gesamteuropäischen Raum. Jelineks kritische Auseinandersetzung mit Europas Reaktionen auf die Frage nach dem Umgang mit geflüchteten Menschen umfassen unter anderem Reflexionen über innereuropäische Grenzkontrollen, überfüllte Flüchtlingsboote im Mittelmeer, Abfertigungsmethoden, Zäune und Flüchtlingslager. Der Beitrag untersucht die motivische und diskursive Entwicklung des Themenfeldes in den einzelnen Zusatztexten sowie sprachliche und intertextuelle Verfahren, die Jelinek zur Überschreitung bzw. Dekonstruktion geographischer, ideologischer bzw. vermeintlich identitätsstiftender Grenzziehungen einsetzt.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur, Grenze, Europa, Flucht, Migration, Zusatztexte, Elfriede Jelinek

1 Einleitung

Schon seit den Anfängen von Jelineks literarischem Schaffen finden sich in ihrem Werk Fortschreibungen scheinbar abgeschlossener Texte, etwa in Form von Zusatztexten, deren Menge, Umfang und Dichte seit dem Ende der 1990er Jahre merklich zugenommen hat. Einen ersten Höhepunkt bildeten dabei die zahlreichen Addendum-Texte zu ihrer ‚Wirtschaftskomödie‘ *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009), einen zweiten, jene zu ihrem Theatertext *Die Schutzbefohlenen* aus dem Jahr 2013, ausgehend von der Besetzung der Wiener Votivkirche durch Asylwerber/innen und damit verbunden den Mechanismen und Missständen des österreichischen Asylrechts. Zwischen 2013

und 2015 veröffentlichte Jelinek bereits mehrere überarbeitete Fassungen der *Schutzbefohlenen*, die auf aktuelle Entwicklungen Bezug nahmen.

Evelyn Annuß hat in ihrem Vortrag mit dem Titel *Fortschreibungen* vom 10. Dezember 2020 die *Schutzbefohlenen* unter dem Aspekt einer Ästhetik der Fortschreibung analysiert: sie zeigt darin auf, wie Jelinek im Text durch Formzitate und das „Spiel mit semantischen Verschiebungen“ (ANNUSS 2020) Aischylos fortschreibt. Anhand der Zusatztexte *Appendix*, *Coda*, *Europas Wehr*. *Jetzt staut es sich aber sehr!* und *Philemon und Baucis*, möchte ich im vorliegenden Beitrag näher beleuchten, wie Jelinek Jelinek fortschreibt und dabei von folgenden Fragestellungen ausgehen: Welche ästhetischen Verfahren kommen bei den Fortschreibungen zum Einsatz? Welche poetischen und theoretischen Bezüge sind für die diskursive Verortung dieser Verfahren von Relevanz? Und welche Auswirkungen hat deren Anwendung auf die Reflexion der Motive bzw. Themenfelder Flucht, Migration und Grenze?

Offenkundig tritt hier die ästhetische Dimension, also die offene Form des Fort-, Weiter- und Überschreibens, die in hohem Maße charakteristisch ist für Jelineks polyvalente Schreibverfahren, in ein komplexes Spannungsfeld mit der politischen Dimension dieser Fortschreibungen. Denn seit 2015 – der Veröffentlichung der finalen Fassung der *Schutzbefohlenen* – hat sich die Situation geflüchteter Menschen keineswegs entspannt, im Gegenteil: mehr und mehr hochgezogene Grenzzäune, die wachsende Anzahl an Ertrunkenen im Mittelmeer, die Lager, in denen die Geflüchteten unter menschenunwürdigen Bedingungen leben müssen, sowie die illegalen Push-backs – Jelinek kann und will zu alledem nicht schweigen. Gleichsam empfindet sie – wie sie in einem Interview festhält – „jede Annäherung an die Flüchtlinge“ („mit Ausnahme einer politischen Analyse“), als „Anmaßung“, welche die Gefahr mit sich bringt, „herablassend [...] oder didaktisch“ (N. N. 2015) zu werden. Die von Jelinek daher schon in den *Schutzbefohlenen* zur Anwendung gebrachte „unmögliche Sprache (denn so spricht ja niemand“) (ebd.) wird in den Fortschreibungen noch weiter verdichtet, angereichert und zugespitzt. Man darf sich diese Ästhetik der Fortschreibung aber nicht im Sinne einer linearen Bewegung vorstellen, sondern vielmehr im Sinne eines sich weitenden und – im wahrsten Sinne des Wortes – grenzüberschreitenden Umkreisens des Themenfeldes. So lässt sich einerseits eine Erweiterung der Perspektive auf den gesamteuropäischen Raum feststellen, eine diskursive Erweiterung, die sowohl neue Motive und verarbeitete Intertexte miteinschließt, aber auch eine Erweiterung der medialen Reflexionsebenen. Damit einhergehend wird aber auch eine zunehmende Brüchigkeit der räumlichen und zeitlichen Relationen in den Texten immer offenkundiger.

In der ästhetischen Theorie ließe sich diese Form des Fortschreibens mit unterschiedlichen Konzepten des Seriellen in Verbindung bringen. Wenig zielführend erscheint dabei jedoch der Einsatz traditioneller serieller Ästhetiken, die von konstanten Modi des Wiederholens ausgehen, also auf „lineare Schema[ta] der Kausalität“ (BRONFEN/FREY/MARTYN 2016: 8) zurückgreifen. In der Forschung wurde mit Blick auf Jelineks Schreibverfahren hingegen auf Derridas Auseinandersetzung mit Iterabilität (also Wiederholungen als Ausgangspunkte sprachlicher Bedeutungen) hingewiesen, auf deren Grundlage die betreffenden Kunstwerke mit Verfahren der Dekonstruktion analysiert werden, „um deren kritisches Potential hervorzuheben“ (RÖSCH 2008: 16f.) oder – wenn auch nicht bruchlos – auf die von Hubertus Butin für die bildende Kunst entwickelten Formen von Serialität (vgl. LÜCKE 2017: 14–16), die aus der „Zusammenstellung mehrerer einzelner Arbeiten zu einem Werk“ (BUTIN 2015: 316) resultieren. Einen besonders vielversprechenden Ansatz möchte ich an diese Stelle ergänzen, nämlich das im Band *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen* entwickelten Konzept von Serialität, das auf einer „Unabschließbarkeit der Entwicklung“ insistiert und folglich „auf eine offene Zukunft ausgerichtet“ (BRONFEN/FREY/MARTYN 2016: 7) ist und Jelineks Verfahren des Fortschreibens in besonderem Maße entspricht. Für eine eingehendere Analyse der daraus resultierenden Addenda-Texte sind – so Bärbel Lücke – die Prinzipien der Reihung, der Wiederholung und der Variation von hoher Relevanz (vgl. LÜCKE 2017: 14–16). Um die genannten Prinzipien etwas genauer fassen zu können, werden diese nun anhand konkreter Beispiele aus den einzelnen Zusatztexten analysiert.

2 Aktualisierung: Wiederholung und Variation

Die beiden Zusatztexte *Appendix* und *Coda* wurden von Jelinek innerhalb sehr kurzer Zeit, nämlich am 21. und am 30. September 2015 auf ihrer Homepage veröffentlicht¹. Ist der Begriff „Appendix“, also Anhang, vor allem in der medizinischen Terminologie als Anhängsel von Organen geläufig, lenkt der Begriff „Coda“ den Blick in Richtung Musik, als Ausklang oder finaler Schlusssatz einer musikalischen Einheit. Diese gegensätzlichen Assoziationen spiegeln sich auch in der motivischen Schwerpunktsetzung der beiden Texte wi-

1 Da beim Erscheinen der Buchausgabe *Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke* aus dem Jahr 2018 sowohl *Die Schutzbefohlenen* als auch sämtliche Zusatztexte von Jelineks Homepage genommen wurden, werden alle diese Texte im Folgenden nach der Buchausgabe zitiert.

der. Fokussiert *Appendix* die Flucht auf dem Landweg und die Situation an den Grenzen (v. a. der ungarischen) und deren Wahrnehmung in den Medien, dominiert in *Coda* das Bild des zitternden, schwankenden Bootes mit Flüchtlingen, das jeden Moment zu kentern droht. Beide Themenstränge wurden bereits in *Die Schutzbefohlenen* verarbeitet und werden nun – in zwei Texten – erneut aufgegriffen, wiederholt und variiert. Was hat sich seit der Erstveröffentlichung des Ausgangstextes verändert?

War die Berichterstattung über Flucht und Migration beim Erscheinen der *Schutzbefohlenen* 2013 noch vergleichsweise überschaubar, hatten sich die medialen und gesellschaftspolitischen Parameter inzwischen grundlegend verändert. Die Bilder von geflüchteten Menschen, ob in Booten über das Mittelmeer oder die sogenannte Balkanroute waren nun omnipräsent – von Printmedien und TV bis zu den sozialen Medien im Netz. Die Frage nach der performativen Wirkung von Bildern klingt gleich in den beiden ersten Sätzen des *Appendix* an: „Die Eroberung der Welt als Bild, das war einmal, denn Bild ist ja Herstellen. Die Menschen werden aber nicht hergestellt, und sie bleiben nicht, wo sie hingestellt werden.“ (JELINEK 2018b: 99) Generell lässt sich in *Appendix* eine Erweiterung der medialen Reflexionsebene festmachen. Verwendet Jelinek für Textveröffentlichungen auf ihrer Homepage häufig Bildmaterial aus dem Fernsehen oder dem Netz, greift sie hier nun auch auf Handymitschnitte aus dem ungarischen Auffanglager Röszke und von bewachten Grenzzäunen zurück – ein Perspektivwechsel, der nicht nur auf räumlicher Ebene Transformationen mit sich bringt. Wie Bärbel Lücke ausführt, verändert sich dadurch etwa auch die „Dialogizität von Bild und Text“, also die „Transformationen der Fernsehbilder in Sprache, der Handymitschnitte in Fotos“ (LÜCKE 2017: 255), und in weiterer Folge wieder in Text, wenn es etwa heißt:

Die Ungarn haben keine Scheu, und jetzt haben sie auch keinen Durchgang mehr, und bald werden sie noch einen Zaun haben, einen ganz neuen, den sie gerade erbauen. Die Leute sollen woandershin gehen, und es gibt viele andre Länder auf die Menschen verteilt werden, aber es nehmen nicht alle diese Fremden, diese Verlorenen auf, zumindest die, die sie gefunden haben, als unberechenbare Schilde ihre Smartphones vor sich hin haltend, die ihnen öfter was Falsches sagen, genau wie wir. Das sind Menschen genau wie wir. [...] Nein, dieses Land ist nicht Australien. Deutschland ist dort drüben, über der grünen Grenze, die Sie aber nicht finden werden, weil sie grün nicht mehr ist. (JELINEK 2018b: 110)

Die mediale Omnipräsenz des Themas im Herbst 2015 wird in der Fortschreibung in verstärktem Maße zum Gegenstand der Reflexion. Immer

wieder springt die Perspektive vexierbildartig zwischen einer Wir-Instanz, die – im Sinne der bereits erwähnten „unmöglichen Sprache“ (N. N. 2015) – als Stimmen-Konglomerat von Geflüchteten identifizierbar wird und jener Wahrnehmung, die massenmedial reproduzierte Bilder von Geflüchteten bei deren Rezipient/innen hinterlassen. So verarbeitet Jelinek zum Beispiel schon in der letzten Fassung der *Schutzbefohlenen* wiederholt die Katastrophe von Parndorf, bei der 71 Flüchtlinge bei der Überquerung der ungarisch-österreichischen Grenze in einem maßlos überfüllten Kühlwagen auf qualvolle Weise erstickt sind:

[...] wir werden mehr, aber immer weniger dabei, es kommen viele gar nicht erst an, es fallen die leidenden Menschen wie Wasser von Klippe, über die Kippe, übers Gebirg, durchs Meer [...], jahrelang schwimmen sie, ertrinken sie, stürzen sie ab, ersticken im Kühlwagen [...] (JELINEK 2018a: 23f.)

Wir sind ja viele, aber gleichzeitig wenige, wir sind das Rinnsal, das später dann aus dem Tiefkühlwagen rinnt, wenn wir endlich erfroren sind und dann wieder auftauen, geschleppt, gewaschen, nein, das nicht, aber geschleudert auf der Autobahn [...]. (Ebd. 62)

In der Fortschreibung *Appendix* werden diesbezüglich noch weitere, andere „Wir“-Stimmen vernehmbar, die auf die medial vermittelten Schreckensmeldungen über die Tragödie von Parndorf mit einem herablassenden Kommentar reagieren: „[...] und wir?, wir hier kriegen mal wieder den Abfall, den Mercedes übriggelassen hat, den gebrauchten Skoda oder den Kühllaster, der mehrmals den Besitzer wechselte und jetzt gar keinen mehr hat, zumindest meldet er sich nicht [...].“ (JELINEK 2018b: 104) Medienkritik und Sprachkritik waren bei Jelinek seit jeher aufs Engste miteinander verzahnt. Verändert haben sich – seit der Besetzung der Votivkirche – jedoch die gesellschaftspolitischen Parameter in Bezug auf die Wahrnehmung von Flucht und Migration, und Jelinek reagiert darauf. So heißt es im *Appendix*: „Die damals in der Kirche waren, die dort Kirchenasyl verlangt haben, die sind ja gar nichts mehr, die waren nicht einmal ein Anfang. Jetzt spielt die Welt sich ab und dehnt sich in einem für sie nicht vorbestimmten Raum hinaus aus“. (Ebd. 122)

Das Spannungsfeld von Wiederholung und Variation zwischen Ausgangstext und Fortschreibung erinnert an eine zentrale Strategie der Dekonstruktion, nämlich das von Derrida in *Signatur, Ereignis Kontext* beschriebene Verfahren des „zitathaften Aufpfropfens“ (DERRIDA 2001: 32). So wie in der Botanik ein Zweig von einem Baum gebrochen und auf einen neuen Stamm gepfropft wird, greift auch Jelinek Elemente ihres Ausgangstextes auf und transformiert sie für den Kontext der jeweiligen Fortschreibung, wobei – wie dies bei Bronfen,

Frey und Martyn in Bezug auf serielle Poetik formuliert wird – „jede Aussage eine Annäherung, nie eine endgültige Festlegung darstellt“ (BRONFEN/FREY/MARTYN 2016: 7). Wenn Jelinek also die Situation zur Entstehungszeit des Ausgangstextes quasi zitierend aufgreift und anhand der (bei der Entstehung des Zusatztextes gegenwärtigen) Ereignisse fortschreibt, nutzt sie zwar einerseits das Potenzial des Seriellen, die Sichtbarmachung von Entwicklungen, macht aber auch deutlich, dass diese Aktualisierung nur eine vorübergehende Momentaufnahme sein kann. Die Begrenzungen in sich geschlossener bzw. abgeschlossener Werkbegriffe werden damit zusehends obsolet. Das kritische Potenzial der Texte in Bezug auf die Überschreitung und Dekonstruktion von Grenzen manifestiert sich also bereits in deren formaler Konzeption, also deren Nicht-Abgeschlossenheit und Vielstimmigkeit, die ein Aufgreifen aber auch gleichzeitiges Hinterfragen serieller Prinzipien beinhalten. Die polyvalente Ästhetik und die grenzüberschreitende politische Dimension der Texte bedingen und/oder triggern einander somit gegenseitig. Deutlich wird das auch bei einem Blick auf die im Text verarbeiteten Diskurse und Intertexte.

3 Diskurse und Intertexte

Neben dem Aufgreifen des gegenwärtigen medialen Stimm- und Bildergewirrs weist Jelinek in persiflierendem Ton auch auf eine Weitung des intertextuellen Bezugsrahmens in der Fortschreibung am Schluss von *Appendix* hin, wo sie über ihre Quellen folgendes schreibt: „Das Übliche wie vorhin. Dazu noch eine Prise Freud. Na, den haben wir noch gebraucht“ (JELINEK 2018b: 130). Konstanze Fliedl liest diese Bezugnahme im Zusammenhang mit Freuds „Theorie zur analen Stufe der Libidoentwicklung“ (FLIEDL 2021: 34). Auf den tragischen Kontext eines dreijährigen, sich auf der Flucht befindenden Kindes und dessen Darminhalt muss an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. In weiterer Folge führt dieser diskursive Strang mit Freud aber auch zur trostlosen Gesamtsituation an den Grenzen und der von Jelinek immer wieder zur Sprache gebrachten Unfähigkeit, dort „ausreichend mobile Toiletten zur Verfügung zu stellen“ (ebd. 35): „Unrat gibt's gratis, weil in Ungarn das Klo noch nicht erfunden wurde [...], ich höre gerade, Serbien hat genau dasselbe Problem, nur schlimmer, da darf ich nichts mehr gegen Ungarn sagen, werde es aber trotzdem tun“ (JELINEK 2018b: 102). Dient die Psychoanalyse, wie Jelinek in einer Rede zur Wiedereröffnung des Psychoanalytischen Ambulatoriums in Wien festhält, den Künstlerinnen und Künstlern als „Technik“, um den „Schutthaufen“ der gesammelten Materialien „zu durchwühlen“ (JELINEK 1999), fungiert die Prise Freud, die Jelinek in ihre Fortschreibung eingestreut

hat, gleichsam als Mittel zur Zuspitzung, angesichts der immer erschütternder werdenden Bild- und Textmaterialien über geflüchtete Menschen und die Situation an den Grenzen.

Deutlich wird diese Zuspitzung auch im zweiten Addendum-Text, also in *Coda*: Fokussierte *Appendix* die Flucht über den Landweg, ist es in *Coda* die Fluchtroute über das Mittelmeer. Offenkundig sind auch hier die zahlreichen Anknüpfungspunkte zum Ausgangstext, wo es in Bezug auf das Schicksal vieler Bootsflüchtlinge etwa heißt: „[...] sie haben uns schon vorher dezimiert, und das Meer nimmt den Rest, der immer größer wird, das Meer nimmt alle und alles auf [...]“ (JELINEK 2018a: 64). Rekuriert *Die Schutzbefohlenen*, wie schon erwähnt, auf die *Hiketiden* des Aischylos, wird im Addendum noch eine weitere Tragödie der griechischen Antike eingeflochten, nämlich *Iphigenie in Aulis* von Euripides. Wird Iphigenie bei Euripides geopfert, damit die Griechen in ihren Schiffen nach Troja segeln können, sind die Menschen auf den überfüllten und oftmals hochseeuntauglichen Booten am Mittelmeer genau in die entgegengesetzte Richtung unterwegs, nämlich nach Griechenland und werden zu Opfern von Betrug und exorbitanter Profitgier:

Kein Wind, wir hätten eh keine Segel für ihn, kein Motor, aber du bist da, Opfer, du wurdest gebraucht, und jetzt wirst du gebraucht. Nicht mit schnellen Rädern vorüberrollen, mein Kind, zu den Schiffen der Griechen, da kommt ja schon eins, aber Griechen sind wir nicht, zu denen wollen wir ja hin [...]. (JELINEK 2018c: 150)

Der stotternde Bootsmotor wird bei Jelinek eingeführt mit den VW-Motoren, deren Dieselwerte auf betrügerische Weise geschönt wurden, um noch größeren Profit zu erzielen: „Man hört ihn gar nicht mehr den Motor, kein Wunder, er tut ja auch nichts mehr. Er hat gerade lang genug ein Versprechen abgegeben, diesen Menschenhaufen zur Insel Kos oder eine ihrer Nachbarinnen zu bringen, das kann er jetzt so wenig halten wie die Autohersteller.“ (Ebd. 147) Generell sind bei Jelinek Flucht und Migration auf der einen Seite und Ökonomie bzw. ökonomische Abhängigkeit auf der anderen Seite aufs Engste miteinander verknüpft. Gleichsam geht mit dieser Engführung von Bootsmotor und VW-Motor eine Hybridisierung der Räume einher, in denen diese Motoren zum Einsatz gebracht werden. Geographische Koordinaten wie „Richtung“, „Anfang“ und „Ende“ der Wegstrecke sowie die für deren Zurücklegung benötigte zeitliche Dauer spielen dabei eine untergeordnete Rolle bzw. werden im Text ad absurdum geführt. Nicht umsonst verbindet Jelinek auch die Irrfahrten des Odysseus mit den dysfunktionalen Motoren, wenn auch „gefiltert“ (LÜCKE 2017: 264) durch die *Cantos* von Ezra Pound, die sich der Odyssee widmen

und deren archaisierend-poetischer Sprachgestus von Jelinek in bitterbösem Tonfall konterkariert wird:

Unsere Ansprüche an diesen Motor im Boot waren viel bescheidener, es war die Mindestforderung, er soll gehen und aus, es sollte sich ausgehen, [...] und jetzt geht er ums Verrecken nicht. Verrecken, wer will das schon? Aber bitte, wenn es sein muß und das Wasser es wünscht, wenn es uns holen will in unserer Jugend grünem Jahr auf des Odysseus' Kielspur. (JELINEK 2018c: 148f.)

Der spezielle Modus der Verknüpfung beider Intertexte verdeutlicht die diskursive Entwicklung des Themenfelds „Grenze“ innerhalb von Jelineks Zusatztexten. Wird mit Freud im *Appendix* die trostlose Situation an den Landesgrenzen unter Bezugnahme auf die Psychoanalyse problematisiert, speist sich das kritische Potenzial dieser intertextuellen Bezugnahmen in *Coda* aus dem ambivalenten Beziehungsgeflecht von Mythos und Mythenrezeption. In beiden Fällen wird der anfangs zitierte Begriff der „unmöglichen“ Sprache besonders nachvollziehbar, da die Dichte und Mehrschichtigkeit des Textes sich jeder realen Sprech-Situation entzieht. Ist Ezra Pounds Poetik einerseits durch die stetige Überschreitung von Genre-Grenzen charakterisiert, verweisen das Pathos und die Archaismen seiner Homer-Rezeption (nicht zuletzt auch seine Unterstützung des italienischen Faschismus) auf die dunkle Kehrseite des Mythos, nämlich auf die inhärente Gewalt des mythologischen Bezugstextes. Auf der „Kielspur“ (ebd. 149) des Odysseus zu fahren, impliziert eine Reise, die in einem Blutbad endet. Bei Jelinek wird dem Mythos des irrfahrenden Helden hingegen nur insofern Raum gegeben, als er von der Autorin in sein komplettes Gegenteil gekehrt wird: die Flucht wird, wie Ulrike Haß festhält, zu einem „unsäglichen Dark Room als einen Ort äußersten Ausgesetztseins“ (HASS 2017: 77).

Die Verschränkung geographischer Räume mit Räumen aus der Mythologie bzw. der antiken Tragödie ist ein substantieller Bestandteil dieses „Dark Rooms“ (ebd.). Und hierin besteht auch ein wesentlicher Konnex zwischen den *Hiketiden* im Ausgangstext *Die Schutzbefohlenen* und den intertextuellen Bezügen in den Zusatztexten. Ein zunehmendes Maß an Verzweiflung lässt sich jedoch feststellen, denn der vielzitierte Anfang der *Schutzbefohlenen*: „Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht“ (JELINEK 2018a: 9) ist für die Stimmen der *Coda* eine weit entfernte Hoffnung, die sich angesichts des kaputten Motors als trügerisch erweisen dürfte. Das Beispiel zeigt, dass der in der Jelinek-Forschung omnipräsente Begriff der „Mythendekonstruktion“ zwar nach wie vor stimmig und zutreffend ist, aber – wie Silke Felber in ihrer soeben erschienenen Habilitationsschrift *Travelling Gestures – Elfriede*

Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung darlegt – bei weitem nicht ausreicht, weil dabei oftmals die „Bedeutungsmutationen, die aus dem Überschreibungsprozess des Mythos [...] resultieren, außer Acht“ (FELBER 2023: 57) gelassen werden. Denn klarerweise impliziert Jelineks Verarbeitung der *Odyssee* in *Coda* zwar eine Dekonstruktion des Mythos, darüber hinaus wird der Homerische Mythos – ebenso wie die Tragödie des Euripides – gleichsam aber auch mit neuem Textmaterial angereichert und mit kritischem Blick auf die Gegenwart fortgeschrieben und transformiert. In Bezug auf eine Ästhetik des Seriellen ließe sich konstatieren, dass durch die intertextuellen Bezugnahmen nicht nur die wiederkehrende Motivik der Irr-Fahrten und der damit verbundenen Strapazen thematisiert wird, sondern auch Schlaglichter auf unterschiedliche Formen und Möglichkeiten ihrer Rezeption geworfen werden, deren „thematische, rhetorische und stilistische Gemeinsamkeiten“ unter die Lupe genommen sowie „in ihrer Ähnlichkeit und in ihrer Differenz [...] sichtbar“ (BRONFEN/FREY/MARTYN 2016: 8) gemacht werden. Archaische Überhöhung wird mit parodistischer Verfremdung konfrontiert, Opfer-Diskurse werden mit Aktualisierungen zur ökonomischen Ausbeutung und deren politischer Unterstützung enggeführt. Diese Erweiterung und Anreicherung von Diskursen wirft letztlich auch die Frage nach den Wahrnehmungsmustern gegenwärtiger Rezipient*innen auf: Auf welche Weise nehmen wir heute das Leiden und Sterben geflüchteter Menschen im Mittelmeer wahr? Und welche Reaktionen und Perspektiven sind die Konsequenz dieser Wahrnehmung? Jelineks Auseinandersetzung mit den Themenfeldern „Flucht“, „Migration“ und „Grenze“ sind damit jedoch bei weitem noch nicht zu Ende, wie insbesondere der nächste Addendum-Text deutlich macht.

4 Dekonstruktion von Grenzen und liminale Zwischenräume

Einen Kulminationspunkt, in dem die beiden thematischen Stränge – Fluchtwege über Land und Wasser – wieder zusammengeführt werden, findet sich in dem laut Untertitel als *Epilog auf dem Boden* bezeichneten dritten Zusatztext *Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr!* Der von Bärbel Lücke als „künstlerischen Abgesang der Idee eines grenzfreien europäischen Staatenverbundes“ (LÜCKE 2017: 272) beschriebene Text fokussiert nun nicht mehr die ungarische Grenze oder das Mittelmeer, sondern den gesamten Schengenraum. In gebündelter Form manifestiert sich Jelineks Kritik am Scheitern der europäischen Staaten an einer menschenwürdigen Asylpolitik im Mythos von Europa und dem als Stier in Erscheinung tretenden Zeus, der

die Jungfrau auf seinem Rücken übers Meer an die Küste Kretas entführt. So heißt es bei Jelinek:

Sacht wird der Gott mit trügenden Schritten zuerst in das Wasser, dann tiefer hineingehen, mit ihr, mit Europa, von der wieder ich nichts weiß, angstvoll wird Europa etwas bemerken, es aber nicht verstehen, es wird immer zurückschauen nach der Küste, ach Europa, diese Küste wird dein neuralgischer Punkt sein, von dorthier brechen sie ein, brennen sich aus, nennen sich mit unverständlichen Namen, sprechen unverständliche Sprachen, lügen, immer andere sollen schuld sein [...]. Wenigstens der Stier ist ruhig und entführt seine Braut jetzt übers Meer [...]. (JELINEK 2018d: 175)

Die Küste – ein neuralgischer Punkt, von dem aus eingebrochen, verbrannt und in unverständlichen Worten gelogen wird? In den Mythos von Europa mischen sich rassistische Stimmen, die mit ihren Hass- und Hetzparolen die immer wieder im Text herbeizitierten europäischen „Werte“ auf drastische Weise konterkarieren. Die Dekonstruktion von Grenzen erfolgt bei Jelinek folgerichtig in erster Linie als Dekonstruktion der sprachlichen Konstrukte, welche diese Grenzen erzeugen.

Statt des Zeugungsaktes auf dem Boden, der fortan den Namen Europa tragen wird, kündigt sich bei Jelinek mit beißender Ironie die ‚Vergewaltigung‘ eines Kontinents, dem seine Jungfräulichkeit schon seit langem abhandengekommen ist, an: „Kaum wurde Europa mühsam aufgebaut, wird es schon wieder niedergerissen von diesen würdelosen Massen [...]“ (ebd. 164). Der sich durch den Komplex der *Schutzbefohlenen* wie ein roter Faden ziehende Begriff der Herde wird nun zur Stierherde, die sich auf den Weg nach Europa macht: „Wie viele sich auf den Weg gemacht haben, aber wohin der Weg führt, das zeigen wir ihnen, hier, das Schild, hier können Sie es ablesen: Germany“ (ebd.). Wie schon bei der Engführung von antiken Mythen und der gegenwärtigen Fluchtroute über das Mittelmeer wird auch hier Abstraktes und Konkretes miteinander verwoben: das Schild, auf dem das Ziel der Fliehenden vermerkt ist – Germany – und die mythische Gestalt der Europa. Die „Grenzen zwischen fiktionalen und realen Räumen“ (PRAGER 2024: 362) werden in zunehmendem Maße brüchig. Diese Brüchigkeit manifestiert sich nicht zuletzt auch in der ständigen Engführung von Transportmitteln, die entweder mit antiken Mythen oder der gegenwärtigen Situation an den Grenzen assoziierbar sind: wird bei Jelinek etwa in Anspielung an den Mythos der Transport von „müden Fährmännern“ abgewickelt, ist nur zwei Sätze später von Staus auf den Straßen und „eigenen Kraftwagen“ (JELINEK 2018d: 164) die Rede. Anders als in *Appendix* und *Coda* wird dabei auch ständig zwischen der Flucht auf dem

Landweg und über den Seeweg – von der Entführung Europas übers Meer zu überfüllten Flüchtlingsbussen – hin und her gesprungen. Konstatieren Felber und Pfeiffer bereits im Zusammenhang mit den *Schutzbefohlenen* ein stetiges „Überblenden“ unterschiedlicher „Lokalmetaphern Traiskirchen, Wien, Lampedusa und Argos“ (FELBER/PFEIFFER 2016: 380) kommen hier noch einige weitere Bezugspunkte quer durch Europa dazu, dessen polysemantisches Gebilde sich wieder und wieder im Text spiegelt. Dementsprechend variieren auch die Längen der Grenzzäune, die ebenfalls an den Schnittstellen realer und fiktiver Räume angesiedelt wurden (so sind zunächst „Götter“ (JELINEK 2018d: 163), an späterer Stelle jedoch „Grenzschützer“ (ebd. 183) bei den Zäunen anzutreffen) auf dramatische Weise:

Ich weiß theoretisch, wie man einen Zaun befestigt. Das kann man sich jetzt anschauen. Es fehlen achtzig Meter, können aber auch achthundert werden. Egal, dort will eh keiner hin. Herr Grenzschützer, darf ich bitte austreten aus ihrem Revier? [...] ich werde folgen wie der Stier seiner Braut, die er sich selber ausgesucht hat, obwohl er schon verheiratet ist [...]. (Ebd.)

Eine Lokalisierung der sprechenden Stimmen – ob es sich wie hier um ein „Ich“ oder den noch viel häufigeren Fall eines chorischen „Wir“ handelt – ist jedoch von vornherein zum Scheitern verurteilt. Einmal mehr wird aus fix gezogenen geographischen Grenzen bei Jelinek, wie Julia Prager anmerkt, ein „liminale[r] Raum des ‚Dazwischen‘ generiert“ (PRAGER 2024: 365). Geradezu paradigmatisch verdeutlicht der Addendum-Text hier, was von Bronfen, Frey und Martyn als eine charakteristische Eigenschaft des Seriellen beschrieben wird, nämlich, dass sich dieses einer klaren „Unterscheidung von Identität und Alterität“ widersetzt und damit ein „Denken in Identitäten außer Kraft setzt“ (BRONFEN/FREY/MARTYN 2016: 9 u. 14). Gerade durch diese liminalen Zwischen-Räume wird deutlich, dass die Entwicklung des Themenfelds „Grenze“ vom Ausgangstext zu den unterschiedlichen Zusatztexten nicht in althergebrachten Wiederholungsstrukturen von statten geht, sondern die stetigen vielschichtigen Umkreisungen des Motivs zu einer sukzessiven Weitung des Diskurses führen, in dem jegliche Identitätskonstrukte in Bezug auf das Innerhalb und das Außerhalb der jeweiligen Grenzziehungen restlos demontiert werden. Oder um es in den Worten von Elfriede Jelinek zu sagen, die in ihrem Essay *Textflächen* ihre ästhetischen Verfahren erläutert: „Ich lasse noch nicht einmal Eigenes und Fremdes in einen Dialog treten, denn beides, Eigenes wie Fremdes, wissen längst nicht mehr, haben es nie gewußt, wovon die Rede ist, wenn sie reden.“ (JELINEK 2013)

So ambivalent Europa und die damit verbundenen Grenzen in Erscheinung treten, ist es auch der diese Grenzen überschreitende Stier: Bärbel Lücke spricht in diesem Kontext von einer „Metamorphose der Stiere vom mythologischen Vehikel des Raubs der Europa zum Transportmittel Bus für die Flüchtlinge nach Europa [...]“ (LÜCKE 2017: 284):

Unsere Busse stehen ab sofort für den Transport bereit und wollen auch nicht lange warten, worauf denn? [...] die Busse wurden zur Verfügung den Menschen da hingestellt, diese brauchen nur einzusteigen, außerdem ist es befohlen, anders kommt man hier nicht weg. Sie haben also nicht die Wahl. Was wollen sie mit dem blöden Stier?, der darf hier nicht einsteigen [...]. (JELINEK 2018d: 165)

Innerhalb weniger Sätze kippt das Bild vom Schlepper-Stier, der die Geflüchteten nach Europa transportiert, über den Geschleppt-werdenden-Stier, der sich selbst transportieren lässt, bis hin zum Sattelschlepper, in dem der nun für die Schlachtung vorgesehene Stier angeliefert wird:

Dabei hat man doch kaum das Geld für den Sattelschlepper oder den Schlepper allein aufbringen können? [...] Für den Stier aber, für die Sicherheit seiner Lieferung hieß das immer schön bei den andren bleiben, bei der gewählten Reise-Gruppe, sich nicht absondern, keine Festung aus sich gründen. [...] Der Stier hatte goldenes Fell und war zart, noch bevor er im Rohr war [...]. (Ebd. 181 u. 197)

An anderer Stelle heißt es dazu passend über den Stier: „Ein schönes Opfertier, das aber manchmal auch andere opfert, warum nicht?, das macht das Tier sogar besonders gern, es würde jeden opfern, um nicht selber dranzukommen“ (ebd. 172). Hier scheint also eine weitere Grenze zusehends zu verschwimmen, nämlich jene zwischen Opfer und Täter. Sowohl Europa als auch der Stier werden vexierbildartig abwechselnd bzw. gleichzeitig als Opfer bzw. Täter wahrnehmbar. Hier greift Jelinek einen Aspekt auf, der bereits in *Coda* mit der für die Fahrt nach Troja geopfertem Iphigenie und den in die Gegenrichtung (nach Griechenland) flüchtenden Opfer von Gewalt und Betrug anklingt, hier aber noch in radikalerer Ausprägung erscheint, da durch die Gestalt des Stiers die Täterperspektive deutlicher akzentuiert wird als bei den namen- und gesichtslosen Verursachern des Leidens auf dem Mittelmeer. Jedoch führt diese Vertauschbarkeit von Täter und Opfer nicht zu einer Verharmlosung der Umstände. Denn umso markanter werden im Text die Mechanismen offengelegt, die Täter und Opfer generieren, nämlich die Verwertungslogiken neoliberaler Gesellschaften, die über die Aufnahme oder Ablehnung geflüchteter Menschen entscheiden. Sowohl das Schleppen als auch die Überwachung und Unterbringung der „Schutzbefohlenen“ wird mit den Aspekten „Ware“,

„Angebot“ und „Nachfrage“ in Beziehung gesetzt. Besonders zynisch mutet diese Verwertungslogik im Zusammenhang mit der im Ausgangstext und *Appendix* bereits thematisierten Katastrophe von Parndorf an, auf die Jelinek über das Motiv des Busses auch in *Europas Wehr* wieder zurückkommt: „Sogar der Tötungsbuss im Burgenland mußte im voraus bezahlt werden, sonst sterben die Leute, und wo bleiben wir?“ (Ebd. 181) Auf diese Ausbeutungsdiskurse Bezug nehmend fügt Jelinek am 04.03.2016 ihrem *Epilog auf dem Boden* noch eine kurze mit *Ende* betitelte Ergänzung hinzu, in der diese Logiken nochmals zusammenfassend von den sprechenden Stimmen skizziert werden:

Sonst hätte ich Gewinne aus der Überwachung und Veränderung von Menschen ziehen können, die dahinziehen und dorthinziehen und übereinander herziehen. Diese Überwachung ist für nichts und niemanden, denn diese Leute zählen nicht, sie werden gezählt, das wars schon. Sind sie schon zu viele?, wie viele dürfen sie sein, welche dürfen mehr sein, wer kommt zurück, wer darf weiter, wer muß weg, wer darf reden, wer muß schweigen, welche Logik hat das Wort? (JELINEK 2018e: 203)

Die beklemmende Logik dieser Worte ist, dass nicht Fluchtgründe und erfahrenes Leid den entscheidenden Faktor für die Überwindung von Grenzen oder die Zurückweisung der Geflüchteten darstellen; die Frage, wer zählt und wer gezählt wird, entscheidet sich anhand einer ökonomischen Abwägung von Kosten und Nutzen.

5 Conclusio: Philemon und Baucis

Doch bei Elfriede Jelinek muss auch das Ende des Epilogs noch nicht zwingend das Ende des Werks bedeuten. Nur etwas mehr als einen Monat nach dem *Ende*, am 10.04.2016, folgt auf Jelineks Homepage ein weiterer Zusatztext, betitelt mit *Philemon und Baucis*. Anlässlich des kürzlich abgeschlossenen sogenannten Flüchtlingsabkommens der EU mit der Türkei wird hier die vorhin angesprochene Verwertungslogik in einer Gegenüberstellung, wem man die Tür zu öffnen bereit ist, und wem nicht, nochmals mit Nachdruck aufs Tapet gebracht: „[...] die zwei Alten lassen die Götter gern zur Tür herein. Gut so, denn so sind sie, die Götter, läßt man sie nicht rein, treten sie die Türe ein und dann das ganze Haus“ (JELINEK 2018f: 210f.).

Anderen wird die Tür nicht nur verschlossen, sie werden vielmehr mit Gewalt am Eintreten gehindert: „Germany, Sweden, sonstige, bitte kreuzen Sie Ihr Ziel an, Ihr Wagnis dorthin wird in einem Wagen stattfinden, über den derzeit alle schweigen, die Gewalt-Tat, sie davon abzuhalten, wird verschwiegen werden“

(ebd. 212). Ernsthafte Konsequenzen, wie jene Nachbarn im Mythos, die sich den Zorn der Götter zugezogen haben, müssen diejenigen, die ihre Türen verschlossen halten, nicht befürchten:

Die Türen bleiben ihnen verschlossen, obwohl sie doch Götter sind! Das, wenn wir gewußt hätten! Aber wir haben eben nicht nachgefragt, weil wir nur uns selbst als Antwort gesehen haben, und jetzt kommt die Sintflut, ein Wahnsinn!, und jetzt müssen Sie ewig Wassersport betreiben und Spaß haben. (Ebd. 216)

Eine Bestrafung der Gewalttaten ist nicht mehr vorgesehen. Mit der bitteren Erkenntnis: „Es merkt eh keiner“ (ebd. 225) endet dann auch der bislang letzte Zusatztext zu den *Schutzbefohlenen*.

Fassen wir zusammen: Den in der Forschung gebräuchlichen Begriff der „Tragödienfortschreibung“ (FELBER/PFEIFFER 2016: 384) etwas anders akzentuierend wird hier also – wie Julia Prager anmerkt „die Tragödie gemäß der realen Katastrophe ‚am Laufen‘“ (PRAGER 2024: 366) gehalten. Das geht zumindest so lange, bis eine andere Tragödie die Aufmerksamkeit der Autorin noch stärker auf sich lenkt, etwa die wenig später in ihrem Theatertext *Wut* thematisierten islamistischen Terroranschläge in Paris oder die in den neuesten drei Theater texts *Sonne, los jetzt!*, *Luft* und *Asche* verarbeitete Klimakatastrophe. Dass Jelinek aber in ihrem 2017 veröffentlichten Theater text *Unseres 2.0.* erneut auf die Tragödie von Parndorf Bezug nimmt oder in dem 2020 entstandenen Text *Niemandeland* die Lage geflüchteter Menschen während der Corona-Pandemie reflektiert, zeigt, dass die Themenfelder „Flucht“, „Migration“ und „Grenzen“ sie auch weiterhin beschäftigen, auch abseits des Komplexes *Die Schutzbefohlenen*.

Kurz vor Redaktionsschluss wurde noch bekannt, dass Jelinek nun 2024 ein weiteres Mal auf den *Schutzbefohlenen*-Komplex zurückgreift, nämlich mit dem (anlässlich des Publik-Werdens eines Treffens rechtsextremer Netzwerker in Potsdam und deren dort vorgetragenen Plänen für die millionenfache Vertreibung geflüchteter Menschen aus Deutschland und Österreich verfassten) Theater text *Die Schutzbefohlenen – Was danach geschah* (der am 02.06.2024 am Vorplatz des Schauspielhauses Bochum erstmals szenisch realisiert wurde, in schriftlicher Form aber noch nicht publiziert ist). Damit ließe sich, um abschließend noch einmal auf die Ästhetik des Seriellen zurückzukommen, Jelineks Verfahren des Fortschreibens als ein stetiges „Work in Progress“ (RÖSCH 2008: 17) charakterisieren, in dem nicht die Linearität des Wiederholens, sondern die Differenz und Polyvalenz der einzelnen Elemente in ihrer Beziehung zueinander den entscheidenden Parameter darstellen.

Literaturverzeichnis:

- BRONFEN, Elisabeth/ FREY, Christiane/ MARTYN, David (2016): Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen. Zürich diaphanes.
- BUTIN, Hubertus (2014): Serialität. In: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin. Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft, S. 314–319.
- DERRIDA, Jacques (2001): Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: Limited Inc. Wien: Passagen, S. 15–45.
- FELBER, Silke (2023): Travelling Gestures. Elfriede Jelineks Theater der (Tragödien-) Durchquerung. Wien: mdwPress.
- FELBER, Silke/ PFEIFFER, Gabriele C. (2016): Schau-Plätze der Diskrepanz. Ein Essay zu Aischylos in Syrakus und Jelinek in Wien. In: Flucht, Migration, Theater. Dokumente und Positionen. Hrsg. v. Birgit Peter u. Gabriele C. Pfeiffer. Göttingen: V&R unipress, S. 377–385.
- FLIEDL, Konstanze (2021): Die Welt als Bild. Elfriede Jelineks Virtualität. In: Elfriede Jelinek: Provokationen der Kunst. Hrsg. v. Uta Degner u. Christa Gürtler. Berlin/ Boston: De Gruyter, S. 33–50.
- HASS, Ulrike (2017): Ströme / strömen. In: Jelineks Räume. Hrsg. v. Monika Szczepaniak, Agnieszka Jezierska u. Pia Janke. Wien: Praesens, S. 72–88.
- JELINEK, Elfriede (2018a): Die Schutzbefohlenen. In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 9–98.
- JELINEK, Elfriede (2018b): Appendix. In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 99–130.
- JELINEK, Elfriede (2018c): Coda. In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 131–158.
- JELINEK, Elfriede (2018d): Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden). In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 159–158.
- JELINEK, Elfriede (2018e): Ende. In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 203–207.
- JELINEK, Elfriede (2018f): Philemon und Baucis. In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 208–225.
- LÜCKE, Bärbel (2017): Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks zu „Die Kontrakte des Kaufmanns“, „Über Tiere“, „Kein Licht“, „Die Schutzbefohlenen“. Wien: Praesens.
- N. N. (2015): „Die Verachteten in die Höhe heben“. In: News vom 14.03.2015.
- PRAGER, Julia (2024): Flucht und Migration. In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart: Metzler, S. 362–366.
- RÖSCH, Thomas (2008): Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik in den Texten von Jacques Derrida. Wien: Passagen.

Internetquellen:

ANNUSS, Evelyn (2020): Fortschreibungen. URL: <https://ifvjelinek.at/veranstaltungen/notation-und-auffuehrung-aktualisierung-oder-ausloeschung-2020/#c643899> [06.08.2024].

JELINEK, Elfriede (1999): Zur Wiedereröffnung des Wiener Psychoanalytischen Ambulatoriums. URL: <https://original.elfriedejelinek.com/fbroch-w.html> [06.08.2024].

JELINEK, Elfriede (2013): Textflächen. URL: <http://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm> [06.08.2024].

RALITSA IVANOVA

Welt-Teilen – Plädoyer für ein entgrenztes Europa

Der Beitrag eruiert, wie das Thema der europäischen Grenzen in verschiedenen literarischen, journalistischen und künstlerischen Formaten aufgegriffen und bearbeitet wird. Ausgehend von Kants Vorstellung eines Friedensbundes zwischen aufgeklärten Staaten mit einer republikanischen Verfassung und eines auf den Bedingungen der Hospitalität beruhenden Weltbürgerrechts wird auf einige Werke und Initiativen deutschsprachiger Autoren und Performanskünstler sowie einer neuseeländisch-schottisch-bulgarischen Autorin aus dem letzten Jahrzehnt eingegangen, die transkulturelle bzw. transnationale Verhältnisse und Konstellationen reflektieren und dadurch einen Kontrapunkt zum Anstieg des Nationalismus setzen und für ein entgrenztes Europa plädieren. Zu den untersuchten Werken und Initiativen gehören: Robert Menasses proeuropäischer Reden-Sammelband *Heimat ist die schönste Utopie. Reden (wir) über Europa* (2014) sowie sein zusammen mit Ulrike Guérot verfasster Artikel *Lust auf eine gemeinsame Welt. Futuristischer Entwurf für eine europäische Grenzenlosigkeit* (2016) und das von beiden initiierte *European Balcony Project* zur Ausrufung der europäischen Republik; die Künstlerinitiative *Erster europäischer Mauerfall* des Künstlerkollektivs „Zentrum für politische Schönheit“ und Kapka Kassabova Roman *Die letzte Grenze. Am Rand Europas, in der Mitte der Welt* (2018).

Schlüsselwörter: Grenze, Europa, Friedenskonzepte, Robert Menasse, Kapka Kassabova

1 Immanuel Kants Idee eines ewigen Friedens und eines Weltbürgerrechts

1795 hat der deutsche Philosoph Immanuel Kant einen in rechts- und staatsphilosophischer Hinsicht wegweisenden Traktat mit dem signifikanten Titel *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf* verfasst, der sogar in unserer heutigen Zeit eine verblüffende Aktualität aufweist. Darin wird das Modell einer Welt ohne Krieg entworfen, in der zwischen den Völkern und Staaten ein ewiger Frieden herrscht. Kant erläutert mit akribischer Präzision, warum unter Menschen nicht Krieg, sondern Frieden herrschen sollte und welche die wichtigsten Vorbedingungen und Voraussetzungen zum Zustandekommen eines solchen Friedens sind sowie was letzteren auf Dauer gewährleistet. Seine

Ausgangsthese lautet: „Der Friedenszustand unter Menschen, die nebeneinander leben, ist kein Naturzustand (*status naturalis*), der vielmehr ein Zustand des Krieges ist, d. i. wenn gleich nicht immer ein Ausbruch der Feindseligkeiten, doch immerwährende Bedrohung mit denselben“ (KANT 1977: 204). Er führt den Naturzustand auf die grundsätzliche „Bösartigkeit der menschlichen Natur“ (ebd. 210) zurück. Dennoch verweist er darauf, dass die menschliche Vernunft „den Friedenszustand zur unmittelbaren Pflicht“ (ebd. 211) erhebt, denn sie duldet „den Krieg als Rechtsgang“ (ebd. 210) nicht. Der Krieg bringe nicht nur unermessliches Leid und Zerstörung materieller Güter, was das persönliche und das kollektive Wohl verletze, vielmehr unterlaufe er das menschliche Vermögen, sich an eine Reihe verbindlicher Gebote und Verbote zu halten und verhindere somit ein gerechtes und moralisches Verhalten. Folglich gelte es, ihn präventiv zu vermeiden.

In seiner Friedensschrift formuliert Kant zuerst in Form von sog. Präliminar-Artikeln die Vorbedingungen, die einen dauerhaften Frieden ermöglichen. Dazu zählt die Regel, dass die Schließung eines echten Friedens die geheime Vorbereitung eines weiteren Krieges notwendig ausschließe (1. Präliminarartikel/ vgl. ebd. 196). Darüber hinaus postuliert der Philosoph, dass der Staat keine Habe bzw. kein Eigentum sei, das durch Erbschaft, Tausch oder Kauf von einem anderen Staat erworben werden könne, sondern ein souveränes Gebilde, „eine Gesellschaft von Menschen, über die niemand anders als er selbst zu gebieten und zu disponieren hat“ (2. Präliminarartikel/ ebd. 197). Daher dürfe kein Staat „sich in die Verfassung und Regierung eines andern Staats gewalttätig einmischen“ (5. Präliminarartikel/ ebd. 199). Besonders aktuell klingt die Forderung nach Abrüstung bzw. Abschaffung eines stehenden Heeres im Vorfeld von Friedensabschlüssen (3. Präliminarartikel/ vgl. ebd. 198).

In weiteren sog. Definitivartikeln erklärt Kant, wie ein dauerhafter Frieden konkret zu realisieren sei. Dazu bedürfe es in erster Linie einer republikanischen bzw. rechtsstaatlichen Verfassung, welche die Freiheit und Gleichheit aller Staatsbürger festlege und letztere einer gemeinsamen Gesetzgebung verpflichte (1. Definitivartikel/ vgl. ebd. 204–206). Nur aufgeklärte republikanische Staaten wären in der Lage, sich zu einem Friedensverbund zusammenzuschließen, um ihre Rechte zu verteidigen. Dabei sollten sie auf gar keinen Fall ihre Souveränität aufgeben. Ihr freiwilliger Zusammenschluss sollte zur Gründung einer Föderation freier Staaten führen, innerhalb der alle Partner gleichberechtigt bleiben. Das gehe mit der Verpflichtung einher, einander zu unterstützen und sämtliche Konflikte friedlich zu lösen. Darüber hinaus bestehe die Option zur potenziellen Ausdehnung dieser Föderation, sollten sich weitere Staaten frei dazu entschließen, ihr beizutreten (2. Definitivartikel/ vgl. ebd. 209–212).

Im dritten und letzten Definitivartikel erweitert Kant das Staatsrecht und das Völkerrecht um ein Weltbürgerrecht und verweist darauf, dass letzteres „auf Bedingungen der allgemeinen Hospitalität eingeschränkt sein [soll]“ (ebd. 214). Unter Hospitalität (Wirtbarkeit) versteht Kant „das Recht eines Fremdlings, seiner Ankunft auf dem Boden eines andern wegen, von diesem nicht feindselig behandelt zu werden“ (ebd. 214). Ihm gebühre aufgrund des Rechts des gemeinschaftlichen Besitzes der Erdoberfläche ein Besuchsrecht, das einen friedfertigen Empfang gewährleiste. Solange er sich friedlich verhalte, sollte man ihm nicht feindselig gegenübertreten. So entstehe die Möglichkeit zu einem reibungslosen Güter- und Kulturaustausch, der weit entfernte Regionen zu einer friedlichen Koexistenz bringen könne. Dennoch ist dieses Besuchsrecht nicht mit einem Gast- bzw. Asylrecht gleichzusetzen, denn die Fremdlinge dürfen von den Einheimischen jederzeit abgewiesen und zum Weggehen aufgefordert werden, wenn dies „ohne [ihren] Untergang geschehen kann“ (ebd. 214). Kant wirft dadurch den „handeltreibenden Staaten“ Europas eine Ungerechtigkeit vor, weil sie die Gastfreundschaft vieler Völker in Amerika, Afrika und Asien missbraucht haben, um sie zu versklaven und ihnen das Land zu rauben (vgl. ebd. 214f.). Als wichtigste Garantie für den Frieden zwischen den Völkern betrachtet er den gegenseitigen Eigennutz bzw. den „Handelsgeist, der mit dem Kriege nicht zusammen bestehen kann [...]“. Weil nämlich unter allen, der Staatsmacht untergeordneten Mächten (Mitteln) die Geldmacht wohl die zuverlässigste sein möchte [...].“ (Ebd. 227)

Über die Realisierbarkeit von Kants Friedensideal, dem die klassische Idee von der potenziellen Vervollkommenung von Mensch und Gesellschaft zugrunde liegt, scheiden sich auch heute noch die Geister. Der Philosoph selbst hat seine Friedenskonzeption als „süßen Traum“ (ebd. 195) bezeichnet und sie von Anfang an ironisch gebrochen, indem er darauf hinwies, dass der Titel seiner Abhandlung einem Wirtshausschild entnommen sei, auf dem neben der Bezeichnung „Zum ewigen Frieden“ ein Friedhof abgebildet war.

2 Der Albtraum von der vereitelten Friedensvision

Kants süßer Traum von einem ewigen Frieden wird Anfang des 21. Jahrhunderts in Robert Menasses politisch gefärbtem Werk *Heimat ist die schönste Utopie – Reden (wir) über Europa* (2014) in nahezu postmoderner Manier parodistisch ins Visier genommen, um dann doch weitergeträumt zu werden. Dort wird gleich zu Anfang Einblick in einen Albtraum des Ich-Erzählers gegeben, dessen raum-zeitliche Verortung klar umrissen ist. Schauplatz der Szene ist der Festsaal von Château de Lunéville, wo einst in prunkvollem Ambiente

„einer der zahllosen und nicht erst heute vergessenen Friedensverträge in der Geschichte Europas unterzeichnet wurde“ (MENASSE 2014: 7). Der konkrete Auslöser dieses Traums ist eine vom erzählenden Ich gelesene Rede¹ des ehemaligen erfolgreichen Präsidenten der Europäischen Kommission Jacques Delors, der wie kein anderer Politiker zuvor zur Überwindung des Euroskeptizismus beigetragen hat, indem er durch gezielte Reformen² die europäische Integration vorangetrieben und somit die Aussicht auf die Transformation der Europäischen Union in einen Bundesstaat eröffnet hat. In dieser Rede griff der leidenschaftliche Proeuropäer Delors den Kerngedanken des Friedensvertrags von Lunéville auf – „die Abschließung eines Definitiv-Friedens- und Freundschaftstractats“ (ebd. 8), um dessen permanente Gefährdung herauszustellen, denn trotz des im Vertrag festgelegten „Definitiv-Friedens“ (ebd.) als „Fundament für die weitere Befriedung des Kontinents“ (ebd.), entwickelte sich Europa im Nachhinein realiter zu einem Schauplatz wiederholter militanter Konflikte, wo „jede Generation einen Krieg erleben musste“ (ebd.). Darin bestätigt sich Kants These, dass der Krieg „auf die menschliche Natur gepfropft“ (KANT 1977: 222) zu sein scheint und der ewige Frieden keine Selbstverständlichkeit, sondern vielmehr etwas aktiv Herbeizuführendes ist.

Im Anschluss an diesen düsteren Befund entsteht vor dem inneren Auge des erzählenden Ichs, das sich in einem traumartigen Zustand befindet, eine apokalyptische Vision, in der an die Stelle des damals prunkvoll eingerichteten Schlosses eine vom Brand verheerte Schlossruine tritt. In diesem visualisierten mentalen Bild sind die Zeichen des Verfalls allgegenwärtig: Die Räume sind ungeheizt und werden nicht mit elektrischem, sondern mit einem mickrigen Kerzenlicht beleuchtet. Zwar wird die Ursache für dieses unwirtliche Ambiente nicht ausdrücklich genannt, eine an einem Spiegel notdürftig „mit Klebestreifen befestigte Landkarte Europas, auf der wirre Linien eingezeichnet“ (MENASSE 2014: 7) sind, lässt jedoch erahnen, worauf das Desaster zurückzuführen ist – nämlich auf die immerwährende Verschiebung von Staatsgrenzen infolge eines ständigen Bruchs von Friedensverträgen und der wiederholten Wiederaufnahme von kriegerischen Handlungen, was zugleich Kants erstem und sechstem Präliminarartikel widerspricht: Kein Friedensschluss mit geheimer Absicht,

1 Es handelt sich um Delors' im Jahr 1986 im Schloss Lunéville gehaltene Rede vor den Außenministern der EU-Mitgliedstaaten.

2 Dazu zählen die Verabschiedung der Einheitlichen Europäischen Akte 1986, die Errichtung eines europäischen Binnenmarktes und einer Währungsunion, der Vertrag von Maastricht 1992 nach dem Zerfall des Ost-Blocks etc.

neue Kriege anzuzetteln und keine Einmischung in die Belange anderer Staaten, da diese aufgrund ihrer Souveränität das Recht auf Selbstbestimmung haben.

Ganz im Sinne des kantischen Prinzips, den Staaten die Streitgründe zu nehmen, um den ersehnten Definitiv-Frieden zu erlangen, agiert im Albtraum des erzählenden Ichs die fiktive Figur Jacques Delors, der bereits in einem fortgeschrittenen Alter ist – „beinahe neunzig Jahre“ (ebd.: 8). Diese Angabe situiert die Handlung indirekt im Jahre 2014, da Delors 1925 geboren ist. Um den rapiden Verfall des europäischen Kontinents zu stoppen, organisiert der sich bereits im Ruhestand befindende Ex-Präsident der EU-Kommission im Schloss Lunéville „ein informelles Treffen“ (ebd. 9) für die Regierungschefs der EU-Mitgliedstaaten, bei dem er sie, wie einst 1986 an demselben Ort die EU-Außenminister, für das gemeinsame europäische Friedensprojekt zu begeistern versucht, da dieses allein die allerwichtigsten Errungenschaften der europäischen Zivilisation – Fortschritt, Wohlstand und Hochkultur – sicherzustellen vermag. Im Albtraum des erzählenden Ichs erlebt er jedoch eine dystopische Realität, in der alle mühsam errungenen gesellschaftlichen Fortschritte durchkreuzt werden und statt Wohlstand ein allgemeiner Rückfall in prähistorische primitive Zustände eintritt. Hochkultur existiert nicht mehr, denn das politische Gipfeltreffen verkommt zu einer grotesken Befriedigung primärer Instinkte und Triebe. Die eingeladenen Regierungschefs ignorieren ihre beruflichen Engagements vollkommen und kümmern sich nicht um die Interessen ihrer Wähler. Um sich zu wärmen, zerstören und verbrennen sie die wertvolle Einrichtung des Schlosses, währenddessen die europäischen Bürger schonungslos einer unerträglichen Kälte ausgesetzt sind. Innerhalb dieser träge agierenden und egoistischen Politikergruppe ist die Fraktion der Euro-Skeptiker deutlich zu erkennen, allen voran der ungarische Ministerpräsident. Die Feststellung, dass sich Europa auf einer rückläufigen Entwicklungsstufe befinde, ist das Hauptargument für sein destruktives Verhalten. Er zweifelt an einem die Integration vorantreibenden Kerneuropa und bringt unverhohlen seine Verachtung zum Ausdruck, indem er partout verkündet: „Der Kern ist das, was man ausspuckt“ (ebd. 10). Dadurch wird Kants Forderung nach einem freiwilligen Zusammenschluss gleichberechtigter freier Staaten und die damit einhergehende Verpflichtung, sich gegenseitig in Krisenlagen beizustehen (2. Definitivartikel), unterlaufen. Delors bemüht sich, diese euroskeptische Reaktion positiv zu beeinflussen, indem er voller Zuversicht verkündet, dass aus dem ausgespuckten Kern ein neuer Baum wachsen kann. So legt er ganz im Sinne von Kants Idee eines aktiv herbeizuführenden Friedens den Gedanken nahe, dass nur ein engagiertes und aktives Handeln den Zusammenhalt und die positive Entwicklung der Europäischen Union sicherstellen kann.

Das Gipfeltreffen bringt nicht die erhoffte Annäherung der EU-Staaten, denn die führenden EU-Politiker sind so sehr auf ihre engstirnigen nationalen Interessen fixiert, dass sie kein Ohr für den bereits von Kant inspirierten und von Delors als Leitbild übernommenen Friedensbund freier Völker als Prototyp für ein befriedetes vereintes Europa haben. Wie fatal die Folgen eines solchen Verhaltens sein können, wird klar, als in den Sitzungssaal des Schlosses plötzlich Journalisten eindringen, um „von Truppenbewegungen in der Ukraine“ (ebd. 9) zu berichten. Damit ist der Frieden als höchstes europäisches Gut endgültig passé, was Delors den Todesstoß gibt. Das hochrangige politische Forum endet mit einer panischen Aktion zur Wegschaffung der Leiche des führenden europäischen Politikers. In Anbetracht der ungünstigen klimatischen Verhältnisse und der angespannten politischen Lage (Bürgerproteste) wird eine Beisetzung innerhalb des Schlosssaals organisiert. Bei ihr verabschieden sich die EU-Staatshäupter von Delors mit einem absurden Ritual – statt einer Handvoll Erde wirft jeder von ihnen einen Löffel aus dem zuvor beim Empfang servierten Eintopf mit den Worten „Eintopf aus Deutschland! Eintopf aus Kroatien! Eintopf aus Italien! Eintopf aus Spanien! Eintopf aus Ungarn!“ (ebd. 10) in sein Grab –, was einen Rückfall in den verheerenden Nationalismus signalisiert, der den europäischen Einigungsprozess blockiert. Daher enthält der skizzierte Albtraum des erzählenden Ichs eine Mahnungsbotschaft: Er veranschaulicht einerseits emphatisch, was geschehen würde, wenn Europa kein freiwilliger Friedensbund aufgeklärter republikanischer Staaten mehr ist – rapider Wohlstandsverlust, sittliche Verrohung und sogar erneuter Kriegeausbruch. Andererseits erhebt er implizit einen Appell zur Abwendung einer solchen verhängnisvollen Perspektive, zumal diese in der Realität zuvor schon einmal und mittlerweile angesichts der Kriegshandlungen in der Ukraine sogar ein zweites Mal in Erfüllung gegangen ist: „Vielleicht hatte ich diesen Albtraum, weil der Traum davor schon einmal in der Realität gescheitert ist“ (ebd.).

Sämtliche Beiträge in Menasses polemischer Schrift *Heimat ist die schönste Utopie – Reden (wir) über Europa* enthalten konkrete praktische Vorschläge zur Bewältigung verschiedener Krisen Europas. Als Leitmotiv lässt sich eine emphatische Ablehnung des Nationalismus herauskristalisieren. Menasse ist der Ansicht, dass dieser in Europa nur zu Kriegen geführt hat. Um dies künftig zu verhindern, hält er seine vollständige Beseitigung in einem vereinten Europa für unerlässlich. Er ist fest davon überzeugt, dass die Auflösung der Nationalstaaten zu einem Verschwinden der nationalen Demokratie führen wird, denn nur eine transnationale Demokratie kann in transnationale Prozesse eingreifen und diese mitgestalten. Vorgeschlagen wird auch ein Modell für die funktionale Ausgestaltung dieser neuen transnationalen Demokratie: Für die

Zukunft Europas werden nicht die Nationalstaaten von vorrangiger Bedeutung sein – im Idealfall würden sie sogar allmählich verschwinden –, sondern die Regionen, denn

Heimat ist ein Menschenrecht, Nation nicht. Heimat ist konkret, Nation ist abstrakt. Nationen haben sich bekriegt, Regionen haben gelitten, sich verbündet, immer wieder ihre Eigenheiten bewahrt. Regionen sind die Herzwurzel der Identität. Regionen hat es vor den Nationsbildungen gegeben, und die freie Assoziation der Regionen ist die konkrete und sinnige Utopie des nachnationalen Europas. (Ebd. 80)

Als historisches Leitbild für dieses neue trans- bzw. nachnationale Europa zieht Menasse die Habsburger Monarchie heran, denn diese war ihm zufolge im Grunde ein Netzwerk, das kleinen Ländern und ihren Bewohnern bei all ihren kulturellen Unterschieden Schutz und Entwicklungsmöglichkeiten bot, indem sie für Sicherheit in einem verbindlichen Rechtszustand und für gemeinsame Rahmenbedingungen sorgte und Ressourcen zur Verfügung stellte, die für alle wichtig waren: Straßen, Eisenbahnlinien, Parlamente, Gesetze und Polizei, Bildung, und eben den zentralen Beamtenapparat, um das alles zu verwalten. Alleine und jedes für sich hätten sich die kleinen Länder nicht behaupten können – wie sich später ja auch erwies. (Ebd. 14f.)³

Als Gegensatz zu seinem utopischen Projekt eines nachnationalen Europas zeigt Menasse die Schwächen der aktuellen EU-Politik, wie aus dem w. o. erörterten Albtraum ersichtlich. Er hält den aktuellen Zustand des europäischen Projekts für perspektivlos und ruft verschiedene Initiativen ins Leben, die sich zum Ziel setzen, innovative Lösungsvorschläge zur Bewältigung diverser Krisensituationen innerhalb der EU anzubieten.

3 Die Ausrufung der Europäischen Republik

Eine solche Initiative ist die von ihm und Ulrike Guérot, einer Publizistin und Gründerin der Denkfabrik „European Democracy Lab“ an der European School of Governance in Berlin, vorgeschlagene Ausrufung der Europäischen Republik, welche an Kants 1. und 2. Definitivartikel anknüpft – die Forderung nach einer republikanischen Verfassung, in der die Gleichheit aller Bürger festgelegt ist, sowie nach einem Friedensbund zwischen verschiedenen Völkern. Menasses und

3 Diese Vorstellung Menasses erscheint angesichts der quasi-kolonialen Verhältnisse während der Habsburger Monarchie jedoch ziemlich umstritten. Daher darf man sich fragen, ob der Habsburgermythos des Vielvölkerstaates überhaupt ein richtiges Leitbild im oben genannten Sinne sein kann, zumal er von der Aura einer Leitkultur nicht ganz frei ist.

Guérots Vision zufolge soll der nationale Staat als überholtes Relikt des 19. und 20. Jahrhunderts der Republik weichen und eine Staatlichkeit, ein Gemein- und Rechtswesen jenseits nationaler Grenzen schaffen. Grundpfeiler dieser Utopie ist der Grundsatz der allgemeinen politischen Gleichheit. Seine Anwendung sollte zur Gleichheit der Marktteilnehmer im europäischen Binnenmarkt sowie zur Gleichheit der europäischen Bürger führen. Diese wird den Übergang von einem Binnenmarktpolitikprojekt zu einem politischen Gemeinwesen ermöglichen, welches dem öffentlichen Wohl der europäischen Bürger verpflichtet sein wird. War Kants utopisches Republikprojekt in ferne Zukunft verlagert, beansprucht Menasses und Guérots Konstrukt dessen Realisierbarkeit in absehbarer Zeit. Zu diesem Zweck organisieren sie eine Performance zur Ausrufung der Europäischen Republik – *The European Balcony Project* – und schreiben ein Manifest, das vom 9. bis 11. November 2018 in ganz Europa verlesen und künstlerisch inszeniert wurde. Die Europäische Republik dient dabei als Ausgangspunkt, um letztlich einen Zustand zu erreichen, der im Wesentlichen der weltweiten Umsetzung des ersten Satzes der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte entspricht: „Alle Menschen sind frei und gleich an Würde und Rechten geboren“ (ALLGEMEINE ERKLÄRUNG 1948: Art. 1).

4 Futuristischer Entwurf für eine europäische Grenzenlosigkeit

Eine weitere Initiative zur demokratischen Erneuerung der EU ist die von Menasse und Guérot 2016 verfasste programmatische Schrift mit dem Titel *Lust auf eine gemeinsame Welt. Futuristischer Entwurf für eine europäische Grenzenlosigkeit*. Darin wird die Idee von Europa als einem „grenzenlosen Transitraum“ (MENASSE/GUÉROT 2016) vermittelt:

Europäisch wäre künftig auf diesem Hintergrund nicht die Rettung völkischer Homogenität durch homogene Völker, sondern europäisch wäre die Auflösung der Grenze als Grenze des Homogenen. Geschaffen wird damit ein gigantischer Möglichkeitsraum an nebeneinander real existierenden Lebensentwürfen und -modellen. Ein solches Nebeneinander wäre indes ein Konzept, das nicht auf Integration, sondern zunächst auf *Segregation* beruht. (Ebd., Hervorh. RI)

Entgegen der derzeit auf Integration ausgerichteten Flüchtlingspolitik der EU, die das Risiko großer gesellschaftlicher Unruhe in Europa berge, wird eine andere Strategie vorgeschlagen – Europa solle den Flüchtlingen als Starthilfe an Infrastruktur (Energie, Transport etc.) angebundenes Bebauungsland geben, das aber ansonsten frei zur Gestaltung durch die Neuankömmlinge sei. Das bedeutet einen Verzicht auf Integration und ein stärkeres Respektieren der

Andersartigkeit, damit die Neuankömmlinge sich um sich selbst, ganz entsprechend ihrer Kultur, Küchen, Musik und ihren gesellschaftlichen Strukturen, kümmern können. So entstünden z. B. Neu-Damaskus und Neu-Aleppo etc. inmitten von Europa. Auf diese Weise könne einerseits das Geld für viele umstrittene Integrationsprojekte sowie für Zäune und Grenzschutz, für Sicherheitsmaßnahmen oder Polizei gespart werden. Andererseits könnte dadurch eine auf kultureller Vielfalt beruhende Heterogenisierung der Gesellschaft erreicht werden. Dabei gelte das Recht der EU für alle. Bürgerrechte für alle statt Leitkultur – hieße das Motto dieser neuen Gemeinschaft. So entstünde ein „buntes Europa, ein respektvolles Nebeneinander, ein Verbund von Andersartigkeit unter gleichem europäischem Recht, ein kreatives Netz von Vielfalt“ (ebd.).

Menasses und Guérots Vision lässt deutlich die Spuren kantischen Gedanken-guts erkennen, denn die w. o. angesprochene Segregation ist kein negativ besetzter Begriff im Sinne einer generellen Ausgrenzung, sondern entspricht eher jenem von Kants Weltbürgerrecht geforderten Minimum – der Gewährung eines Besuchsrechts, das auf den Bedingungen der allgemeinen Hospitalität beruht (3. Definitivartikel). Demnach ist jeder überall auf der Welt zu einem Güter- und Kulturaustausch willkommen, ohne dass ihm notwendig ein Gast- bzw. Asylrecht zusteht. Was ist damit gewonnen? In erster Linie wird dadurch m. E. ein falscher Philanthropismus unterbunden, der heutzutage vielen wohlhabenden Staaten im Westen unterstellt wird, da diese angeblich eine allzu großzügige Gastfreundschaft Flüchtlingen gegenüber praktizieren. Stattdessen gewährleistet das von Menasse und Guérot entworfene Segregations-Modell den Ankömmlingen einen Schutz vor Übergriffen und eröffnet ihnen Freiräume zur eigenständigen Entfaltung ihres eigenen Potenzials auf dem Territorium eines anderen Volkes, allerdings in den Grenzen des Rechts, was wiederum Kants Postulaten entspricht, denn auch für diesen war das Recht das wichtigste Regulativ sowohl menschlicher als auch internationaler Beziehungen. Dieser Vorschlag mag sicher utopisch klingen, denn realiter müssten die beschriebenen „Enklaven“ natürlich sehr wohl vor Übergriffen geschützt und überhaupt erst einmal auf Kosten des beherbergenden Staats gebaut werden. Dennoch hat er aufgrund des ihm inhärenten gesteigerten Toleranzgedankens eine durchaus erhebende bzw. inspirierende Wirkung. Menasses und Guérots ultimative Forderung, die Andersartigkeit der Ankömmlinge zu respektieren und sie in ihr allein zu lassen, indiziert einen bewussten Verzicht auf die Aneignung bzw. Assimilation des Fremden, was zugleich ein Eingestehen eigener Grenzen ist. In diesem Punkt berührt sich diese futuristische Vision mit dem von der belgischen Psychoanalytikerin Luce Irigaray entworfenen Konzept des Welt-Teilens,

bei dem sich „die Beziehung zum anderen als eine irreduktible Dimension der menschlichen Realität“ (IRIGARAY 2010: 15) erweist:

In dem Moment, wo ich die Alterität des anderen als eine anerkenne, die nicht auf die meine und das, was mir eigen ist, zu reduzieren ist, wird Welt nicht auf eine einzige zu reduzieren sein. Es gibt immer zumindest zwei Welten. Die Totalität, die ich entwerfe, ist jederzeit durch diejenige in Frage gestellt, die der andere entwirft. (Ebd. 8)

Folglich handelt es sich, so Irigaray, nicht

um eine Frage der Koexistenz in einer Welt [...], sondern eher um diese Welt hier, die jeder und jede zu errichten hat in Hinblick darauf, seine eigene Subjektivität zu bewohnen und damit der des anderen begegnen zu können, sich auszutauschen im Respekt gegenüber den jeweils eigenen Unterschieden. (Ebd. 23)

5 Erster europäischer Mauerfall

Wie weit entfernt Europa heutzutage immer noch von einem solchen Welt-Teilen bzw. von der Bereitschaft, die Andersheit der Anderen zu akzeptieren und sie nicht auslöschen zu wollen, ist, zeigen zahlreiche xenophobe Aktionen im Zuge der Flüchtlingskrise seit 2015. Ein Paradebeispiel dafür ist ein eklatanter Vorfall, der sich in der Nähe der Staatsgrenze zwischen Bulgarien und der Türkei abgespielt hat. 2016 wurden dort von einem selbst ernannten Flüchtlingsjäger namens Dinko Valev Truppen aus bewaffneten Zivilbürgern rekrutiert, die in den Wäldern an der bulgarisch-türkischen Grenze eine Jagd auf illegale Flüchtlinge organisieren sollten. Diese Bürgerwehren glaubten, auf diese Weise dem Staat bei der Überwachung der europäischen Außengrenze zu helfen und das bulgarische Volk zu schützen. Bald kursierten in den Medien entwürdigende Bilder von gefesselten, hilflos auf dem Boden liegenden Migranten, was einen klaren Bruch mit dem von Kant einst geforderten Weltbürgerrecht, das auf den Bedingungen einer allgemeinen Hospitalität beruhen sollte, indiziert (vgl. DILLON/VAKSBERG 2016). Von einer Wirtbarkeit in diesem Sinne fehlte jede Spur – und zwar nicht nur bei den Aktivisten dieser „patriotischen“ Initiative, denn der Organisator dieser Hetzjagd wurde im nationalen Fernsehen als einen Superhelden porträtiert. Sogar der damalige bulgarische Ministerpräsident Bojko Borissov, ehemaliger Karatetrainer und Leibwächter im staatlichen Dienst, bedankte sich bei den Grenzschutzaktivisten und lobte sie sogar (vgl. VERSECK 2016). Ganz anders war allerdings die Reaktion der internationalen Medien, die diese Menschenjagd verurteilten. Der tschechi-

sche Politologe und Extremismusforscher Miroslav Mares von der Masaryk-Universität Brunn verwies auf die Gefährlichkeit solcher Bürgerwehren – nicht nur in Bulgarien, sondern auch in den anderen osteuropäischen Ländern – sowie auf die Herausforderungen für das Rechtssystem, die sich aus ihren Aktionen ergeben (vgl. ebd.). Erst unter dem Druck solcher Reaktionen sahen sich die regierenden Politiker in Bulgarien gezwungen, sich von der an der Grenze agierenden paramilitärischen Formation zu distanzieren und gegen sie die im Gesetz vorgesehenen Sanktionen einzuleiten.

Dieser Vorfall ist kein Einzelfall, sondern lässt sich in eine lange Reihe xenophober Ausschreitungen europaweit eingliedern, was deren Abwehr umso dringender erfordert. Als ein Mittel dazu haben sich verschiedene Künstlerinitiativen profiliert – z. B. das Künstlerprojekt *Erster europäischer Mauerfall* des Künstlerkollektivs „Zentrum für politische Schönheit“ (WILDERMANN 2014), das sich aktiv einer in westlichen Kulturen wachsenden Fremdenfeindlichkeit zu widersetzen versucht. Die am Projekt beteiligten Künstler bezeichnen sich als eine „Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit“ (ebd.). 2014 initiierten sie anlässlich des 25. Jahrestages vom Fall der Berliner Mauer eine Reise zur bulgarisch-türkischen Grenze, um die dort frisch errichtete EU-Stacheldrahtanlage zu stürmen und mit Bolzenschneidern aufzuschneiden. Dadurch wollten die beteiligten Künstler die Öffentlichkeit für die unzähligen Opfer an den EU-Außengrenzen sensibilisieren. Als ein sehr origineller Einfall im Vorfeld dieser Aktion erwies sich die Idee, 14 von den am Reichstagsufer aufgestellten weißen Gedenkkreuzen für die Opfer der Berliner Mauer zu entwenden und sie an die EU-Außengrenzen zu bringen, „wo heute [erneut] gestorben wird“ (ebd.), wie Philipp Ruch, der Leiter des künstlerischen Kollektivs, feststellte. Da die Berliner Mauer als ein Symbol für Unterdrückung, Trennung und Unfreiheit galt, wurde ihr Fall als Triumph der Freiheit, der Demokratie und der Menschenrechte gefeiert. Vor diesem Hintergrund erscheint die Errichtung neuer, technisch optimierter Grenzanlagen an den Rändern Europas, die als Barrieren gegen den Zustrom von Migranten fungieren, als eine Infragestellung der Ideale der Offenheit, Freizügigkeit und Solidarität, auf denen die Europäische Union gegründet wurde. Sie symbolisieren eher Abschottung, Angst und Abschreckung. Es sieht so aus – das bewiesen die Teilnehmer an der Aktion *Erster europäischer Mauerfall* –, als ob die von Europa proklamierte Freiheit und Demokratie nur den Europäern zugedacht wäre. Dass andere diese Freiheit aufgrund eines ihnen zustehenden Weltbürgerrechts im kantischen Sinne auch für sich in Anspruch nehmen, wird ignoriert. Daraus ergibt sich die virulente Frage, in welchem Europa mit

welchen Grenzen wir leben wollen, zumal die Lehre aus der deutschen Einheit eindeutig darauf verweist, dass keine Mauer unantastbar ist.

6 Das Grenzgebiet als ‚dritter Raum‘

Die bulgarisch-türkisch-griechische Grenze als neuralgischer Punkt im Zuge der Flüchtlingskrise der letzten Jahre steht auch im Mittelpunkt des Romans *Border. A Journey to the edge of Europe* [Die letzte Grenze. Am Rand Europas, in der Mitte der Welt, 2018] der neuseeländisch-schottischen Journalistin und Autorin bulgarischer Herkunft Kapka Kassabova. Ein fremdenfeindliches Poster der britischen EU-feindlichen Ukip-Partei im Endspurt der Brexit-Kampagne, auf dem ein den Eindruck einer Invasion erzeugender Flüchtlingstross beim Überqueren der kroatisch-slowenischen Grenze abgebildet war, nahm Kassabova als Anlass für eine Reise an die südliche Grenze Bulgariens, um vor Ort beim Treffen mit Flüchtlingen und mit Einheimischen auf beiden Seiten der Grenze transkulturelle bzw. transnationale Verhältnisse und Konstellationen zu reflektieren und dadurch einen Kontrapunkt zum erneuten Anstieg des Nationalismus in Europa zu setzen. Selbst eine Grenzgängerin und Migrantin⁴, erforscht Kassabova die Grenze als Metapher für die *conditio humana* und als physische Realität. Ihre Beschäftigung mit Grenzen ist geprägt von ihrer eigenen Erfahrung mit sog. harten Grenzen aus der Zeit des Kalten Krieges, die nur nach innen aber nicht nach außen durchlässig waren, im Gegensatz zu den Grenzen, die heutzutage so eifrig in Europa errichtet werden und deren markanter Ausdruck der Brexit ist.

In ihrem Buch expliziert Kassabova die historischen Bezüge zwischen transnationalen Konstellationen der Gegenwart, die auf Migrationsprozesse und eine beschleunigte Globalisierung zurückzuführen sind, und ähnlichen Erscheinungen in vergangenen Epochen, die transnationale Verhältnisse reflektierten. Die heutigen Flüchtlinge und die Flüchtlinge aus der Zeit der Balkankriege vor 100 Jahren sowie aus der Epoche des Kalten Krieges gehen

4 Die 1973 geborene Kapka Kassabova ist Tochter eines bulgarischen Wissenschaftlers, des Mathematik-Professors Nikola Kassabov, der nach der politischen Wende 1989 mit seiner Familie zuerst nach England und dann nach Neuseeland auswanderte, um dort an der Auckland University of Technology seine erfolgreiche Karriere fortzusetzen. Nach der Beendigung ihres Studiums an den Universitäten in Otago und Wellington kehrte Kassabova nach England zurück. Sie wohnt derzeit mit ihrer Familie in den schottischen Highlands und betätigt sich als Journalistin, Dichterin und Schriftstellerin. Ihre 2017 erschienene Reportage mit dem Titel *Border. A Journey to the edge of Europe* wurde mit dem Stanford Dolman Travel Book of the Year Award ausgezeichnet.

dieselben Wege, erleiden dieselben Verluste und haben dieselben Hoffnungen. Das Einzige, was sie trennt, sind die zeitliche Entfernung und ihre unterschiedlichen Lebensumstände. Darüber hinaus zeigt die Autorin die vielen Spiegelungen in der Geschichte und der Mentalität der Menschen der Grenzregion auf, egal auf welcher Seite sie sich befinden – auf bulgarischer, griechischer oder türkischer. Ihr gelingt nachzuweisen, wie viel Gemeinsames sie haben, aber auch wie wenig bewusst ihnen dies ist wegen der einstigen harten Grenze und der Propaganda eines Ethnonationalismus in allen drei Ländern. Daher besteht das wichtigste Anliegen ihrer Reportagen darin, zu zeigen, dass jedes Sich-Abschotten zum persönlichen und zum kollektiven Unglück führt. Zu diesem Zweck stellt sie der „aktiv polizeilich überwachte[n] Grenze“, welche als „aggressiv“ einzustufen ist und einer nationalistischen Ideologie entspricht, eine andere Art Grenze entgegen – die Grenze als „eine verborgene Falte der globalen Matrix“, welche permanente Grenzüberschreitungen generiert: „Allein schon durch ihre Existenz ist die Grenze eine Einladung. Nun mach schon, flüstert sie, überschreite diese Linie.“ (KASSABOVA 2018: 13) Als ein „Phänomen der Öffnung“ ermöglichen Grenzüberschreitungen einen spielerischen Umgang mit Dichotomien und demzufolge die Entstehung „komplexe[r] Konstellationen zwischen Innen und Außen, Gegenwart und Vergangenheit, Differenz und Identität, Heimat und Fremde“ (BRANDES/KRUG 2003: 7). Dies führt notwendig zur Destabilisierung festgefügtter Systeme und kultureller Muster. Als eine „Gebärde, die die Grenze betrifft“ (FOUCAULT 1979: 73f.) sensibilisiert uns jede Grenzübertretung für eben diese Grenze als ein Stocken, bei dem sich ein Nicht-Mehr und ein Noch-Nicht einstellt. So entsteht jenseits des Diktats etablierter räumlicher und zeitlicher Ordnungen ein Freiraum für Herausbildung von Hybridität, die eine Revision der eigenen gesellschaftlichen Muster und Identitäten in Gang setzt.

Am deutlichsten sichtbar wird diese Hybridität im Grenzgebiet, dem „Ort, wo etwas wie Europa beginnt und etwas endet, das nicht Asien ist“ (KASSABOVA 2018: 13). Kassabovas Reisebericht vermittelt nachdrücklich die positiven Effekte einer auf kultureller Differenz beruhenden Heterogenisierung des Grenzgebiets zwischen Bulgarien, Griechenland und der Türkei. Ähnlich wie Menasse, der die Habsburger Monarchie als historisches Leitbild für ein neues transnationales Europa anführt, hat auch Kassabova ein nicht weniger umstrittenes⁵ rückwärtsgewandtes Leitbild – das Osmanische Reich. Daher stellt

5 Das Osmanische Reich ist aus der Perspektive Bulgariens ein sehr heikles Thema, nicht zuletzt wegen der 500-jährigen osmanischen Besetzung des Landes, welche immer noch als „Joch“ bezeichnet wird.

sie mit Genugtuung fest, dass jedes der Balkanvölker immer noch über einen bunten Faden aus dem einstigen Teppich verfügt, in dem verschiedene Ethnien, Bräuche, Sprachen und Gesichter verwoben waren. Gerade dieser Rest ethnischer und kultureller Verflechtung gibt ihr die Hoffnung auf eine Überwindung der nationalistischen Verblendung und auf eine friedliche Koexistenz sowohl der Balkanhalbinsel- als auch der Weltbewohner.

Ist die von Menasse und Guérot geforderte Auflösung der Grenze des Homogenen ein futuristisches Projekt, entpuppt sie sich bei Kassabova als eine gelebte Wirklichkeit in den Grenzstädten Svilengrad/Mustafa Pascha, Odrin/Adrianopolis/Edirne und Lozengrad/Kirkclareli, was die Peripherie Europas in eine Kosmopolis verwandeln lässt. Der dort praktizierte reibungslose Austausch zwischen den Vertretern unterschiedlicher Ethnien, Kulturen und Religionen demonstriert ein seit Jahrhunderten intakt funktionierendes Welt-Teilen, getragen vom Handelsgeist als Garant einer friedlichen Koexistenz unterschiedlicher Völkergruppen (Kant). Einst war Adrianopolis ein florierendes Handelszentrum, wo die aus der Sicht der Muslime als ungläubig qualifizierten Christen in eigenen Vierteln gelebt und gearbeitet haben – ein Urbild für die von Menasse und Guérot geforderte Segregation als wichtige Voraussetzung für ein respektvolles Nebeneinander unterschiedlicher Lebensmodelle. Am Anfang des 21. Jahrhunderts ist dieser Ort, auch wenn anders benannt (Odrin/Edirne), von demselben Handelsgeist geprägt, allerdings ist der einstige segregative Umgang mit dem Fremden nun einer fortgeschrittenen kulturellen Hybridität gewichen und an die Stelle der früheren Trennlinien zwischen den einzelnen Ethnien und Religionsgruppen stellt sich nun eine aktiv praktizierte Entgrenzung ein. „Thrakien ohne Grenzen, das sind wir, wie es auch sein sollte“ (ebd. 165), stellt der christlich-orthodoxe Pfarrer Alexander fest, der bei einer türkischen Hochzeit gelassen einen orientalischen Tanz vorführt und selbstverständlich seine türkischen Gastgeber zum von ihm gehaltenen Oster-Gottesdienst einlädt, wo sie mit anderen Muslimen erscheinen und mit Oster-Kuchen bewirtet werden. Die Frage, ob er ein Grieche, Türke, Bulgare, Mazedonier oder Albaner ist, macht einen im Westen lebenden türkischen Finanzexperten – Nachfahren einer nach den Balkankriegen aus Mazedonien vertriebenen Pomaken-Familie mit christlichen Wurzeln – stutzig, denn er kann sich nicht einer einzigen dieser Ethnien zuordnen und beansprucht sie partout alle für sich. Die angeführten Beispiele zeigen, dass der Andere längst nicht mehr außerhalb oder jenseits von uns verortet ist, sondern zu einem festen Bestandteil unserer Selbst werden kann. Im Unterschied zu Menasse und Guérot, die für die Bewahrung kultureller Vielfalt eintreten, bewegt sich Kassabova eher im postkolonialen Diskurs, wo anstatt der kulturellen Diversität

(Vielfalt) der kulturellen Differenz eine höhere Priorität zukommt. Definiert erstere die Kulturen als in sich geschlossene homogene Einheiten, kommt die zweite erst mittels ständiger kultureller Interaktion zustande und entfaltet sich in Prozessen wechselseitiger Infragestellung. Dies erfolgt, mit Homi Bhabha gesprochen, in einem sog. „Dritten Raum“ (BHABHA 2011: 58) – einer Zone zwischen den Kulturen, für die in Kassabovas Roman das Grenzgebiet zwischen Bulgarien, Griechenland und der Türkei symbolisch steht. Dort fungieren die aufeinandertreffenden Kulturen nicht mehr als eigenständige stabile Entitäten. Viel mehr unterliegen sie einem ständigen Wandel, der auf eine immerwährende Interaktion bzw. Kommunikation zwischen ihren Vertretern zurückzuführen ist und sich in einer Selbstspaltung bzw. Selbstdoppelung der Subjekte äußert. Das führt einerseits zur Überwindung der Polarisierung von Eigenem und Fremdem. Andererseits entsteht dadurch ein Mechanismus zur Selbstentfremdung und zur ironischen Distanz zu sich selbst. Das ermöglicht eine Neuinterpretation und Neubewertung des bereits Bestehenden sowie seine ständige Hinterfragung bzw. Dekonstruktion, wodurch ein Spielraum für alternative Denkweisen und Konstruktionen eröffnet wird.

Als eine solche alternative Konstruktion erweist sich der im Roman gewandelte Heimat-Begriff, der jegliche nationale Grenzen und Befindlichkeiten sprengt. Die darin dargestellten freiwilligen und unfreiwilligen Migrationsprozesse haben eine „DissemiNation“ (ebd. 221) hervorgebracht – eine Art Streuung, welche scheinbar eindeutige Fixpunkte wie ‚Nation‘, ‚Vaterland‘ und ‚nationale Identität‘ zur Auflösung bringt. Als „[d]ie Heimat“ (KASSABOVA 2018: 47) wird dort dementsprechend eine Wiese in der Nähe einer Heilquelle (Agiasma) bezeichnet, wo sich alljährlich Griechen, Bulgaren und Türken treffen, um ihrer Vorfahren zu gedenken und durch Ausführung heidnischer Rituale (Barfußstänzen auf glühenden Kohlen) wie bei den für diese Region einst typischen Dionysos-Festen in eine kollektive Ekstase zu versinken, die eine Verbundenheit höchsten Grades indiziert und Versöhnungsenergien freisetzt. Ähnlich wie Menasse betrachtet auch Kassabova die Heimat als eine befriedete Region, die zum Vorbild eines nachnationalen Europas werden kann, denn Europa ist dort, wie ein Flüchtling aus Iraque trefflich feststellt, wo man keine Angst hat und wo man ein Haus bauen kann (vgl. ebd. 204). Anders als Menasse aber, der in erster Linie die Hindernisse für einen dauerhaften Frieden in Europa offenlegt – die negativen Auswirkungen nationaler Konflikte, Vorurteile und Grenzstreitigkeiten –, akzentuiert Kassabova viel stärker die Suche nach Frieden und Harmonie inmitten von Grenzkonflikten und Spannungen in Europa. Die kosmopolitischen Charaktere und Perspektiven, die sie präsentiert, unterstützen emphatisch Kants Idee eines globalen Zusammenhangs und eines

gemeinsamen Menschentums, welche auf universellen moralischen Prinzipien beruhen und über nationale Grenzen hinausgehen.

Literaturverzeichnis:

- ALLGEMEINE ERKLÄRUNG DER MENSCHENRECHTE. Resolution 217 A (III) der Generalversammlung vom 10. Dezember 1948. URL: <https://www.un.org/depts/german/gruendungsres/grunddok/ar217a3.html> [06.08.2024].
- BHABHA, Homi K. (2011): Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg.
- BRANDES, Peter/ KRUG, Michaela (2003): Übergänge. Lektüren zur Ästhetik der Transgression. Münster/Hamburg/London: Lit. Verlag.
- DILLON, Conor/ VAKSBERG, Tatiana (2016): Bulgariens Bürgerwehren jagen Flüchtlinge. In: DW vom 17.04.2016. URL: <https://www.dw.com/de/bulgariens-b%C3%BCrgerwehren-jagen-fl%C3%BChtlinge/a-19191346> [06.08.2024].
- FOUCAULT, Michel (1979): Zum Begriff der Übertretung. In: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Michel Foucault. Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Ullstein, S. 69–90.
- IRIGARAY, Luce (2010): Welt teilen. Freiburg/München: Karl Alber.
- KANT, Immanuel (1977): Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf. In: Kant-Werke, Bd. 11. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 195–228.
- KASSABOVA, Kapka (2018): Die letzte Grenze. Am Rand Europas, in der Mitte der Welt. Wien: Zsolnay.
- MENASSE, Robert (2014): Heimat ist die schönste Utopie – Reden (wir) über Europa. Berlin: edition suhrkamp.
- MENASSE, Robert/ GUÉROT, Ulrike (2016): Lust auf eine gemeinsame Welt. Futuristischer Entwurf für eine europäische Grenzenlosigkeit. URL: <https://monde-diplomatique.de/artikel/15274030> [06.08.2024].
- MENASSE, Robert/ GUÉROT, Ulrike (2018): The European Balcony Project. URL: https://shwebsite.blob.core.windows.net/static/2018/10/presskit_the-european-balcony-project.pdf [06.08.2024].
- WILDERMANN, Patrick (2014): Mauerkreuze an die Außengrenzen Europas. Grenzen müssen fallen. In: Tagesspiegel vom 10.11.2014. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/grenzen-mussen-fallen-3597715.html> [06.08.2024].
- VAKSBERG, Tatiana (2016): „Jagd auf Flüchtlinge“ in Bulgarien. In: DW vom 01.03.2016. URL: <https://www.dw.com/de/jagd-auf-fl%C3%BChtlinge-in-bulgarien/a-19085258> [06.08.2024].
- VERSECK, Keno (2016): Privatsheriffs machen Jagd auf Migranten. In: Spiegel TV vom 17.04.2016. URL: <https://www.spiegel.de/politik/ausland/fluechtlinge-in-osteuropa-regierungen-dulden-selbstjustiz-der-buergerwehren-a-1087388.html> [06.08.2024].

II

MISCELLANEA AUSTENSIA

GABRIELA DVORNYCKÁ

Die Rolle der Farben in ausgewählten Erzählungen von Stanislav Struhar¹

Die vorliegende Studie untersucht die thematische und ‚symbolische‘ Bedeutung von Farben in ausgewählten Prosatexten des österreichischen Autors tschechischer Herkunft, Stanislav Struhar. Durch eine detaillierte Analyse der ausgewählten Werke – es handelt sich um die Erzählbände *Farben der Vergangenheit* (2016) und *Farben der Zukunft* (2021) – wird aufgezeigt, wie Struhar Farben als narrative Werkzeuge einsetzt, um Stimmungen zu erzeugen, Charaktere zu entwickeln und Themen leitmotivisch zu vertiefen. Von besonderer Bedeutung sind in Struhars Schaffen die Farben Weiß, Schwarz, Rot, Blau und Grün. Der Beitrag geht der Frage nach, welche Funktion diese Farben für die Gesamtstruktur seiner Prosatexte aufweisen und ob Struhar mit deren Symbolik einer bestimmten Tradition folgt oder diese bewusst bricht.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur, Farbensymbolik, Stanislav Struhar, *Farben der Vergangenheit*, *Farben der Zukunft*

1 Stanislav Struhar – eine Einführung in sein Leben und Werk

Der 1964 in der Tschechoslowakei geborene Stanislav Struhar zählt zu den bedeutenden Gegenwartsautoren Österreichs. Seine bewegte Lebensgeschichte, geprägt von Flucht aus der damaligen Tschechoslowakei und Entwurzelung, Suche nach der neuen Heimat, Verlust und Kampf um seinen Sohn, der in der alten Heimat zurückbleiben musste und dessen Ausreise nach Österreich höchst problematisch war, bildet die Grundlage für sein literarisches Schaffen, das durch die tiefgründige Auseinandersetzung mit Themen wie Migration, Identität, Heimat und Erinnerung besticht. In seinen Werken spielt die Farbsymbolik eine große Rolle, die eng mit seinen persönlichen Erfahrungen und der Verarbeitung von Migration und Suche nach der neuen Heimat und Identität verknüpft ist.

¹ Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des studentischen SGS-Projekts UJEP-SGS-2022-63-002-3 *Tschechisch-deutscher Kulturtransfer. Am Beispiel der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts* entstanden.

Bereits als Jugendlicher rebellierte Struhar gegen das repressive Regime der damals totalitären Tschechoslowakei und war in der Untergrundszene der Stadt Gottwaldov aktiv, wo er auch seine Ehefrau Yvona kennenlernte.

Als 1985 ihr gemeinsamer Sohn geboren wurde, wussten sie, dass sie sich ein besseres, freies Leben für ihn wünschten, und trafen 1988 schließlich die Entscheidung, das Land zu verlassen. 1988 gelang Struhar mit seiner Frau die Flucht nach Österreich, dem Sohn wurde die Ausreise aus der Tschechoslowakei jedoch erst fast zwei Jahre später genehmigt. Die junge Familie wollte ursprünglich nach Kalifornien weiterziehen, aber während der Wartezeit wurde Österreich zu ihrer neuen Heimat und bis heute leben sie alle in Wien, wo sie nach anfänglichen Schwierigkeiten Fuß fassen konnten und Struhar sich schließlich als Schriftsteller etablierte. Die Erfahrung der Entwurzelung und des Neubeginns in einem fremden Land beeinflusst sein literarisches Schaffen nachhaltig, was sich in seinen Gedichten der Trilogie *Der alte Garten* (1999) am stärksten widerspiegelt.

Seine ersten Prosatexte schrieb er auf Tschechisch, was jedoch Probleme bei ihrer Herausgabe verursachte. Daher wechselte er die literarische Sprache und verfasste seine Texte seitdem auf Deutsch.² Bisher hat Struhar insgesamt fünfzehn Werke veröffentlicht, davon eine Gedichttrilogie und vierzehn Prosatexte. Und obwohl er bisher nur diese eine Gedichtsammlung veröffentlicht hat, spielt die Poesie auch in seinen Prosawerken eine bedeutsame Rolle. Struhars Beschreibungen von Natur und Umgebung sind voll von Metaphern und poetischen Abbildungen, wobei die Farb- und Lichtspiele im Vordergrund stehen.

Die Analyse der Farben und Farbsymbolik in Struhars Texten eröffnet einen neuen Zugang zu seiner Poetik und ermöglicht ein tieferes Verständnis seines Werks. Struhar bedient sich in seinen Texten einer vielschichtigen Farbgebung, die sowohl ästhetische als auch symbolische Funktionen erfüllt. Farben besitzen in verschiedenen Kulturen und Traditionen unterschiedliche symbolische Bedeutungen. Diese Symbolik wird von Struhar aufgegriffen und in seinen Texten auf vielfältige Weise eingesetzt, um komplexe Themen wie Trauer, Hoffnung, Erinnerung und Identität zu veranschaulichen. Diese Elemente tragen wesentlich auch zur inhaltlichen Bedeutung und emotionalen Aufladung der Texte bei. Durch den gezielten Einsatz von Farben intensiviert Struhar die emotionale Wirkung seiner Erzählungen und ermöglicht den Leser/in-

2 Näheres zum Leben und Werk von Stanislav Struhar – vgl. BALVÍN 2013, CORNEJO 2008, FALTÝNEK 2008, IWASHITA 2008, NEŠPOROVÁ 2015, SCHWAIGER 2016, SCHWAIGER 2017, ŠILHAVÁ 2020, ŠILHAVÁ 2021a, 2021b, ŠILHAVÁ 2021c, ŠILHAVÁ 2022, CORNEJO/ŠILHAVÁ 2023.

nen einen tieferen Zugang zu den inneren Welten seiner Protagonisten/innen. Die Farbwahl in der Beschreibung von Kleidung, Räumen oder Landschaften gibt häufig Hinweise auf die Persönlichkeit, die Gefühlswelt oder die inneren Konflikte der Figuren.

2 Farbenlehre und die symbolische Bedeutung der Farben im Laufe der Geschichte

Farbe und Licht stehen in einer sehr engen Relation und haben im Laufe der Zeit Beachtung auf mehreren wissenschaftlichen Gebieten gefunden. Aus der Sicht der Physik ist das Licht eine farblose Energiestrahlung oder elektromagnetische Schwingung, zugleich aber ist die Lichtstrahlung ein Informationsübermittler für die Farben. Wenn diese Lichtstrahlung auf die Oberfläche eines Körpers fällt, kann das Licht entweder absorbiert werden oder ein Teil des Lichts wird reflektiert bzw. transmittiert. Und diese Reflexion, dieses Restlicht, nehmen wir dann wahr. Die Informationen aus dem Sehorgan werden in unserem Gehirn bearbeitet und das Ergebnis dieses Prozesses ist die Farbempfindung (vgl. KÜPPERS 2012: 70, KÜPPERS 2002: 18–28). Das heißt, dass die Farbe erst in unserer Wahrnehmung entsteht: „Die Außenwelt ist farblos. Sie besteht aus farbloser Materie und farbloser Energie. Farbe existiert nur als Sinnesempfindung eines Betrachters“ (KÜPPERS 2002: 28). Itten beschreibt dagegen die Farbwirklichkeit, die das physikalisch-chemisch definierbare und analysierbare Pigment der Farbe bezeichnet, und die Farbwahrnehmung, die durch die im Auge und Gehirn entstehende Rezeption entsteht (vgl. ITTEN 1987: 17). Es wird damit klar gemacht, dass man zwischen der Farbe und dem Farbeindruck bzw. der Farbwahrnehmung unterscheiden muss: „Man könnte von dem Farbeindruck einer Fläche reden, womit nicht die Farbe gemeint wäre, sondern das Zusammen der Farbtöne, das den Eindruck einer braunen Fläche (z. B.) ergibt“ (WITTGENSTEIN 2007: 15). Daraus lässt sich schließen, dass die Farbnuancen, die man wahrnimmt, sehr individuell sind, und nicht nur die Empfindung, sondern auch die Bedeutungen, die man den Farben zuschreibt. Zu den Nuancen und Wirkungen von Farben wurde eine große Farbenlehre entwickelt.

Zunächst wurden die Farben und ihre Mischungen erforscht, wobei sie zu bestimmten Farbmodellen zusammengesetzt wurden. Hierher gehören z. B. die Dreikant-Pyramide von Lambert, die etwa 112 Farbnuancen beinhaltet oder die Dreikant-Doppelpyramide von Meyer – beides Modelle aus dem 18. Jahrhundert (KÜPPERS 2012: 38–61). 1952 entwarf Alfred Hicethier mit dem Farbenwürfel, das bis heute eines der berühmtesten Farbmodelle ist, ein

noch ausführlicheres Farbsystem, welcher über 1000 Farbnuancen umfasst. Hickethier versah auch jede Nuance mit einem Namen und als Mischformel mit einem Kode aus drei Ziffern (vgl. ebd. 61f.). Das letzte Modell, der sogenannte Rhomboeder-Farbenraum, stammt von Harald Küppers. In diesem Farbmodell arbeitet Küppers mit acht Grundfarben – Cyanblau, Gelb, Grün, Magentarot, Orangerot, Violettblau, Weiß und Schwarz – sowie ihren jeweiligen Farbmischungen (vgl. KÜPPERS 2002: 38f.). Küppers zufolge kann ein gesunder Mensch mehr als 100.000 Farbnuancen unterscheiden (vgl. ebd. 9). Damit wird deutlich, dass es unmöglich ist, sich mithilfe der Sprache präzise über Farben verständigen zu wollen. Und trotzdem spielen die Farben eine Sonderrolle in unserem Leben, unserer Alltagskommunikation und in der Literatur. In verschiedenen literarischen Epochen erlangten bestimmte Farben oft symbolisch/metaphorisch geprägte Bedeutung – Grün in der mittelalterlichen Literatur, Blau in der Romantik, Schwarz und Rot im Expressionismus usw.

Die Rolle der Farben in der Literatur ist besonders spannend, denn in der Literatur liest man nur Wörter, die die Farben vertreten oder repräsentieren und doch kann man sich die Farben vorstellen. Wie schon oben erwähnt, werden aber diese Vorstellungen bei jeder/jedem Leser/in sehr individuell und daher auch unterschiedlich umgesetzt. Die Schriftsteller/innen verwenden die Farben in ihren literarischen Texten, denn sie wollen die in den Texten beschriebenen Gegenstände so genau wie möglich darstellen. Und weil die Menschen etwa 80 Prozent sämtlicher Informationen (die Hälfte davon sind Farben) über das Sehorgan vermittelt bekommen (vgl. KÜPPERS 2012: 6 u. 71), erscheint die Verwendung der Farben als ein Muss. Hinzu kommt die Wirkung der Farben: „Denn die Farben sprechen direkt das Gefühl an, sie wirken psychologisch“ (ebd. 8).

Der psychologischen Wirkung der Farben und der Farbenlehre widmete Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) enorme Aufmerksamkeit und stellte seine Erkenntnisse im Werk *Zur Farbenlehre* (1810) dar: „Goethe ist überzeugt davon, dass alles Geschehen in der Welt durch polare Gegensätze zu erklären [sei]. So meint er, Farben entstünden durch die Polarität zwischen Licht und Finsternis“ (KÜPPERS 2012: 42). Durch diese Wechselbeziehungen entstehen die bunten Farben, was eigentlich auf Aristoteles Farben-Theorie zurückverweist. Küppers ist jedoch kritisch und behauptet, dass aus heutiger Sicht nur jene Teile von Goethes *Zur Farbenlehre* von Bedeutung sind, in denen sich Goethe mit der Reaktion des Auges und mit der psychologischen Wirkung der Farben auf den Betrachter befasst (vgl. ebd. 43). Diese Wirkung ruft eine psychische Reaktion hervor, die jedem Menschen theoretisch bekannt

ist und die bei Goethe auf dem „Gefühlswert der Farbe“ basiert: „Damit sei für Goethe die *sinnlich-sittliche* Wirkung der Farbe gemeint, mithin eine psychische Reaktion, die jeder Mensch theoretisch an sich selbst nachvollziehen könne“ (SCHAUSTEN 2012: 20, H. i. O.). Wie Schausten aber weiter deutlich macht, wurde diese Farbenlehre, obwohl teilweise revolutionär, immer noch stark von der mittelalterlichen Licht- und Farbtheorie geprägt (vgl. ebd.).

Die Farbbedeutungen und ihre psychologische Wirkung spielten im Mittelalter eine Sonderrolle und wurden mit dem Christentum eng verbunden: „Es sind solche Semantisierungen der Farben im Kontext einer christlichen Heilsgeschichte, die ihre besondere Dignität gerade im Mittelalter festschreiben“ (ebd. 18). Den Farben wurden allegorische Bedeutungen zugeschrieben, die sich auch im Laufe der Zeit völlig geändert haben: „In der christlichen Symbolik kamen der Farbe Rot recht unterschiedliche Inhalte zu: [...] stand Rot ursprünglich für Blut, Opferbereitschaft³ und Liebe, [so galt Rot] ab dem 15. Jahrhundert auch als Symbol des Teufels, der Hölle und der dorthin verbannten Sünder“ (WELSCH/LIEBMANN 2018: 59). Diese Änderung führte im Mittelalter und der Frühneuzeit zu Sprichwörtern wie „rotes Haar, böses Haar“ und aufgrund ihrer Haarfarbe wurden viele Frauen zu dieser Zeit als Hexen bezeichnet und verbrannt. Die schwarze Farbe bekam im Mittelalter die Bedeutung der Farbe der Trauer, des Todes, der Sünde und des Teufels. Diese negativen Konnotationen sind noch heute präsent. Grün symbolisierte die Hoffnung und das Paradies, verwies auch auf den Heiligen Geist (vgl. ebd. 23). Interessanterweise symbolisierte Grün auch die frische Liebe im Mittelalter: „Die feste Verbindung *Grün ist der Anfang* geht darauf zurück, daß die Farbe Grün im Mittelalter hinsichtlich der Liebe ‚Anfang‘ bedeutet. [...] Von dort aus ist es zu der übertragenen Bedeutung ‚unerfahren, jungfräulich‘ gekommen“ (WANCZEK 2003: 111). Auch die Farbe Blau ist durch eine interessante Bedeutungsentwicklung gegangen: „Blau sei die Farbe des Himmels, und deshalb die Farbe des dort herrschenden Gottes“ (SCHUTH 1995: 16). Später aber, in der Zeit der Romantik, wurde Blau zu einem „anthropozentrischen, individuellen, subjektiven und wahrnehmungspsychologischen Erlebnis, das als Phänomen der psychischen Ferne und der Sehnsucht *an sich* begriffen wurde“ (ebd.). Im Expressionismus wurde Blau wieder als Farbe des Himmels betrachtet und geschätzt, weil ihm eine besondere „spirituelle“ (BASSIE 2012: 35) Qualität zugeschrieben wurde.

Die Eigenschaft von Farben, Gefühle/Eindrücke hervorzurufen und auch darzustellen, wurden von Künstlern/innen während der Zeit des Impressionismus

3 Vergossenes Blut Christi für die Erlösung der Menschheit.

häufig genutzt: „Beschrieben bzw. dargestellt werden ebenfalls Farb- und Lichteffekte und ihr Einfluss auf das emotionale Leben des Menschen“ (MAY 2023: 76). Stanislav Struhar verfasst eine impressionistisch geprägte Prosa, in der er die Momente aus dem Alltagsleben seiner Protagonist/innen präzise beschreibt und das Verhältnis zwischen den Farb-/Lichteffekten und ihrem emotionalen Zustand in den Vordergrund stellt.

Harald Liebedank Küppers, Vertreter der gegenwärtigen Farbenlehre, arbeitet mit einem psychologischen Ordnungsschema und bestimmt dabei acht Grundfarben, denen bestimmte Bedeutungen zugeschrieben werden (KÜPPERS 2012: 146). Die Farbe Schwarz wird grundsätzlich mit negativen Konnotationen wie Pessimismus, Zwang und Hoffnungslosigkeit verbunden (vgl. ebd.). Im *Metzler Lexikon literarischer Symbole* wird Schwarz immer wieder als Symbol des Todes, der Trauer, der Sünde und des Bösen, sogar auch des Fremden, aber auch der Schrift und Literatur dargestellt (vgl. YNGBORN 2012: 386). Weiß repräsentiert bei Küppers aus der Sicht der Psychologie etwas Illusionäres, Realitätsfernes oder die Auflösung (vgl. KÜPPERS 2012: 146). Als literarisches Symbol steht es für die Unschuld, Jungfräulichkeit und Tugend, sowie für den Tod (vgl. GRETZ 2012: 481). Grün ist dagegen realistisch, lebensfroh und naturverbunden (vgl. KÜPPERS 2012: 146). In der literarischen Tradition symbolisiert die grüne Farbe auch das Leben, die Liebe und Hoffnung, Unerfahrenheit oder den Neid (vgl. AJOURI 2012: 168). Rot wird bei Küppers (2012: 146) als „[e]xzentrisch, Tatendrang, Eroberungswille“ aufgefasst. Eine andere Sichtweise bietet *Meyers Lexikon*, nach dem das Rot für das Leben, die Liebe, Leidenschaft und Zorn steht und Weiß als Farbe der Reinheit und Unschuld erscheint, aber – vor allem im asiatischen Raum – auch als Farbe der Trauer und des Todes (vgl. MEYERS).

3 Farben- und Lichtsymbolik in Struhars Erzählungen

Hinsichtlich der Erkenntnisse, die im vorangegangenen Kapitel gewonnen wurden, soll nun geprüft werden, welche Rolle und Bedeutungen den Farben in ausgewählten Prosatexten von Stanislav Struhar zukommen. Steht der Autor mit seinen Texten in einer gewissen Kontinuität die Farbensymbolik betreffend oder betritt er in diesem Falle Neuland? Hält er an der literarischen Tradition fest und ordnet den Farben die üblichen Bedeutungen zu oder arbeitet er eher psychologisch mit ihnen und die von ihm verwendeten Farben erhalten völlig neue Konnotationen?

Die Farben Schwarz, Weiß, Rot, Grün und Blau, deren traditionelle Bedeutungen oben ausgeführt wurden, wurden absichtlich ausgewählt, denn

sie spielen eine Sonderrolle in Struhars Texten. Blau und Grün werden verwendet, wenn Struhar Natur beschreibt, meistens handelt es sich dabei um das Meer, den Himmel und den Garten bzw. Park. Schwarz, Weiß und Rot kommen dagegen vor, wenn der Autor entweder Kleidung, Wohnungseinrichtung oder Personen an sich beschreibt. Die weiße Farbe wird im Werk von Struhar auch mit Morphemen wie Milch- (vgl. STRUHAR 2002: 38 u. 95, 2013: 9, 2014: 62) oder Gips- (vgl. STRUHAR 2002: 65) verbunden, Grün meistens mit satt- (vgl. STRUHAR 2016: 9), z. B. „sattgrüner Garten“. Die Farben werden auch metaphorisch oder symbolisch gedeutet und zusammen mit den Lichtspielen untermauern sie die intime, poetische Atmosphäre der Erzählungen und sie spiegeln die Launen und Gefühle der Protagonist/innen wider. Sie hängen mit den Änderungen der Launen und Gefühle der Protagonist/innen zusammen und können Beziehungen zwischen ihnen andeuten. Dieselben Farben stehen so oft für die gleichen Launen und Gefühle, dass sich eine Typisierung ableiten lässt, die man in mehreren von Struhars Texten erkennen kann.

Die Wichtigkeit der Farben für den Autor, der sich sein Leben lang schon für Kunst in all ihren Formen interessiert, belegen die Erzählungsbände, die ‚Farben‘ gleich in ihrem Titel tragen: *Farben der Vergangenheit* (2016) und *Farben der Zukunft* (2021). In den hier enthaltenen Erzählungen wendet sich der Autor wieder jenen Themen zu, die ihm gut vertraut sind, schöpft aus eigenen Erfahrungen, die er in seinem Leben sammelte, und ist mit seinen Protagonisten und den Schauplätzen seiner Geschichten emotional verbunden (vgl. ŠILHAVÁ 2022: 151). Jeder Band umfasst drei Erzählungen und in den meisten handelt es sich um eine Liebesbeziehung, die zwischen einem Migranten/einer Migrantin und einem/einer Einheimischen entsteht. Mit einer Ausnahme – in der Erzählung *Die Diebin* (in *Farben der Vergangenheit*) wird die Geschichte eines vietnamesischen Mädchens erzählt, das von einer Familie in Wien adoptiert wurde und dessen Adoptivbruder sich mit seiner Anwesenheit nicht abfinden kann.

3.1 Der Erzählband *Farben der Vergangenheit* (2016)

Der Erzählband *Farben der Vergangenheit*⁴ enthält drei Erzählungen – *Die Stille der alten Steine*, *Der Himmel so nah* und *Die Diebin*.

Die Vergangenheit ist das verbindende Element aller drei Geschichten, und in allen wird gezeigt, dass nichts nur schwarz oder weiß ist. Auch eine dunkle Vergangenheit, die mit dem Verlust eines Elternteils verbunden ist,

4 Stanislav Struhars *Farben der Vergangenheit* werden im Text mit der Sigle „FV“ und der Seitenzahl zitiert.

hat verschiedene Schattierungen. Sogar mit einem geliebten Menschen in ein anderes Land zu ziehen, was man zunächst als gute Entscheidung empfindet, kann seine dunklen Farbtöne haben. *Die Stille der alten Steine* erzählt eine Liebesbeziehung zwischen Domenico und Patrizia, ein junges Paar aus Genova, Italien. Domenico lernt die junge Französin Jacqueline kennen, die Migrantin in Italien ist. Obwohl sie schon lange in Italien lebt, fühlt sie sich wie eine Fremde dort und vermisst ihre alte Heimat Menton. Als sich Domenico in Jacqueline verliebt, zieht er mit ihr nach Frankreich um. Schließlich ändert sich der Blickwinkel und Domenico ist plötzlich der Fremde, der als Migrant in ein anderes Land gekommen ist.

Auch die zweite Geschichte dieses Erzählbandes, *Der Himmel so nah*, ist die Erzählung von einem ‚Liebesdreieck‘. Der Hauptprotagonist ist Clemens, der als Kleinkind mit seinen Eltern aus Österreich nach Italien gekommen ist. Clemens Mutter ist vor einigen Jahren gestorben und er kümmert sich um seinen kranken Vater. Für den Vater sorgt außerdem Sveva, eine Nachbarin, mit der Clemens schon seit der Kindheit befreundet ist. Eines Tages trifft er die junge, attraktive Französin Amélie. Er findet sie zwar sehr attraktiv und es scheint, dass sie bald zu einem Liebespaar werden könnten, aber sie lebt im Luxus und ist manchmal sogar arrogant und oberflächlich. Dank Svevas Sorge für den kranken Vater kommen sich stattdessen Clemens und Sveva näher und verlieben sich schließlich ineinander.

Die dritte Erzählung, *Die Diebin*, ist die erste Prosa von Struhar, die er auf Deutsch verfasste. Sie erzählt die Geschichte einer Wiener Familie. Der kleine Julian bekommt eine Adoptivschwester, Lan aus Vietnam. Die Geschichte erzählt davon, wie Julian sich nur schwer mit seiner neuen Schwester abfinden kann.

Die erste Erzählung aus dem Band, *Die Stille der alten Steine*, fängt mit folgenden Worten an: „Die Nacht war mondhell und warm, und die Hügel schwiegen, wie in Schlaf versunken lag das Tal, fabelhaft strahlte der Sternenhimmel über Apricale“ (FV: 7) und die zweite Erzählung, *Der Himmel so nah*, beginnt mit: „Langsam fuhr er los, rollte bis zum letzten Haus, dann erst beschleunigte er, und das Meer öffnete sich seinen Augen, blau und spiegelglatt, wie der Himmel nah [...] und Apricale erschien in der Tiefe des Tals, herrlich in die Farben des Hinterlandes gefügt“ (FV: 43). Die Farben und Lichtspiele in diesen Auszügen ziehen die Leser/innen von Anfang an in die Handlung hinein, untermauern die Atmosphäre in Italien, die die Protagonisten erleben und die sie bei den Lesenden evozieren. Die Umgebung, in der sich die Protagonisten/innen befinden, wird früher und ausführlicher beschrieben als das Aussehen der Akteure. Und die Umgebung ist in der Regel die Fremde, die

in Struhars Erzählungen aus der Sicht der migrantischen Hauptfiguren meistens als anziehend dargestellt wird: „Der Garten Biovès erschien, wunderbar mit Frühlingsfarben geschmückt [...] und das Meer lag schon ganz nah, azurblau kam jede seiner Wellen“ (FV: 26). In Struhars Werken spiegelt die Umgebung auch die Laune und die Gefühle der Hauptfiguren wider. Diese Gefühle werden durch die poetischen Beschreibungen vermittelt – wie in der Erzählung *Die Stille der alten Steine*, als Domenico und Patrizia frisch verliebt und glücklich sind: „[...] voll heißer Sonnenstrahlen [war] die Luft“ (FV: 9) und „der Himmel über ihnen lag wolkenlos, rein und blau, vollständig geöffnet“ (FV: 10). Der wolkenlose Himmel deutet auf ihre Liebesbeziehung hin, die ebenfalls ohne ‚Wolken‘, also ohne Streit und Probleme ist. Die blaue Farbe symbolisiert hier die Sehnsucht nach Liebe, die aber für Domenico mit Patrizia nicht voll erfüllt wird, denn Domenico betrügt Patrizia und verliebt sich in eine andere Frau. Aber das Wetter und die Umgebung werden von Domenico in dieser neuen Beziehung dann genauso wahrgenommen. Er sieht „Häuser, die im Regen feiner Sonnenstrahlen glänzten“ (FV: 16). Diese neue Liebesbeziehung bedeutet für Domenico wieder eine bestimmte Hoffnung, das Glück und neues Licht mit sich bringt. Zu bemerken ist auch die Tatsache, dass die Beschreibung der Liebesgefühle zugleich von Sonnenlicht und Glanz begleitet werden. Als eine Hauptfigur einmal ein Liebespaar im gegenüberstehenden Haus beobachtet, das sich küsst, sieht sie, dass das Paar nach dem Kuss in ein anderes Zimmer geht und das Licht ausmacht (vgl. FV: 20). Während der Kuss im Licht (und dadurch öffentlich) geschieht, bleibt der Liebesakt der intimen Dunkelheit vorbehalten.

Auch die negativen Gefühle werden mithilfe der Umgebungsbeschreibungen und evozierten Farben ausgedrückt. Als sich der kleine Julian in der dritten Erzählung, *Die Diebin*, nicht wohlfühlt, „schweigt“ die Natur (grün) und ein Schatten macht sich über dem Himmel (blau) breit: „Sie habe ihm Mama und Papa gestohlen, ging ihm durch den Kopf. [...] Der Botanische Garten schwieg, kalt und starr, und über seinen Bäumen segelten Krähen, gewichtlos, einem Schatten gleich. [...] Der Himmel war bedeckt, düster, leblos.“ (FV: 126) Der Botanische Garten ist sein Lieblingsplatz, aber er verändert sich nach dem Ankommen seiner Adoptivschwester zu einem unwirtlichen Ort, genauso wie sein Zuhause. Er fühlt sich weder in seiner eigenen Familie, in der Wohnung, noch an seinem Lieblingsplatz glücklich. Das Ankommen der unerwünschten Adoptivschwester verändert sein Leben komplett. Der bedeckte Himmel signalisiert schlechte Nachrichten (oft vom Tod eines/einer Verwandten). Solange sich Clemens in der Erzählung *Der Himmel so nah* zu einer Frau hingezogen fühlt, ist der Himmel immer blau und wolkenlos. Das ändert sich aber, als er ihr Haus besucht und sie zum letzten Mal sieht. Dann liest man: „Die ersten Wolken

zogen auf, und bis er nach Roquebrune-Cap-Martin kam, war der Himmel bedeckt“ (FV: 107). Er stellt fest, in welchem Luxus sie lebt und dass sie sich gerade von einem reichen Mann scheiden lässt. Aufgrund dieser Erkenntnis geht die Beziehung dem Ende zu. Im gleichen Moment bekommt Clemens die Nachricht vom Tod seines Vaters. Der ‚bedeckte, graue Himmel‘ spiegelt die Änderungen der Gefühle des Protagonisten wider, verstärkt noch durch die Todesbotschaft. Aus dieser plötzlich melancholisch dargestellten Umgebung lässt sich schließen, dass der Protagonist vom Tod seines Vaters stark betroffen ist, obwohl ihre Beziehung sehr kompliziert und nicht sehr liebevoll war.

Ein gutes Beispiel für die Veränderungen der Beschreibung der Umgebung, die von der Einstellung der Hauptfiguren ihr gegenüber abhängt, bietet der gemeinsame Ausflug einer Protagonistin mit ihrem Partner in ihre ursprüngliche Heimat, zu der sie keine positive Beziehung hat: Der Herkunftsort wirkt dunkel auf sie, verkommen und unfreundlich, wie etwa die „Gasse, die seltsam düster, voll renovierungsbedürftiger Häuser war“ (FV: 61). Nur der Uhrenturm stellt und stellt für sie immer noch einen heiteren Ort in der Stadt dar, und so ändert sich auch schlagartig die Beschreibung: „Dann erhob sich der Uhrenturm über ihren Köpfen, die Gasse nahm an Breite zu und wurde frei vom Schatten, und ein kleiner Platz öffnete sich in weichem Sonnenlicht“ (FV: 62).

Die Farben spielen aber nicht nur eine Rolle, was die Natur und Umgebung betrifft. Auch ihre spezifische Verwendung beim Beschreiben der Kleidungsfarben signalisiert die Beziehungen zwischen den Protagonist/innen. Die in Weiß, Rot oder Schwarz gekleideten Figuren in Struhars Texten befinden sich in der Regel in einer Liebesbeziehung. Nicht verliebte Hauptfiguren tragen eher neutrale Farben wie hellblau, olivgrün oder gelb. Die Farben der Kleidung ändern sich auch während der Handlung entsprechend der sich entwickelnden (Liebes) Beziehung. In der Erzählung *Die Diebin* kommt die Adoptivschwester – als die Fremde – in die Familie und trägt ein farbenfrohes Kleid (FV: 121), aber als sie selbst Teil der Familie wird, bekommt sie ein weißes Kleid (FV: 123). Die Fremde wird in der Regel in Struhars Texten anziehend, bunt, fröhlich dargestellt. Die weiße Farbe des Kleides, das das Mädchen später bekommt, symbolisiert seine Unschuld und auch die Trauer nach dem Tod der Eltern. Ihr Bruder fühlt sich ihretwegen nicht wohl zu Hause, er betrachtet sie als eine „Diebin“, die ihm seine Eltern gestohlen hat. Er vermeidet es, an den Familienausflügen teilzunehmen oder mit seiner Schwester überhaupt zu sprechen. Einmal erhält sie von ihren Adoptiveltern zwei Puppen, eine blonde und eine mit asiatischen Zügen. Als sich Julian mit ihrer Anwesenheit nicht abfinden kann, stiehlt er die Schachtel mit der blonden Puppe aus Lans Zimmer und „[...] als er sie wenig später ins Nebenzimmer zurückbrachte, waren die Augen der Puppe darin

dunkel und geschlitzt, die Haare schwarz“ (FV: 124). Damit bringt er zum Ausdruck, dass ihm seine Schwester und alles, was ihr gehört, immer noch fremd ist und dass sie auch vom Aussehen her nicht in seine Familie, in ‚seine Welt‘ gehört. Die schwarze Farbe wird zum Symbol des negativ konnotierten Fremden.

In der Erzählung *Der Himmel so nah* trägt die Protagonistin vor der Liebesbeziehung ein grünes Kleid. Die Farbe des Kleides ändert sich, als die Liebesbeziehung beginnt. Dazu muss aber ihr Partner den Weg zu ihr finden, denn er fühlt sich von Anfang an zu einer anderen Frau hingezogen, die das gleiche rote Haar hat und einen weißen Bikini trägt. In der Erzählung *Die Stille der alten Steine* kauft die Hauptfigur einer Freundin einen schwarzen Rock, kurz bevor er mit ihr seine Partnerin betrügt. Und dies ist nicht das einzige Beispiel in Struhars Werk, wo der schwarzen Farbe die Symbolik der Sünde zugeschrieben wird.

Bei der Beschreibung von Menschen dienen die Farben meistens zur Verdeutlichung der physischen Unterschiede der migrantischen Protagonisten/innen und oft werden sie mit einem Stereotyp verbunden. Clemens aus der Erzählung *Der Himmel so nah* ist Österreicher, der in Italien lebt. Er hat blondes Haar („Du schaust aber nicht wie ein Italiener aus“, FV: 46) und später, als sie mit einem kleinen italienischen Jungen am Strand sind und er mit einem deutschen Mädchen spielen will, wird sein Aussehen von der Mutter des kleinen Mädchens thematisiert: „Ein typischer Italiener, bemerkte die Frau. Wieso sie wisse, dass er ein Italiener sei, fragte der Mann. Das erkenne man doch gleich, antwortete sie. Bei dem Blonden hier hätte man es aber nicht erkannt, meinte der Mann. Ja, die Italiener seien auch schon so gemischt, sagte die Frau [...]“ (FV: 91).

3.2 Der Erzählband *Farben der Zukunft* (2021)

Fast könnte man meinen, der zweite Teil der Farben-Trilogie, *Farben der Zukunft*⁵ hätte den Untertitel ‚Wiener Erzählungen‘ tragen sollen, so stark ist der Bezug der drei Texte zur Stadt Wien. Auch dieser zweite Teil enthält drei Erzählungen:

Die Reinheit der Farben erzählt von der Afrikanerin Ayana, die als Kleinkind von einer Wiener Familie adoptiert wurde. Wegen ihrer Hautfarbe wird sie immer mit verschiedensten Stereotypen konfrontiert. Sie sucht nach ihrem

⁵ Stanislav Struhars *Farben der Zukunft* werden im Text mit der Sigle „FZ“ und der Seitenzahl zitiert.

Platz in der österreichischen Gesellschaft, den sie schließlich durch eine Liebesbeziehung mit Arno, einem einheimischen Wiener, findet.

Die Großmutter eines jungen Mannes aus Prag, der sie nach Jahren in Wien besucht, erzählt in der zweiten Erzählung, *All die schönen Farben*, wie sie und ihr Ehemann glücklich waren, als sie (beide Emigranten) ihre neue Heimat in Döbling gefunden hatten. Das Deutsch des verstorbenen Großvaters war von einem tschechischen Akzent geprägt, aber in seinen Gemälden spürt man, wie er seine neue Heimat liebte. Nun betrachtet der junge Enkelsohn die Stadt Wien aus einer völlig neuen Perspektive und entdeckt die Schönheit der Stadt in den Zeichnungen des Großvaters erst, nachdem er sich hier verliebt.

In der letzten Erzählung, *Die Stille des alten Schattens*, tritt eine junge Frau auf, deren Eltern aus der Tschechoslowakei emigrierten und die zu Hause ausschließlich Tschechisch spricht, sich aber trotzdem als Wienerin fühlt. Sie lernt einen jungen Wiener kennen, der nach einem Motorradunfall im Rollstuhl sitzt, und erfährt eines Tages von seiner Neonazi-Vergangenheit. Sie trifft sich jedoch weiterhin mit ihm und lässt sich sogar auf ein Liebesverhältnis ein. (Vgl. ŠILHAVÁ 2022: 154) So viel zum Inhalt der drei Erzählungen. Vor allem in der zweiten und dritten kommt der farblichen Gestaltung eine besondere Rolle zu.

So besucht der Protagonist von *All die schönen Farben* das Grab seines Großvaters, der schon vor Jahren gestorben ist, und fühlt sich dort liebevoll an ihn erinnert: „Saubere und schön war Großvaters Grab, mild glänzte sein Name im Schein der morgendlichen Sonne, und in der Vase, in der schlanken und schlichten Vase, die einsam vor seinem Grabstein stand, leuchteten Farben kleiner Blumen“ (FZ: 57). In dieser Situation wird der Himmel nicht ‚grau und bedeckt‘ dargestellt, wie es meistens der Fall beim Eintreffen einer Nachricht vom Tod ist. Der Protagonist hat den Verlust seines Großvaters schon überwunden und verfällt nicht in Schwermütigkeit. Dieser Protagonist, dessen Großvater den Wiener Stadtteil Döbling in seinen Gemälden darstellte, fängt nun in Wien selbst an zu zeichnen. Am Anfang zeichnet er nur schwarzweiß, aber als er sich in Dorothea, eine Nachbarin seiner Großmutter, verliebt, sieht er Wien mit neuen Augen und sagt, „[...] er werde schon bald malen, werde nur mehr malen, alle Farben werde er verwenden“ (FZ: 78). Er will, wie sein Großvater, alle Farben verwenden, alle, die nun zu Wien gehören und die er jetzt, nachdem er hier seine Liebe gefunden hat, auch sehen kann.

Neben der Assoziation der schwarzen Farbe mit der Sünde werden ihr auch positive Konnotationen zugeschrieben, wie etwa in der dritten Erzählung des Bandes, *Die Stille des alten Schattens*, in der die Hauptfigur in ihrer Wohnung nur schwarze Möbel hat, da sie diese Farbe „schön“ findet, was von ihrem Partner genauso wahrgenommen wird: „Die schwarze Farbe finde er schön,

murmelte er, und seine Hände rührten sich, ganz leicht, glitten sie über die Räder des Rollstuhls. Sie habe sich halt Mühe gegeben, damit sie es hier gemütlich habe, sagte sie [...]“ (FZ: 90). Die Zuschreibungen des Schwarzen entsprechen bei Struhar also nicht unbedingt, wie dieses Beispiel zeigt, den negativen psychologischen Konnotationen wie bei Küppers.

Diese letzte Erzählung stellt aus der Sicht der Farbverwendung eher eine Ausnahme dar, da in ihr das Licht eine größere Rolle spielt als die Farben, wie schon der Titel *Die Stille des alten Schattens* andeutet. ‚Der alte Schatten‘ ist eine Anspielung auf die dunkle (rechtsradikale) Vergangenheit des Protagonisten. In dieser Erzählung kommen wenige Farben vor, die Atmosphäre wird eher durch das „Tageslicht in seiner Wohnung“ (FZ: 104) und „die Dächer der umliegenden Häuser, die ganz still waren, im Schein der großen Sonne schwiegen“ (FZ: 79) wiedergegeben.

4 Fazit

Struhar arbeitet in seinen Texten am meisten sowohl mit den Farben Blau, Rot und Grün als auch mit Schwarz und Weiß. Aus der vorangegangenen Analyse lässt sich schließen, dass Struhar mit den Farben in seinen beiden Erzählbänden teilweise anders umgeht und ihnen differenziertere Bedeutungen zuschreibt als die von Küppers und den entsprechenden Einträgen in den Lexika. Der Farbe Schwarz werden von Küppers Pessimismus, Zwang und Hoffnungslosigkeit zugeschrieben. Für Struhar ist diese Farbe aber ambivalent: Als Hautfarbe bedeutet sie einerseits ein Stigma und damit verbundene Stereotype (Fremdenfeindlichkeit, Fremdenhass, Bedrohung usw.), wie z. B. der Fall der dunkelhäutigen Protagonistin in der Erzählung *Die Reinheit der Farben* zeigt. Andererseits fungiert sie aber auch als eine „schöne“ Farbe, die als Farbe der Möbel in einer Wohnung Gemütlichkeit evoziert. Weiterhin gilt sie als eine anziehende Farbe, die eine Liebesbeziehung, sogar einen Liebesakt zwischen den Protagonisten/innen andeutet. Der symbolische Verweis auf die Sünde bleibt jedoch beibehalten.

Rot wird bei Küppers mit der Bedeutung „exzentrisch, Tatendrang, Eroberungswille“ belegt. Die Art und Weise, wie Struhar mit der roten Farbe umgeht, entspricht aber eher der in *Meyers Lexikon* angeführten und üblichen Bedeutung von Leben und Liebe, denn viele Hauptfiguren, die verliebt sind, tragen rote Kleider oder haben, wie im Fall einer der attraktiven Protagonistinnen, rotes Haar. Obwohl sie attraktiv ist, ist sie aber auch arrogant und oberflächlich – ‚böse‘, was ebenfalls der traditionellen, aus dem Mittelalter überlieferten Bedeutung der roten Farbe entspricht.

Genauso symbolisiert auch die grüne Farbe bei Struhar nicht nur die naturverbundenen und lebensfrohen Gegenstände, sondern wird, ganz im Gegenteil, für die Kleidungsstücke der Frauen verwendet, von denen sich der Protagonist nicht angezogen fühlt – obwohl Grün in einer der Erzählungen die frische, beginnende Liebe andeutet.

Weiß repräsentiert laut Küppers etwas Illusionäres, Realitätsfernes oder eine Auflösung. Diese Bedeutungen sind in der Erzählung *Der Himmel so nah* vorhanden. In weiß ist die weibliche Figur gekleidet, die zwar für den Protagonisten sehr attraktiv ist, die aber im Luxus lebt und sich gerade scheiden lässt. Sie ist für ihn also unerreichbar. In *Meyers Lexikon* steht die weiße Farbe für Reinheit und Unschuld. Weiß als Symbol für Unschuld kommt auch in der Erzählung *Die Diebin* vor, als Verteidigung des kleinen Mädchens gegen ihren unfreundlichen, ablehnenden Adoptivbruder, der sie ungerechtfertigt als ‚Diebin seiner Eltern‘ beschuldigt. Diese Bedeutung übernimmt Struhar auch in seinen anderen Erzählungen, indem er seine Figuren in weiß kleidet, bevor es zu einem Liebesakt kommt. Danach aber treten die Figuren meistens in Schwarz auf (Verweis auf die Sünde) – wie im Fall des schwarzen Rocks einer der zentralen weiblichen Figuren, ein Geschenk des Protagonisten vor dem Liebesakt. Die Konnotation zur Sünde wird dabei noch verstärkt, indem er seine Partnerin mit dieser Frau betrügt.

Allgemein lässt sich abschließend sagen, dass Struhar mit der positiven Konnotation der schwarzen Farbe Neuland betritt und für sie eine eigene Symbolik entwirft. Bei den anderen Farben kann man die traditionellen Bedeutungen erschließen, die vorwiegend dazu dienen, den psychischen Zustand der Protagonisten zu verdeutlichen und die jeweils (oft augenblicklich) vorherrschende Atmosphäre und Stimmung der Figuren wiederzugeben, die sich ebenfalls in der Schilderung der Natur bzw. ihrer Umgebung widerspiegelt. Farben, Figuren und ihre Umgebung stehen in einer ständigen Wechselbeziehung, denn es ist die detaillierte Beschreibung der Umgebung, die die inneren Vorgänge und Einstellungen der Figuren andeutungsweise vermittelt. Es sind die einzelnen Farbtöne und das ständige Spiel von Licht und Schatten, welche sowohl die Emotionen der einzelnen Figuren sichtbar machen als auch die gesamte Stimmung der Erzählungen erzeugen.

Literaturverzeichnis:

AJOURI, Philip (2012²): Grün. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 168f.

- BALVÍN, Jaroslav (2013): I rozdílní lidé můžou najít cestu jeden k druhému (Interview). In: CzechLit. URL: <https://www.czechlit.cz/cz/i-rozdilni-lide-muzou-najit-cestu-jeden-k-druhemu/> [06.08.2024].
- BASSIE, Ashley (2012): Expressionismus. New York: Parkstone Press.
- CORNEJO, Renata (2008): „Eine Suche nach Glück“. Zum Leben und Werk von Stanislav Struhar. In: Beiträge zur germanistischen Pädagogik. Bd. 3. Hrsg. v. Jana Ondráková und Jürgen Beyer. Hradec Králové: Pedagogická fakulta UHK, S. 41–52.
- CORNEJO, Renata/ŠILHAVÁ, Gabriela (2023): „EIN STÜCK WIEN (TOD, LEBEN)“ – Stanislav Struhar als Vertreter der Umbruchsgeneration? In: Nachbeben einer Zäsur in der interkulturellen Literatur und Kulturpraxis. Formationserlebnisse einer Umbruchsgeneration. Hrsg. v. Miłosława Borzyszkowska-Szewczyk u. Eliza Szymańska. Göttingen: V&R Unipress, S. 183–198.
- FALTÝNEK, Vilém (2008): Lyrický vypravěč Stanislav Struhar. In: Český rozhlas. URL: <https://cesky.radio.cz/lyricky-vypravec-stanislav-struhar-8596033> [06.08.2024].
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1810): Zur Farbenlehre. Tübingen: Cotta.
- GRETZ, Daniela (2012³): Weiß. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 481–483.
- ITTEN, Johannes (1987): Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst. Ravensburg: Otto Maier.
- IWASHITA, Daniela (2008): Dnes už myslím a cítím německy (Interview). In: Lidové noviny. URL: http://www.volvox.cz/o_nas/n_277.php [06.08.2024].
- KÜPPERS, Harald (2002): Das Grundgesetz der Farbenlehre. Köln: DuMont.
- KÜPPERS, Harald (2012³): Farbenlehre. Ein Schnellkurs. Köln: DuMont.
- MAY, Yomb (2023): Umbrüche in der deutschsprachigen Literatur um 1900: Kompaktwissen XL [E-Book]. Ditzingen: Reclam.
- MEYERS GROßES KONVERSATIONS-LEXIKON [online]. Farbensymbolik. URL: <http://www.zeno.org/Meyers-1905/A/Farbensymbolik> [06.08.2024].
- NEŠPOROVÁ, Jitka (2015): Psát proti neviditelným hranicím. In: iLiteratura. URL: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/34599/struhar-stanislav> [06.08.2024].
- SCHAUSTEN, Monika (2012): Die Farben imaginierter Welten in Literatur und Kunst der Vormoderne und der Neuzeit. Zur Einführung. In: Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Monika Schausten. Berlin: Akademie.
- SCHUTH, Dietmar (1995): Die Farbe Blau: Versuch einer Charakteristik. Münster: LIT.
- SCHWAIGER, Silke (2016): Eine Suche nach Heimat: Stanislav Struhar. In: Grenzüberschreitungen. Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration. Hrsg. v. Wiebke Sievers. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 235–264.
- SCHWAIGER, Silke (2017): Stanislav Struhar: „Ich habe nichts Fremdartiges nach Österreich gebracht, außer meiner Muttersprache“. In: Ich zeig dir, wo die Krebse überwintern: Gespräche mit zugewanderten Schriftstellerinnen und Schriftstellern. Hrsg. v. Wiebke Sievers, Holger Englert u. Silke Schwaiger. Wien: Edition Exil, S. 171–190.

- ŠILHAVÁ, Gabriela (2020): Themen und Symbole in den Werken von Stanislav Struhar. In: Germanistische Forschungsfragen in Trnava, Ústí nad Labem und Wrocław I. Hrsg. v. Ján Demčišák u. Monika Hornáček Banášová. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 73–83 (Doktorandenforum Auslandsgermanistik, Bd. 1).
- ŠILHAVÁ, Gabriela (2021a): Migrationserfahrungen und Positionierungen der Migranten in ausgewählten Werken von Stanislav Struhar. In: Germanistische Forschungsfragen in Trnava, Ústí nad Labem und Wrocław II. Hrsg. von Georg Schuppener, Veronika Jičínská u. Marcelina Kałasznik. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 93–105 (Doktorandenforum Auslandsgermanistik, Bd. 2).
- ŠILHAVÁ, Gabriela (2021b): Fremdheit und Fremdsein als Motiv in den Romanen *Die vertrauten Sterne der Heimat* und *Die Gabe der Hoffnung* von Stanislav Struhar. In: Germanistische Forschungsfragen in Trnava, Ústí nad Labem und Wrocław III. Hrsg. von Monika Hornáček Banášová, Veronika Jičínská und Przemysław Staniewski. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 51–64 (Doktorandenforum Auslandsgermanistik, Bd. 3).
- ŠILHAVÁ, Gabriela (2021c): Migration Experiences in Selected Works by Stanislav Struhar. In: *Journal of Frontier Studies*, Jg. 6, Nr. 2/2021, S. 16–36.
- ŠILHAVÁ, Gabriela (2022): Nachwort. In: *Farben der Gegenwart: Erzählungen*. Stanislav Struhar. Klagenfurt/Celovec: Wieser.
- STRUHAR, Stanislav (1993): *Der alte Garten: Eine Gedichttrilogie*. Linz/Wien: Resistenz-Verlag.
- STRUHAR, Stanislav (2002): *Das Manuskript: Roman*. Klagenfurt/Celovec: Drava.
- STRUHAR, Stanislav (2013): *Fremde Frauen: zwei Erzählungen*. Klagenfurt/Celovec: Wieser.
- STRUHAR, Stanislav (2014): *Das Gewicht des Lichts: Roman*. Klagenfurt/Celovec: Wieser.
- STRUHAR, Stanislav (2016): *Farben der Vergangenheit: Erzählungen*. Klagenfurt/Celovec: Wieser.
- STRUHAR, Stanislav (2021): *Farben der Zukunft: Erzählungen*. Klagenfurt/Celovec: Wieser.
- WANCZEK, Christina (2003): *Zur Etymologie Lexikalisierter Farbwortverbindungen: Untersuchungen Anhand Der Farben Rot, Gelb, Grün und Blau*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- WELSCH, Norbert/ LIEBMANN, Claus Chr. (2018): *Farben: Natur, Technik, Kunst*. Berlin: Springer.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2007): *Bemerkungen über die Farben*. Berkeley: University of California Press.
- YNGBORN, Katarina (2012³): Schwarz. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 386–387.

GEORG SCHUPPENER

Verschwörungsmythen in reichsbürgerlichen Texten¹

Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass die Ideologie der Reichsbürger-Bewegung wesentlich auf Verschwörungsmythen basiert, untersucht der Beitrag einschlägige Texte auf das konkrete Vorkommen der aktuell am stärksten verbreiteten Verschwörungserzählungen. Als Materialgrundlage werden dafür vier unterschiedliche Korpora authentischer Texte aus der Szene genutzt. Zunächst werden mit einer automatisierten Auswertung potenzielle Vorkommen von Verschwörungserzählungen identifiziert. Mit einer vertieften inhaltlichen Analyse werden dann die betreffenden Befunde verifiziert bzw. falsifiziert. Dabei zeigt sich, dass Texte, die der reichsbürgerlichen Selbstdarstellung im Internet dienen, wesentlich stärker mit verschiedenen Verschwörungserzählungen durchsetzt sind als reichsbürgerliche Schreiben an Behörden und staatliche Repräsentanten. Letztere konzentrieren sich im Wesentlichen auf den Verschwörungsmythos einer BRD GmbH, mutmaßlich mit dem Ziel, die Legitimität und Kompetenz der Adressaten zu negieren.

Schlüsselwörter: Reichsbürger, Verschwörungsmythen, Politolinguistik

1 Hintergrund und Problemstellung

Verschwörungsmythen (auch als Verschwörungserzählungen oder -theorien bezeichnet) haben heute für den öffentlichen politischen Diskurs eine noch nie dagewesene Bedeutung gewonnen. Spätestens seit dem Amtsantritt des amerikanischen Präsidenten Donald Trump sind solche Behauptungen und „alternative Wahrheiten“ auch in der demokratischen Welt ein probates Mittel der Meinungsbildung. In Mitteleuropa spielen Verschwörungserzählungen und alternative Fakten heute ebenfalls eine zentrale Rolle für die Meinungsmache (Propaganda und Agitation). Dies gilt beispielsweise für die in vielen Ländern erstarkende rechtspopulistische Bewegung, für gesellschaftskritische Gruppen,

¹ Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Projektes *Manipulative Representations in Times of Crisis: Linguistic Strategies of Conspiracy Theories and Alternative Truths in the German and Slovak Speech Spaces* (APVV-22-0221) an der Universität der Hl. Cyrill und Method Trnava und des Projektes *Linguistic specifics of the Reich citizenship movement* (Jazyková specifika hnutí Říšských občanů) an der Universität Jan Evangelista Purkyně in Ústí nad Labem (GAČR 22–00551S).

für einflussreiche Personen (so genannte „Influencer“) in den sozialen Medien, vor allem aber auch für Anhänger von politisch randständigen Meinungen, die ihr ideologisches Fundament auf vermeintlichen Verschwörungen aufbauen. Welche Relevanz Verschwörungserzählungen inzwischen für das gesellschaftliche Zusammenleben besitzen und dass sie keineswegs ein zu vernachlässigendes Phänomen darstellen, zeigt bereits die Tatsache, dass sich neben zahlreichen Akteuren der politischen Bildung auch die EU-Kommission und die Unesco der Problematik annehmen und auf eigenen Internetseiten über Hintergründe und Gefahren solcher Narrative aufklären (URL1, URL2).

Dabei ist das Spektrum möglicher Verschwörungen sehr breit, wie ein Überblick über die derzeit populärsten Verschwörungserzählungen belegt. Hier sei eine Auswahl der Themen genannt, ohne dass dabei ins Detail gegangen werden kann:

Herkunft des Coronavirus, QAnon, gefälschte Mondlandung, Elvis lebt, Ermordung von John F. Kennedy, 9/11, geheime Weltregierung / neue Weltordnung, BRD GmbH, Missbrauch des Impfens, Chemtrails, HAARP, RFID-Chips, flache Erde, Neuschwabenland, Reptiloide, Bielefeld-Verschwörung (URL3).

Vor allem die Verschwörungserzählungen von einer vermeintlichen BRD GmbH und einer angeblich fortdauernden Besetzung Deutschlands durch die Alliierten, vornehmlich die Amerikaner, bilden die konstitutive Grundlage reichsbürgerlicher Ideologie. Obgleich die Reichsbürger-Szene² in sich stark differenziert bzw. fragmentiert ist, dienen doch gerade Referenzen auf angebliche Verschwörungen wesentlich der Identitätsstiftung aller Teile dieser politischen Erscheinung.

Meist wird dabei auf internationale Organisationen oder mächtige Kapitalinteressen als Akteure und Urheber Bezug genommen. Die betreffenden Verschwörungserzählungen als Teil reichsbürgerlicher Narrative wurden in der Literatur schon mehrfach thematisiert (vgl. z. B. KEIL 2021, RATHJE 2021, HÜLLER/HOMBURG 2017). Daneben gibt es aber noch zahlreiche andere Verschwörungserzählungen, auf die von Reichsbürgern rekurriert wird, die aber bislang in der Forschung wenig beachtet wurden.

Im Folgenden soll vor allem untersucht werden, ob die anderen oben genannten populären Verschwörungserzählungen bei Reichsbürgern vorkommen und wie sie mit dem grundsätzlichen Narrativ einer Fortexistenz des Deutschen Reiches bzw. der Illegitimität der Bundesrepublik Deutschland verknüpft

² Hier soll nicht zwischen Reichsbürgern und sog. Selbstverwaltern unterschieden werden, da beide die Staatlichkeit der Bundesrepublik Deutschland fundamental ablehnen.

werden. In diesem Zusammenhang ist auch zu fragen, welche Funktionen die Bezugnahme auf diese Verschwörungsmmythen für die Reichsbürger besitzt.

2 Forschungsstand, Material und Methode

Zu Entstehung, Nutzung und Verbreitung sowie zahlreichen anderen Aspekten von Verschwörungserzählungen gibt es inzwischen eine breite und differenzierte Literatur, die hier nicht umfassend dargestellt werden soll. Aus der internationalen Literatur seien hier nur ASTAPOVA et al. (2020), BYFORD (2011), COADY (2019), COOKE (2018) und USCINSKI (2019) genannt. Insbesondere zu Verschwörungsmmythen entstanden im Zusammenhang mit der Corona-Pandemie zahlreiche Publikationen, wie z. B. FUCHS (2022), KLEFFKE/MEISNER (2021) oder ROOSE (2021). Im Falle der Reichsbürger wird in der einschlägigen Literatur zwar immer wieder – durchaus auch detaillierter – auf deren konstitutiven Rekurs auf diverse Verschwörungsmmythen hingewiesen (so z. B. schon bei WILKING 2017, BUNDESAMT für Verfassungsschutz 2018, KEIL 2021), eine speziell auf Textmaterial gestützte empirische Untersuchung, wie und welche Verschwörungserzählungen in reichsbürgerlichen Selbstdarstellungen vorkommen, steht allerdings bislang aus. Insofern ergänzt die hier vorgenommene Analyse die bisherigen Untersuchungsergebnisse.

Für die Studie wurde als Material ein Korpus von Texten aus reichsbürgerlichen Internet-Domänen zugrunde gelegt. Dabei war es auf Grund der Materialfülle erforderlich, eine vertiefte Untersuchung auf wenige Domänen zu begrenzen, die sich nach einer ersten kursorischen Durchsicht als besonders dicht mit Verschwörungsmmythen durchsetzt erwiesen, nämlich die Seiten von staatenlos.info und S.H.A.E.F. Die Affinität beider Reichsbürger-Organisationen zu Verschwörungserzählungen wird in aktuellen Verfassungsschutzberichten explizit erwähnt (vgl. z. B. BUNDESMINISTERIUM des Innern und für Heimat 2023: 105, MINISTERIUM für Inneres, Bau und Digitalisierung Mecklenburg-Vorpommern 2023: 44f.). Dabei enthält das Teilkorpus S.H.A.E.F. insgesamt 249 Texte unterschiedlicher Länge (SHAEF001–249), das Teilkorpus staatenlos.info umfasst 94 Texte (SL01–94).

Darüber hinaus werden ein Korpus von 52 authentischen Schreiben von Reichsbürgern an Behörden (RSB01–52)³ sowie ein Korpus von 57 Musterschreiben und Formularen berücksichtigt, die auf Domänen von

³ Für die Bereitstellung des Belegmaterials sei dem Landesamt für Verfassungsschutz Sachsen-Anhalt, dem Verfassungsschutz des Saarlandes, dem Landesamt für Verfassungsschutz

Reichsbürger-Gruppen im Internet öffentlich zur Verfügung gestellt wurden (MSF01–57). Diese beiden Korpora sind für eine Analyse im Hinblick auf Verschwörungserzählungen ebenfalls geeignet, da Reichsbürger in derartigen Schreiben, wie andernorts bereits gezeigt wurde (u. a. SCHUPPENER 2023), geradezu einen missionarischen Eifer an den Tag legen, ihre Weltanschauung darzulegen und zu begründen.

Die Auswertung der vorliegenden Textkorpora ist automatisiert nur bedingt möglich, da Verschwörungsmythen gemeinhin nicht als solche gekennzeichnet werden und auch das Lexem *Verschwörung* nicht unbedingt vorkommen muss, sondern lediglich deviante Tatsachenbehauptungen in den Vordergrund gestellt werden. Dennoch soll der Textbestand automatisch mit der Textanalysesoftware SketchEngine (URL4) nach spezifischen Schlagwörtern zu den oben genannten derzeit besonders verbreiteten Verschwörungserzählungen durchsucht werden. Um aber das Vorkommen von Verschwörungsnarrativen möglichst umfassend zu erschließen und vor allem um die automatisiert erzielten Befunde zu validieren, ist hernach eine händische Durchsicht aller Texte der einzelnen Teilkorpora erforderlich.

3 Befunde

3.1 Automatisierte Auswertung

Um nach den oben angeführten bekanntesten Verschwörungserzählungen in den vier Teilkorpora zu recherchieren, wurde zunächst die automatisierte lexikalische Analyse mit der Software SketchEngine dazu genutzt, nach charakteristischen Schlagwörtern zu suchen. Dabei wurde nach den folgenden Namen und Begriffen sowie zugehörigen Wortbildungen gesucht:

Corona (Herkunft des Coronavirus), QAnon, Trump, Soros, Hillary (QAnon), Mond (gefälschte Mondlandung), Elvis (Elvis lebt), Kennedy (Ermordung von John F. Kennedy), September, World Trade Center, New York, 9/11 (9/11), Weltregierung, Weltordnung, Great Reset (geheime Weltregierung / neue Weltordnung), BRD GmbH, Firma (BRD GmbH), impfen (Missbrauch des Impfens), Chemtrail (Chemtrails), HAARP, RFID (RFID-Chips), flach (flache Erde), Neuschwabenland, Reptiloide, Bielefeld (Bielefeld-Verschwörung).

Es ist klar, dass positive Befunde lediglich Indizien für das evtl. Vorkommen der betreffenden Verschwörungserzählungen bieten können. Negative Befunde

Bremen und dem Verfassungsschutz Rheinland-Pfalz sowie dem Bundesverwaltungsamt Köln gedankt.

(d. i. kein Vorkommen der betreffenden Namen oder Begriffe bzw. lediglich 1–3 Nachweise, also Einzelbelege) hingegen zeigen recht verlässlich, dass die betreffenden Narrative nicht vorkommen oder von untergeordneter Bedeutung sind.

Die automatisierte Auswertung auf dieser Grundlage ergibt folgendes Bild:

Verschwörungsmythos	S.H.A.E.F.	staatenlos.info	RSB	MSF
Coronavirus	+	+	-	-
QAnon	+	+	-	+
Mondlandung	-	-	-	-
Elvis lebt	-	-	-	-
John F. Kennedy	+	+	-	-
9/11	+	+	+	+
Weltregierung/neue Weltordnung	+	+	-	-
BRD GmbH	+	+	+	+
Impfmissbrauch	+	+	+	-
Chemtrails	+	+	-	-
HAARP	+	+	-	-
RFID-Chips	+	-	-	-
flache Erde	-	-	-	-
Neuschwabenland	-	-	+	-
Reptiloide	-	-	-	-
Bielefeld	-	+	-	-
Summe	10	10	4	3

Tab. 1: Vorkommen der aktuell verbreitetsten Verschwörungsmythen in den untersuchten Reichsbürger-Textkorpora („+“ = signifikant häufige Belege der zugehörigen Schlagwörter, „-“ = kein Vorkommen oder lediglich 1–3 Einzelbelege)

Vergleicht man die Ergebnisse, so zeigen sich bereits an dieser Stelle Schwerpunkte und signifikante Unterschiede: Die beiden Korpora S.H.A.E.F. und staatenlos.info, die aus Internet-Texten bestehen, weisen eine deutlich höhere Zahl an „Verdachtsfällen“ für Verschwörungsmythen auf, als dies bei den beiden anderen Korpora (RSB und MSF) der Fall ist.

Dass die betreffenden Texte von den beiden Internet-Domänen verschwörungsauffin sind, wird auch durch die Ergebnisse einer Suche nach dem Lexem *Verschwörung* bestätigt: Im Korpus staatenlos.info finden sich insgesamt 35 Belege (inklusive 8 zugehörigen Wortbildungsprodukten), im Korpus S.H.A.E.F. immerhin noch 25 (mit 6 Wortbildungen), während im Korpus RSB lediglich ein Beleg und im Korpus MSF überhaupt keiner nachweisbar ist.

Ferner lässt sich erkennen, dass die Verschwörungserzählungen gefälschte Mondlandung, Elvis lebt, flache Erde und Reptiloiden keine oder so gut wie keine Relevanz in den untersuchten Korpora haben; auch den Themen Bielefeld-Verschwörung und Neuschwabenland fehlt mit jeweils nur einem Korpus, in dem sie mutmaßlich belegbar sind, größere Reichweite. Die Verschwörungserzählungen vom 11. September und – wenig verwunderlich – von der BRD GmbH sind hingegen offenbar allgegenwärtig.

Mit einer inhaltlichen Durchsicht sind nun die oben ermittelten Verdachtsfälle zu überprüfen. Dabei lässt sich jeweils aus den Kontexten erkennen, ob tatsächlich die betreffenden Verschwörungsmythen propagiert werden, ob es sich um Vorkommen der ausgewählten Schlagwörter in anderen Kontexten handelt oder ob gar eine Gegenposition zu den Verschwörungsmythen eingenommen wird. Die Verschwörungsmythen, denen keine nachweisbare Relevanz in der automatisierten Auswertung zugeschrieben werden konnte, werden im Folgenden nicht mehr berücksichtigt.

3.2 Inhaltliche Auswertung

Nach der automatisierten Auswertung der Texte verbreiten die beiden Internet-Domänen S.H.A.E.F. und staatenlos.info mutmaßlich eine große Zahl an Verschwörungsmythen. Die nähere inhaltliche Betrachtung der Texte aus dem Korpus S.H.A.E.F. ergibt Folgendes:

Im Zusammenhang mit Corona wird mehrfach die Gefährlichkeit der Erkrankung und die Wirksamkeit der Impfung geleugnet. Zudem wird behauptet, die Impfungen seien experimentell (z. B. SHAEF209). Nicht die Herkunft des Corona-Virus und ein etwaiger gesteuerter Einsatz dieses Virus z. B. zur Bevölkerungsreduktion spielt in den Texten des Korpus eine Rolle als vielmehr die Behauptung von Zwangsimpfungen und vermeintlichen Experimenten durch die Impfungen (u. a. SHAEF139, SHAEF140). Die be-

treffende Verschwörungserzählung über die Herkunft von Corona ist somit hier nicht nennenswert vertreten.

Eindeutig und elaboriert vertreten werden Verschwörungserzählungen, die aus der amerikanischen QAnon-Bewegung stammen. Ausführlich zitiert werden Texte aus QAnon-Quellen z. B. in SHAEF191, hier sogar im englischen Original. Meist werden die betreffenden Verschwörungsmythen aber für Deutschland bzw. Europa adaptiert. Insbesondere die Figur des Finanzinvestors George Soros wird dabei als Ursache diverser Verschwörungen hervorgehoben, so führt SHAEF235 zahlreiche Einzelheiten über dessen angebliche geheime Aktivitäten an, wie beispielsweise: „Deutsche S O R O S-Agenten im EU-Parlament“, „Soros gilt [...] zudem als eigentlicher Drahtzieher der Massenmigration nach Europa.“ Ziel sei dabei immer die Unterdrückung bzw. Vernichtung des deutschen Volkes. Bisweilen werden die nach QAnon adaptierten Verschwörungserzählungen unterschiedlichen konkreten Inhalts auf die „westlichen Oligarchen wie Rockefeller, Ford, Gates, Soros und Co“ (SHAEF124), d. h. auf die Verschwörung interessierter amerikanischer Milliardäre, verallgemeinert. Kontrastiv dazu erklärt sich die Reichsbürger-Organisation zum Aufklärer für die „in Unwissenheit gehaltene Bevölkerung Deutschlands“ (SHAEF242). Berichte über die Verschwörungen dienen also auch zur Selbststilisierung der Reichsbürger-Gruppe und werden in reichsbürgerliche Narrative über eine vermeintliche Unterdrückung der Deutschen eingebunden.

Nicht bestätigt werden konnte der Verdacht, dass auch Verschwörungserzählungen zum Tode von John F. Kennedy im Korpus kolportiert werden. Alle Textbelege zu John F. Kennedy stehen in anderen Zusammenhängen, ohne dass sie mit irgendwelchen Verschwörungsmythen verbunden wären.

Auch die Annahme, es würde in den Texten über Verschwörungen im Zusammenhang mit den Anschlägen am 11. September 2001 berichtet, ließ sich bei genauerer Betrachtung der jeweiligen Textpassagen nicht verifizieren.

Die Verschwörungserzählung von einer (geplanten) Weltregierung und einer bevorstehenden neuen Weltordnung wird bei SHAEF057 und SHAEF233 jeweils kurz dargestellt, sie wird allerdings eingebettet in eine angeblich noch deutlich umfassendere Verschwörung, nämlich das Vorhaben einer globalen Gedanken-/Bewusstseinskontrolle (engl. Mind Control). In diesem Zusammenhang werden zahlreiche Projekte vorgestellt, wie das Denken von Menschen technisch manipuliert und gesteuert werden könne, und unter den zahlreichen Zielen einer solchen Bewusstseinskontrolle werden auch eine Weltregierung und eine neue Weltordnung genannt. Das Narrativ einer geplanten Bewusstseinskontrolle wird in mehreren weiteren Texten aus dem Korpus thematisiert, z. B. in SHAEF151 oder SHAEF234.

In den Zusammenhang mit den diversen Projekten zur Bewusstseinskontrolle wird ferner die Behauptung gestellt, es werde geplant bzw. sei bereits umgesetzt, dass Menschen RFID-Chips implantiert würden, um diese damit steuern und kontrollieren zu können. Dies wird insbesondere in einem umfangreichen (80-seitigen) Dossier zu dem Thema Bewusstseinskontrolle (SHAEF233) behauptet.

Auch im Hinblick auf die angebliche HAARP-Verschwörung⁴ wird behauptet, dass die betreffenden Sendeanlagen der Bewusstseinskontrolle dienten (SHAEF233).

Die Verschwörungserzählung von Chemtrails, vermeintlichen Chemiestreifen am Himmel, wird ebenfalls als Teil der Programme zur Bewusstseinskontrolle und Gedankensteuerung verstanden (SHAEF233). Darüber hinaus werden den Chemtrails noch einige eigene Texte gewidmet (SHAEF134, SHAEF242), die explizit die Existenz des Phänomens und seiner Folgen nachweisen sollen: „Chemtrails sind keine ‚Verschwörungstheorie‘!“ (SHAEF224).

Der Verschwörungsmythos von der BRD GmbH bzw. von der Bundesrepublik als Firma ist bekanntlich konstitutiv für die Reichsbürger-Bewegung und daher – kaum verwunderlich – omnipräsent in den Texten des Korpus (z. B. SHAEF143, SHAEF144, SHAEF221, SHAEF223, SHAEF232, SHAEF239, um nur einige der Texte zu nennen).

Nicht nur eingebettet in die Ausführungen zur Bewusstseinskontrolle oder zur BRD GmbH, sondern durchaus eigenständig werden darüber hinaus einige weitere Verschwörungserzählungen bei S.H.A.E.F. propagiert, die hier nur kurz und in Auswahl erwähnt werden sollen:

- Adrenochrom-Labore, in denen Menschen gefangen gehalten und gefoltert werden, um aus ihren Körpern Adrenochrom zu extrahieren (u. a. SHAEF125),
- Völkermord am deutschen Volk durch gezielte Einwanderung (u. a. SHAEF235),
- Völkermord am deutschen Volk durch Unterdrückung und Besatzung (u. a. SHAEF243),
- kriminelle Verschwörung von China, Big Pharma und Vatikan zur gemeinsamen Bereicherung und zum Massenmord (SHAEF097).

⁴ HAARP ist die Abkürzung für „High Frequency Active Auroral Research Program“ für ein amerikanisches Programm zur Erforschung der oberen Atmosphärenschichten mittels Radiowellen. Verschwörungserzählungen bezeichnen dieses Forschungsvorhaben jedoch als „Geheimprogramm“, mit dem weltweit stattfindende Naturkatastrophen wie Erdbeben, Überschwemmungen und Vulkanausbrüche künstlich generiert werden könnten.

In der Regel kann man diese als Modifikationen tradierter Muster von Verschwörungserzählungen klassifizieren.

Bei der Analyse des Korpus staatenlos.info konnten folgende Befunde erzielt werden:

Verschwörungsmythen aus dem Repertoire von QAnon sind im Korpus in der Tat nachweisbar, besitzen in den Texten allerdings eher untergeordnete Bedeutung. Vor allem werden sie in reichsbürgertypische Verschwörungskontexte eingebettet, insbesondere in die Behauptung einer fortdauernden Besetzung Deutschlands und der BRD GmbH. So wird beispielsweise die angebliche Existenz eines Schattenstaates (sog. „Deep State“) – ein verbreitetes Verschwörungsmotiv bei QAnon – mit der vermeintlich nur an der Oberfläche zur Tarnung existierenden BRD verbunden (z. B. SL09, SL26).

Verschwörungsnarrative zur Ermordung von John F. Kennedy spielen zwar eine nachrangige Rolle innerhalb der Texte, dennoch kommen sie vor. So wird vom „Kennedy-Auftragsmord“ gesprochen (SL68), wobei auch ein klares Motiv artikuliert wird: „Sowohl Lincoln als auch John F. Kennedy wurden für den Versuch ermordet, das Land von den Bankstern zu befreien.“⁵ (SL73)

Auch Verschwörungserzählungen um den 9. September 2001 finden sich in Texten von staatenlos.info. Dabei ist ganz klar eine esoterische Komponente erkennbar: „Das MEGA RITUAL 9/11 diente zur okkulten Einleitung des Neuen Zeitalters/der neuen Ära“ (SL68). Verantwortlich gemacht wird das amerikanische Militär, und als Ziel wird eine Bevölkerungsreduktion identifiziert: „Das Pentagon Baubeginn: 11. September 1941 [...] Genau 60 Jahre nach Baubeginn machten sie ihren rituellen Anschlag zur Vollversklavung mit Völkerreduktion!!!!“ (SL58) Ebenfalls wird der Anschlag in einen Zusammenhang mit dem Aufbau eines Vierten Reiches gestellt, ohne dass die genaue Kausalbeziehung erkennbar wird (SL49, SL 75). Insgesamt lässt sich ein Konnex zur Verschwörungserzählung von einer neuen Weltordnung erkennen.

Wesentlich ausführlicher und häufiger sind direkte Behauptungen über eine geheime Weltregierung. Hier wird z. B. die Existenz einer „Elite-Organisation“ der Illuminaten, bekannt als ‚Rat der 13 Familien‘ behauptet, die 99% der Weltbevölkerung beherrsche. Genannt werden u. a. die Namen Rothschild, Krupp und Rockefeller (SL74). Insbesondere werden dem Thema einer neuen Weltordnung bzw. einer Weltregierung mehrere umfangreiche Dossiers (z. B. SL21, SL68) gewidmet, die dieses Thema mit diversen anderen Verschwörungen in Verbindung bringen, insbesondere mit der vermeintlichen

5 *Bankster ist eine Hybridbildung aus Banker und Gangster.*

Unterdrückung der Deutschen, die bereits zu einer „Minderheit“ (SL21) im eigenen Land gemacht worden seien.

Nicht klar voneinander zu trennen sind in den Texten des Korpus Verschwörungserzählungen zur Herkunft des Corona-Virus und zum Missbrauch des Impfens. Diese Themen sind geradezu allgegenwärtig und in ihren Details so überbordend vielfältig, dass hier nur exemplarisch auf sie eingegangen werden kann. In mehreren umfangreichen Dossiers werden die Verschwörungsmythen elaboriert. In jedem Fall geht es um einen „Corona-Masterplan“, der zur Unterdrückung, Überwachung und Bevölkerungsreduktion dienen sollte; man spricht auch von einer „inszenierten ‚Corona-Pandemie‘“, die zu Wahn und Massenhysterie führe, die dann entsprechend für dunkle Zwecke instrumentalisiert werden könnten (u. a. SL63). Verknüpft wird dies mit einer „faschistischen Welt-Diktatur“, einer „neuen Sklavenhaltergesellschaft“, initiiert u. a. vom Weltwirtschaftsforum (z. B. SL68). Insbesondere wird das „internationale Corona-Experiment“ unter der Überschrift „Biologisch-chemische Kriegsführung“ gefasst (SL60). Dabei wird auch von einer „Zwangsimpfung“ gesprochen, die „Kataklystische[n] Prozesse[n] gegen die Menschheit wie Massentötungen, Völkermord (Genozid), Flucht und Vertreibung“ zugeordnet wird (SL63).

Die Verschwörungserzählungen um Chemtrails und HAARP werden neben anderen behaupteten Verschwörungen, deren Ziel jeweils die Zerstörung menschlichen Lebens ist, unter dem „Plan Bevölkerungsreduktion“ bzw. der angeblichen Agenda „Zukunft ohne Menschen“ subsumiert (z. B. SL63). Dies wiederum steht unter der Leitlinie, dass die BRD „zum Nachteil der Bevölkerung auf deutschem Boden“ agiere, und zwar gesteuert durch eine angloamerikanische Besatzung und interessierte Wirtschaftskreise (z. B. SL20).

Bemerkenswert ist die Tatsache, wie sich die Texte aus dem Korpus staatenlos.info zur Verschwörungserzählung einer BRD GmbH verhalten. Die konkrete Bezeichnung BRD GmbH ist im Korpus nicht nachweisbar, und auch die explizite Bezeichnung der BRD als Firma findet sich nicht. Aus diesen Befunden könnte man zunächst ableiten wollen, dass die betreffende Verschwörungserzählung bei staatenlos.info nicht präsent ist. Doch implizit ist dieses Narrativ sehr wohl vorhanden, wie zahlreiche Formulierungen belegen: So wird der Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland, d. h. die deutsche Wiedervereinigung, als „Insichgeschäft“ bezeichnet, das Fehlen einer Volksabstimmung darüber aus dem fehlenden Mitbestimmungsrecht der Bevölkerung mit „Angestelltenstatus einer Firma“ begründet (SL39). Der Text SL47 spricht von einer „Vollprivatisierung der angloamerikanischen BRD-Treuhandverwaltung“ und suggeriert damit, dass die Bundesrepublik Deutschland ein privatwirtschaftliches Unternehmen,

d. h. eine Firma, sei. Ähnlich und vielleicht sogar deutlicher wird dies auch in SL09 gesagt, wobei hier zudem den deutschen Bürgern ein „Firmen-Personal-Sklavenstatus“ zugeschrieben wird. Vergleichbares findet sich in zahlreichen weiteren Texten des Korpus. Insofern liegt auch der Verschwörungsmythos BRD GmbH im Korpus vor.

Damit konnten alle Verschwörungserzählungen, für die die automatisierte Analyse Indizien geliefert hatte, auch in den Texten des Korpus belegt werden. Lediglich eine Bezugnahme auf die sogenannte Bielefeld-Verschwörung konnte inhaltlich nicht bestätigt werden.

Wie im Korpus S.H.A.E.F. finden sich auch bei staatenlos.info noch weitere Verschwörungsmythen, die in der automatisierten Analyse nicht gesucht wurden, insbesondere die beiden folgenden:

- Völkermord am deutschen Volk durch gezielte Einwanderung,
- Völkermord am deutschen Volk durch Unterdrückung und Besatzung (beide z. B. in SL59).

Die inhaltliche Auswertung des Korpus RSB erbrachte folgende Ergebnisse:

Wenig verwunderlich – handelt es sich doch um den Kern reichsbürgerlicher Ideologie –, wird die Verschwörungserzählung von der BRD GmbH (inklusive zahlreicher Abwandlungen) auch in den Texten dieses Korpus hoch frequent kolportiert: So versteht der Verfasser von RSB14 unter einer „nicht-staatlichen privaten Firma“ diverse Behörden der Bundesrepublik Deutschland, denen er gerade auf Grund dieses Status jegliche Legitimität und Kompetenz abspricht. Auch in anderen Schreiben finden sich hierfür reihenweise konkrete Belege: So schreibt der Verfasser von RSB46 die „Firma Amtsgericht Salzwedel“ an, bezeichnet die zuständige Richterin als „privat haftende Frau“ und erklärt somit Repräsentanten der Bundesrepublik zu Privatpersonen. In RSB25 wird die Justizvollzugsanstalt Burg als „Firma Projektgesellschaft Justizvollzug Burg GmbH & Co. KG“ titulierte. Die Schreiberin eines Briefes an Rainer Haseloff, „angeblich Ministerpräsident“, weist diesen „sowie sämtliche Erfüllungsgehilfen innerhalb Ihrer Firma/Ihres Firmenkonstruktes“ an, unverzüglich ihren Willenserklärungen und den von ihr aufgestellten Allgemeinen Haftpflichtbedingungen (AHB) Folge zu leisten und damit u. a. einem Schadenersatzvertrag zuzustimmen (RSB48). In einem Schreiben an die Zentrale Bußgeldstelle in Magdeburg erklärt die Verfasserin, dass es sich bei der Institution um eine privatrechtliche Firma handle, weswegen der ausgestellte Bescheid „nach rechtlicher Würdigung des Absenders und des Inhalts als Angebot erkannt“ worden sei, woraus dann weitere Konsequenzen abgeleitet werden (RSB39). Angesichts der Omnipräsenz solcher und ähnlicher Aussagen sei auf die Auflistung weiterer Beispiele hier verzichtet.

Die Indizien, die für ein Vorkommen der Verschwörungserzählung bezüglich eines Missbrauches von Impfungen sprachen, ließen sich bei der inhaltlichen Durchsicht hingegen nicht bestätigen, vielmehr handelte es sich in allen Fällen, wie z. B. in RSB28, um Diskussionen über Impfwang, Zwangsimpfung usw., ohne dass dabei explizit oder implizit Verschwörungsbehauptungen geteilt würden.

Derselbe Befund trifft auch auf die vermuteten Bezugnahmen auf Verschwörungsmymen zum 11. September 2001 zu. Die nähere inhaltliche Betrachtung der Verdachtsstellen zeigte, dass in allen Fällen andere Kontexte gegeben waren. So stellte sich ein Beleg von „9/11“ beispielsweise als Teil eines Aktenzeichens zu einer Entscheidung des Bundesverfassungsgerichtes heraus (u. a. RSB40).

Auf der Grundlage der Indizien, die die automatisierte Auswertung ergab, blieb zunächst unklar, welche Rolle eine Referenz auf die Verschwörungserzählung zu Neuschwabenland für Reichsbürger haben könnte. Bei der Betrachtung der Kontexte wird dies aber schnell offenkundig. Eingebunden wird dieser Verschwörungsmythos nämlich in die Strategie zur Infragestellung und Delegitimierung der Bundesrepublik Deutschland und ihrer Rechtsordnung. So wird in RSB23 behauptet, „daß die Bundesrepublik Deutschland Rechtsnachfolger des Dritten Reichs ist und sich [...] gem. Artikel 20 (1) GG das Staatshoheitsgebiet der Bundesrepublik Deutschland am Südpol /Neuschwabenland befindet.“ Weiter wird ausgeführt: „Das Staatsangehörigkeitsgesetz (StAG) der BRD gilt ausdrücklich nur auf dem Staatshoheitsgebiet der BRD (Rechtsnachfolger 3. Reich) in Neuschwabenland.“ Das vermeintliche Residuum von NS-Truppen und prominenten NS-Größen wird so zum (einzigen) Territorium der BRD. Ähnliche Argumentationen finden sich auch andernorts im Korpus, z. B. in RSB51.

Die inhaltliche Analyse der Texte des Korpus MSF belegt klar zahlreiche explizite und implizite Bezugnahmen auf die Verschwörungserzählung von einer Firma BRD (BRD GmbH): MSF44 spricht von einem „betrügerischen Firmenkonstrukt BRiD“, und in MSF45 wird festgehalten: „Eine Firma wie die Bundesrepublik Deutschland GmbH hat keinerlei Hoheitsrechte!“ Ähnliche explizite Äußerungen finden sich in zahlreichen weiteren Texten, wie z. B. in MSF49 oder MSF51. Auf der Grundlage der Verschwörungserzählung der BRD GmbH bezeichnen MSF13-MSF15 Behörden als „Status-Attrappe“ und sprechen ihnen damit jegliche Substanz und Legitimität ab. Die Fortdauer einer Besatzung in Deutschland wird u. a. in MSF16, MSF25 und MSF32 behauptet, MSF23 weist auf die weiterhin fehlende Souveränität Deutschlands hin.

Bezüge zu der Verschwörungserzählung zum 11. September 2001 konnten hingegen bei der inhaltlichen Durchsicht des Korpus MSF nicht bestätigt wer-

den. Die in der automatisierten Auswertung ermittelten Treffer standen sämtlich in anderem Zusammenhang.

Dasselbe gilt hinsichtlich der Bezüge zu QAnon. Dabei ist allerdings zu beachten, dass die im Rahmen von QAnon verbreitete Verschwörungserzählung von einem sog. Deep State (= Schattenstaat, Staat im Staate) prinzipiell auch im Narrativ einer BRD GmbH enthalten ist, geht dieses doch auf die Vorstellung zurück, es gebe eine fortdauernde Besatzung durch die Alliierten, die im Geheimen bzw. im Hintergrund die Macht ausübten und sich die Simulation eines Staates BRD zunutze machten.

3.3 Überblick über die Befunde

Die inhaltliche Auswertung führte in Teilen zu einer Modifizierung der Ergebnisse, die bei der automatisierten Analyse zuvor erzielt wurden. Auf dieser Grundlage ergibt sich nun die folgende aktualisierte Übersicht über die nachweisbaren Verschwörungserzählungen:

Verschwörungsmythos	S.H.A.E.F.	staatenlos.info	RSB	MSF
Coronavirus	-	+	-	-
QAnon	+	+	-	-
John F. Kennedy	-	+	-	-
9/11	-	+	-	-
Weltregierung/neue Weltordnung	+	+	-	-
BRD GmbH	+	+	+	+
Impfmissbrauch	+	+	-	-
Chemtrails	+	+	-	-
HAARP	+	+	-	-
RFID-Chips	+	-	-	-
Neuschwabenland	-	-	+	-
Summe	7	9	2	1

Tab. 2: Bestätigte Vorkommen von Verschwörungsmithen in den vier betrachteten Korpora

Betrachtet man die Übersicht der bestätigten Verschwörungserzählungen, so zeigte sich, dass zumindest bei den Korpora S.H.A.E.F. und staatenlos.info der Großteil der vermuteten Verschwörungserzählungen bestätigt werden konnte. Hinzu kommen insbesondere im Korpus S.H.A.E.F. noch weitere Verschwörungsmythen, die offenkundig in der Reichsbürger-Szene kursieren.

Die Korpora RSB und MSF sind hingegen – so belegt es die inhaltliche Auswertung – weit weniger mit Verschwörungserzählungen durchsetzt. Dort konzentrieren sich die Aussagen zu Verschwörungen weitgehend auf die Betonung der Illegitimität des Staates über das Narrativ von einer BRD GmbH.

4 Fazit

Die Untersuchung bestätigt die schon andernorts geäußerte Feststellung, dass Verschwörungsmythen bei Reichsbürgern eine große Rolle spielen. Hier konnte im Detail empirisch gezeigt werden, welche der derzeit gesamtgesellschaftlich verbreitetsten Verschwörungsnarrative in Texten von Reichsbürgern rezipiert und propagiert werden. Naheliegend, weil für die reichsbürgerliche Ideologie konstitutiv, ist das vielfältige Vorkommen des Verschwörungsmythos von einer BRD GmbH, der zentral für die behauptete Illegitimität der Bundesrepublik Deutschland ist. Es wurde aber auch deutlich, dass insbesondere in den Internet-Korpora zahlreiche weitere populäre Verschwörungserzählungen kolportiert und für die ideologischen Zwecke der Reichsbürger genutzt werden. Dabei werden die betreffenden Narrative in einen engen Zusammenhang mit der Behauptung einer fortdauernden Besetzung Deutschlands und einer Knechtung des deutschen Volkes gestellt. Danach streben geheime, höhere Mächte (Weltregierung, Illuminaten, Schattenstaat, Soros) die Paralyse und Kontrolle der Deutschen (über RFID-Chips, Corona, Impfmissbrauch) oder gar deren komplette Auslöschung (mittels HAARP, Chemtrails, Zwangsimpfung, Corona) an. Zum Beleg werden dafür Rückgriffe auf vermeintliche Verschwörungen in der Geschichte angeführt (9/11, Kennedy-Ermordung).

Da die Texte der betreffenden Korpora im Wesentlichen der Selbstdarstellung der Reichsbürger-Gruppen dienen und – über die engere Szene hinaus – ein breites Publikum ansprechen sollen, erscheint das große Spektrum an verwendeten Verschwörungsmythen plausibel, da auf diese Weise ganz unterschiedliche Gruppen von verschwörungsaffinen Außenstehenden angesprochen werden können. Lediglich einige wenige der populären Verschwörungserzählungen (gefälschte Mondlandung, Bielefeld-Verschwörung oder Elvis lebt) bieten offenbar kaum Anknüpfungsmöglichkeiten an die reichsbürgerliche Weltanschauung und werden daher auch in den hier untersuchten Texten nicht verarbeitet.

Neben der Ansprache eines größeren Publikums vermag die Verknüpfung von verschiedenen Verschwörungserzählungen auch die von Reichsbürger immer wieder bemühte eigene Opferrolle (vgl. z. B. SCHUPPENER 2019: 205f.) zu bestärken, steht man doch einer Vielzahl von ineinandergreifenden und vernetzten Verschwörungen gegenüber. Insofern ist es auch stimmig, dass alle in den Texten vorkommenden Verschwörungserzählungen letztlich dazu dienen, die von Reichsbürgern vertretene Auffassung zu stützen, das deutsche Volk werde manipuliert und unterdrückt (was insbesondere damit auch für die Reichsbürger selbst gilt).

Dass die Texte aus den Korpora RSB und MSF vor allem auf den Verschwörungsmythos einer BRD GmbH fokussieren, lässt sich wohl dadurch erklären, dass sie vor allem der direkten Auseinandersetzung mit Behörden und staatlichen Repräsentanten dienen. Daher liegt der Schwerpunkt gerade darauf, dass die Verfasser deren Illegitimität herausheben wollen und deren Entscheidungen und Kompetenzen in Zweifel ziehen.

Wie bei Verschwörungserzählungen insgesamt lässt sich auch bei den hier untersuchten in den Korpora Folgendes festhalten: Eine Plausibilität der Zusammenhänge ist nur auf einer sehr oberflächlichen Ebene, wenn überhaupt, gegeben. Einer faktenbasierten Überprüfung entziehen sich die behaupteten Verschwörungen, weshalb sie immer in ein ausuferndes, und daher kaum zu entwirrendes Netz von Details eingebunden sind, was ihre Dekonstruktion erschwert bzw. erschweren soll.

Literaturverzeichnis:

- ASTAPOVA, Anastasiya et al. (Hgg.) (2020): *Conspiracy Theories in Eastern Europe*. London/New York: Routledge.
- BUNDESAMT für Verfassungsschutz (2018): „Reichsbürger“ und „Selbstverwalter“. Staatsfeinde, Geschäftemacher, Verschwörungstheoretiker. Köln: BfV.
- BUNDESMINISTERIUM des Innern und für Heimat (2023). *Verfassungsschutzbericht 2022*. Berlin: Bundesamt für Verfassungsschutz.
- BYFORD, Jovan (2011): *Conspiracy Theories. A Critical Introduction*. London: Palgrave Macmillan.
- COADY, David (Hg.) (2019): *Conspiracy Theories: The Philosophical Debate*. London: Routledge.
- COOKE, Nicole A. (2018): *Fake News and Alternative Facts. Information Literacy in a Post-Truth Era*. Chicago: ALA Editions.
- FUCHS, Christian (2022): *Verschwörungstheorien in der Pandemie. Wie über COVID-19 im Internet kommuniziert wird*. München: UVK.

- HÜLLEN, Michael/ HOMBURG, Heiko (2017³): „Reichsbürger“ zwischen zielgerichtetem Rechtsextremismus, Gewalt und Staatsverdrossenheit. In: „Reichsbürger“. Ein Handbuch. Hrsg. v. Dirk Wilking. Potsdam: Demos – Brandenburgisches Institut für Gemeinwesenberatung, S. 15–53.
- KEIL, Jan-Gerrit (2021): Zur Abgrenzung des Milieus der „Reichsbürger“ – Pathologisierung des Politischen und Politisierung des Pathologischen. In: Forensische Psychiatrie, Psychologie, Kriminologie 15, S. 255–273.
- KLEFFKE, Heike/ MEISNER, Matthias (Hgg.) (2021): Fehlender Mindestabstand. Die Coronakrise und die Netzwerke der Demokratiefeinde. Freiburg: Herder.
- MINISTERIUM für Inneres, Bau und Digitalisierung Mecklenburg-Vorpommern (2023): Verfassungsschutzbericht 2022. Schwerin: Abteilung Verfassungsschutz.
- RATHJE, Jan (2021): For Reich and Volksgemeinschaft – Against the World Conspiracy: Antisemitism and Sovereignism in the Federal Republic of Germany since 1945. In: Antisemitism Studies 5 (1), S. 100–138.
- ROOSE, Jochen (2021): Verschwörung in der Krise: repräsentative Umfragen zum Glauben an Verschwörungstheorien vor und in der Corona-Krise. Berlin: Konrad-Adenauer-Stiftung.
- SCHUPPENER, Georg (2019): Gewalt-Lexik und Gewalt-Diskurse in reichsbürgerlichen Texten. In: Linguistische Treffen in Wrocław 15, S. 199–208.
- SCHUPPENER, Georg (2024): Instrumentalisierung juristischer Fachsprache in reichsbürgerlichen Texten. In: Linguistische Treffen in Wrocław 25.
- USCINSKI, Joseph E. (2019): Conspiracy theories and the people who believe them. New York: Oxford University Press.
- WILKING, Dirk (Hg.) (2017³): „Reichsbürger“. Ein Handbuch. Potsdam: Demos – Brandenburgisches Institut für Gemeinwesenberatung.

Internetquellen:

- URL1: https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/coronavirus-response/fighting-disinformation/identifying-conspiracy-theories_de [06.08.2024].
- URL2: <https://en.unesco.org/themes/gced/thinkbeforesharing> [06.08.2024].
- URL3: <https://www.lpb-bw.de/verschwuerungstheorien#c45625> [06.08.2024].
- URL4: <https://www.sketchengine.eu/> [06.08.2024].

III

REZENSIONEN

BARIAKOVÁ, Zuzana/ ŠEDÍKOVÁ ČUHOVÁ, Paulína (Hgg.) (2022): *Neviditeľné postavy. Fikcionalizácia prekladu a tlmočenia v umeleckej literatúre.* (Recenzovaný zborník vedeckých príspevkov). Ružomberok: Verbum – vydavateľstvo KU, ISBN 978–80–561–0998–4, 193 S.

Die Übersetzung und Übersetzungsrelevante Arbeit stehen zweifelsohne im Fokus der heutigen Forschung, wobei die Forschungsfragen einen interdisziplinären Zugang aufweisen und ermöglichen. Im Bereich der Literaturwissenschaft wurde die Aufmerksamkeit in den letzten Jahren nicht nur den theoretischen Grundlagen gewidmet, sondern es wurde auch die Frage der (Un) Übersetzbarkeit der Texte sowie die Frage der literarischen Übersetzung thematisiert (vgl. STURM-TRIGONAKIS 2007, DEMBECK/PARR 2017). Eine bedeutende Rolle spielt die Übersetzung außerdem im Kontext der kulturellen oder soziologischen Aspekte der literarischen Werke (vgl. PASEWALCK et al. 2014, ZEHNALOVÁ 2020).

Der vorliegende Sammelband (dt. *Unsichtbare Figuren. Fiktionalisierung der Übersetzung und des Dolmetschens in der schönen Literatur*) setzt sich die Arbeit der Übersetzer/innen und Dolmetscher/innen als zentrales Thema und knüpft somit an die bereits erwähnten Forschungsfragen an, jedoch aus einer innovativen Perspektive. Wie Šedíková Čuhová im Vorwort schreibt, besteht der Sammelband aus neun Beiträgen, die ausgewählte literarische Texte untersuchen, in denen Übersetzer/innen und Dolmetscher/innen vorkommen, oder in denen das Übersetzen und Dolmetschen von Bedeutung sind.

Die Übersetzer/innen und Dolmetscher/innen sind also in diesem Sammelband nicht als Akteure des realen Kommunikationsprozesses zu verstehen, sondern sie sind als literarische Figuren wahrzunehmen, die zur Fiktionalität des Textes beitragen, oder die den Inhalt des Werkes bestimmen können. Am Beispiel der slowakischen, schweizerischen, schwedischen, tschechischen, amerikanischen, englischen und russischen Literatur gelten diese Figuren als potenzielle Träger der kulturellen Aspekte und autobiographischen Merkmale.

In einem einleitenden Beitrag beschäftigt sich **Jakub Chrobák** mit der dichterischen Arbeit und mit der Aufgabe des Dichters. Er geht davon aus, dass der Dichter u. a. mit der Sprache arbeitet und diese Sprache sowie deren Werte den Leser/innen vermittelt. Somit ist der Dichter auch eine unsichtbare Figur der Literatur, die die Aufgabe des Übersetzers erfüllt. Dementsprechend ist Jakub Chrobák überzeugt, dass selbst Literaturwissenschaftler/innen als Übersetzer/innen zu sehen sind. Sie können und sollen die Ausgangspunkte der heutigen Literaturwissenschaft sowie deren Methodologie verifizieren und vorlegen, wodurch sie Interpretationswege anbieten.

Zuzana Bariaková beleuchtet näher vielschichtige Zusammenhänge zwischen Autor/in und Werk. Am Beispiel des Romans *Die undankbare Fremde* von Irena Brežná illustriert sie, inwieweit die autobiographischen Merkmale in diesem Roman eine Rolle spielen. Die Hauptfigur, die (wie Irena Brežná auch) als Dolmetscherin tätig ist, lässt sich in dieser Rolle als Vermittlerin der kulturellen Unterschiede, Identitätskonzepte und Migrationserfahrungen bezeichnen. **Martina Kubealaková** untersucht in ihrem Beitrag die Intensität, in der die berufliche Tätigkeit die Protagonistinnen in der Literatur beeinflussen kann. Am Beispiel der Autorin Katie Kitamura bzw. der Novellen *A Separation* (die Protagonistin ist Übersetzerin) und *Intimacies* (die Protagonistin ist Dolmetscherin) verhandelt sie, wie das Übersetzen und Dolmetschen zur Identitätskrise und zum Verlust des eigenen Lebens führen kann. Während die Protagonistinnen die Meinungen von anderen Menschen vermitteln, sind sie nicht fähig, die eigenen Gedanken adäquat auszudrücken. Im Beitrag von **Katarína Labudová** wird die Ambivalenz der Dolmetscherin in der literarischen Welt behandelt. Am Beispiel der Bücherserie *A Song of Ice and Fire* von George R. R. Martin wird gezeigt, wie die Sprachen und das Dolmetschen u. a. den sozialen und Familienstatus beeinflussen. Die Verfasserin schlussfolgert anhand ihrer Untersuchung, dass Sprachen und das Dolmetschen/Übersetzen von Sprachen dazu beitragen, die geographischen, kulturellen sowie sprachlichen Grenzen auch in der fiktiven literarischen Welt zu überwinden. **Marianna Bachledová** nimmt die literarische Figur der Redakteurin in den Blick und thematisiert die Bedeutung der Fiktionalität solcher Figuren. Obwohl Redakteur/innen (ähnlich wie Übersetzer/innen) meistens als unsichtbare Figuren wahrgenommen werden, die nur mit einem vorgegebenen (fremden) Text arbeiten, wird am Beispiel des Romans *Eight Detectives* von Alex Pavesi aufgezeigt, dass diese Figuren trotz ihrer Fiktionalität einen inhaltlichen Kern des literarischen Textes bilden können. Der Beitrag von **Martin Lizoň** fokussiert Metatextualität in dem Roman *Prepodavatel' Simmetrii* von Andrei Bitov, welcher sich durch Kreationen sowie Grenzüberschreitungen zwischen Erzähler und Übersetzer auszeichnet. Untersuchungsgegenstand des Beitrags von **Viera Žemberová** ist nicht nur der Übersetzungsprozess selbst, sondern im Besonderen die Probleme der Übersetzer/innen. Am Beispiel der Figur Simon Curtis Leylands in dem Roman *Das Gewicht der Worte* (2024) von Pascal Mercier wird illustriert, wie der Übersetzer in einer literarischen Welt mit der translatorischen Unfreiheit und Unmöglichkeit, den eigenen Text zu schreiben, kämpft. Die Rolle des Übersetzers in einem literarischen Text analysiert auch der Beitrag von **Paulína Šedíková Čuhová**, diesmal am Beispiel des Werkes *Perlmanns Schweigen* von Pascal Mercier. Im Rahmen ihres Beitrags

beschäftigt sich Šedíková Čuhová mit der literarischen Figur Philipp Perlmanns und zeigt die Motivation dieses Linguisten, einen fremden Text zu übersetzen. **Radoslav Rusňák** wählt als Untersuchungsgegenstand seines Beitrags die Übersetzung der Kinderliteratur und macht auf die Besonderheiten solcher Texte aufmerksam. Am Beispiel des schwedischen Autors Ulf Stark betont er die Notwendigkeit, nicht nur das Alter der Leser/innen, sondern auch die Bild-Text-Beziehungen in einem literarischen Text zu berücksichtigen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es den Herausgeberinnen dieses Sammelbandes gelungen ist, die literarischen Figuren der Übersetzer/innen und Dolmetscher/innen aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten und dadurch aufzuzeigen, wie diese berufliche Tätigkeit die literarischen Stoffe beeinflussen und bestimmen kann. Außerdem ist hervorzuheben, dass der Sammelband einen interdisziplinären Zugang zur Problematik der Sprachen oder Mehrsprachigkeit in literarischen Werken bietet, wobei die literarischen Figuren sich nicht nur als Akteure der Geschichte, sondern auch als Akteure des Kulturtransfers bezeichnen lassen.

Literaturverzeichnis:

- DEMBECK, Till/ PARR, Rolf (Hgg.) (2017): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- PASEWALCK, Silke/ NEIDLINGER, Dieter/ LOOGUS, Terje (Hgg.) (2014): Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen. Tübingen: Stauffenburg.
- STURM-TRIGONAKIS, Elke (2007): Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- ZEHNALOVÁ, Jitka (2020): Aspekty literárního překladu: mediační úloha překladatele. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

Markéta Brožová (Ústí nad Labem)

BEDNAROWSKA, Aleksandra/ ULBRECHT, Siegfried (Hgg.) (2022): *Deutsch-slawische Begegnungen und Begegnungsorte*. GERMANOSLAVICA. Zeitschrift für germano-slawische Studien. Jg. 33, H. 1/2022, ISSN 1210-9029, 142 S.

Das Themenheft Nr. 1/2022 der Zeitschrift *Germanoslavica* unter Herausgabe von Siegfried Ulbrecht und unter Gastherausgabe von Aleksandra Bednarowska ist dem kulturellen Austausch in den Kontaktzonen in Mittel-, Ost- und Südosteuropa gewidmet. Mary Louise Pratts Studie *Imperial Eyes: Travel writing and transculturation* (1992) bietet die theoretische Grundlage für dieses Konzept der Kontaktzonen mit dem Fokus auf die Asymmetrie gerichtet, die diesen kulturellen Begegnungen inhärent ist. Zur Diversität und Heterogenität der Begegnungen zwischen den westlichen deutschsprachigen und den östlichen slawischen Kulturen wirken Minoritäten wie Juden, Ungarn, Sinti, Roma und Rumänen entscheidend mit. „Ihrem Wesen nach“, so Bednarowska, „sind diese Begegnungen dynamisch, mehrdeutig und vielfältig und tragen zu den kulturellen und sprachlichen Überschneidungen und zur Entstehung von neuen Handlungs- und Denkmustern bei. Diese Kontakte haben nicht nur die Identität Europas geprägt, sondern haben auch zum Erwerb multilingualer Kompetenzen und den Phänomenen der Transgression und Vermischung der Kulturen“ (S. 1) ihren Beitrag geleistet.

Grundlage der Artikel in diesem Heft war die internationale Konferenz, die 2018 von dem Neuphilologischen Institut der Pädagogischen Universität in Krakau und von der Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der Josip-Juraj-Strossmayer-Universität in Osijek mit dem Titel „Slawisch-deutsche Begegnungen in der Literatur, Kultur und Sprache – Begegnungsorte“ organisiert wurde. Sie profitierte von der Erfahrung zwei weiterer Tagungen, welche zwischen 2016 und 2018 auch in Kooperation von beiden Institutionen veranstaltet worden waren.

Die neun Beiträge umfassen in trans- oder interkultureller Perspektive Aspekte der Linguistik, der Literatur und weiterer Kultur- und Bildungsbereiche. **Joanna Godlewicz-Adamiec** nähert sich in ihrem Artikel *Walther und Helgunde – deutsch-slawische Kontexte der Geschichte vom Ehebruch* einer Erzählung der sogenannten „polnischen Walthersage“ aus der Großpolnischen Chronik des 13. Jahrhunderts und fragt nach den deutsch-slawischen Begegnungen im Bereich der Biografie des Autors, der Quellen der Stoffe und der literarischen Topographien. **Tatjana Kurbangulova** analysiert *Die Rolle des Inputs bei der Produktion stimmloser Plosive bei russisch-deutschen und polnisch-deutschen bilingualen Jugendlichen* und unterscheidet dabei auch

zwischen der Aussprache von Eltern und Kindern. **Ljubica Kordić** präsentiert *Ansätze zum Deutschlehren in Gymnasien der Stadt Osijek (Kroatien) bis zum 2. Weltkrieg*, um in diesem Zusammenhang die deutsche Sprache in der Geschichte kroatischer Mittelschulen zu beleuchten, welche sich aufgrund der geschichtlichen Verhältnisse von einer dominierenden Position ausgehend zu einer zweiten Fremdsprache entwickelte. Diese Progression ging mit einer Veränderung der Lehrmethoden einher. **Gudrun Wedel** fokussiert in ihrem Artikel *Erinnerungen an Begegnungsorte in Prag in den Autobiographien von Else Kornis und Charlotte Herder* die spannungsreiche Lage in dieser Kontaktzone (hier Wohnung, Schule und Cafés), in der die deutschsprachigen Minderheiten jüdischer und christlicher Konfession mit der tschechischen Mehrheit zusammenlebten. **Francisca Roca Arañó** setzt sich in ihrem Beitrag „*Auf Deutsch kann ich mich nicht belügen. Schreiben in einer fremden Sprache: Katja Petrowskaja und Tanja Maljartschuk* mit der Rolle der deutschen Sprache für diese Schriftstellerinnen ukrainischer Herkunft auseinander. Die Fremdsprache wurde für sie, so die Autorin, zu einem Ort der Begegnung und der Konfrontation zugleich, sowie zum Anlass der Reflexion über die eigene Identität. **Eliza Szymańska** behandelt in *Migration als Krise – Radek Knapps „Der Gipfeldieb“ (2015) und „Der Mann, der Luft zum Frühstück aß“ (2017)* die Darstellung des Migrantendaseins bei Knapp als permanenten Krisenzustand, welcher zugleich auf Ausgrenzung wie auf selbstgewählter Isolierung beruht. Daraus ergibt sich die Exotisierung bzw. Hervorhebung der kulturellen Differenz als Strategie für das Schreiben und für die Selbsterhaltung. **Sofie Friederike Mevissen** fokussiert in *Geteiltes Gedächtnis. Die transkulturelle Kontaktzone Schlesien im deutschen und polnischen Generationenroman der Gegenwart* literarische Formen der Erinnerungsvermittlung im Familiengedächtnis, welche Identitäts- und Zugehörigkeitskonflikte widerspiegeln. **Jana Tunková** zeigt in ihrem Artikel *Naturalismus. Eine Provinzluft aus Schlesien*, dass der Einfluss der schlesischen Kultur auf den deutschen Naturalismus, konkret auf das Drama und auf das kulturelle Leben Berlins sehr groß war. **Monika Wąsik-Linder** untersucht in *Träume von Räumen. Die Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik in Wien 1924 im Spiegel der polnischen Theaterkritik* die Rezeption der technischen Innovationen der Wiener Avantgarde für das Bühnenbild, welche auf die theatralische Technik und auf die Architektur des 20. Jahrhunderts einen entscheidenden Einfluss hatten.

Der internationale Charakter sowohl der Konferenz als auch des Themenheftes wird von der Mitwirkung von Akademiker/innen aus Deutschland, Österreich, den USA, Spanien, Portugal, Dänemark, Israel, Tschechien, Polen und Kroatien gewährleistet. Die Pluralität der sprachlichen und kulturellen Perspektiven und

ebenso der theoretischen Ansätze veranschaulicht wichtige Entwicklungen in der Forschung der Grenzgebiete und insbesondere der Begegnungsorte. Somit leistet dieses Themenheft der *Germanoslavica* einen entscheidenden Beitrag zur Auseinandersetzung mit der kulturellen Vielfalt und Komplexität der Begegnungen in Mittel- und Osteuropa und auch zur Reflexion über Europadiskurse.

Carme Bescansa (Vitoria-Gasteiz)

BOMBITZ, Attila/ LEITGEB, Christoph/ VOSICKY, Lukas Marcel (Hgg.) (2022): *Frachtbriefe: Zur Rezeption österreichischer Gegenwartsliteratur in Mitteleuropa*. Wien: new academic press, ISBN 978–3–7003–2243–6, 407 S.

Die Publikation ist als 21. Band der Reihe *Transkulturelle Forschungen an den Österreich-Bibliotheken im Ausland* beim Wiener Verlag new academic press erschienen, welcher (genauso wie die Zusammensetzung des Herausgeberteams) gewisse Erwartungen weckt, was die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem gewählten Thema angeht – Rezeption österreichischer Literatur in Mitteleuropa. So stellt sich der Band wichtige, jedoch schwierig zu beantwortende Fragen nach „Vorstellungen von ‚Weltliteratur‘ im Allgemeinen“, „Vorstellungen vom ‚Österreichischen‘“ sowie nach „gesellschaftspolitischen Problemlagen“ der Rezeption österreichischer Gegenwartsliteratur in mitteleuropäischen Literaturlandschaften (vgl. Klappentext).

Dass sich die Herausgeber dessen sehr wohl bewusst sind, zeigt das als eine „Orientierung“ zur „Rezeption“ zeitgenössischer österreichischer Literatur in „Mitteleuropa“ konzipierte Vorwort, in welchem alle drei Begriffe hinsichtlich ihrer Unzulänglichkeiten kritischer Reflexion unterzogen werden. So wird gleich eingangs darauf hingewiesen, dass die Gemeinsamkeiten „einer spezifisch mitteleuropäischen Kultur“, von der die Rede im Titel ist, brüchig werden, „sobald sich der Blick auf den Vergleich spezifischer Länder und spezifische Konstellationen konzentriert“ (S. 9). Eine solche Distanzierung ist sicher angebracht, sie erklärt jedoch nicht ausreichend, welchem ‚mitteleuropäischen‘ Konzept die Herausgeber folgen, wenn sie den Bogen der im Band vertretenen Länder von Polen und Tschechien über Ungarn, Bulgarien, Rumänien, Kroatien oder Slowenien bis hin zur Ukraine oder Belarus spannen (interessanterweise wurde die Slowakei ausgelassen – ein Land, welches ganz sicher

zu Mitteleuropa gezählt werden sollte, unabhängig davon, wie man den Begriff definieren will).

Eingeräumt wird in der Einführung ebenfalls, dass man in diesem Kontext kaum von „der“ Rezeption österreichischer Gegenwartsliteratur sprechen kann, sondern vielmehr „von ‚einer‘ Rezeption spezifischer österreichischer Texte“ (ebd.) ausgehen müsste. Damit wird nicht nur der Begriff der Rezeption, sondern auch der Bezug auf ‚eine‘ österreichische Literatur zu Recht relativiert.

Die insgesamt 21 Beiträge werden in fünf thematische Schwerpunkte eingeteilt: Im ersten Abschnitt unter der Überschrift „Vier Länder im Überblick: Viele Rezeptionen oder eine Rezeption?“ wird die Aufnahme der österreichischen Gegenwartsliteratur – stellvertretend für Mitteleuropa – in Ungarn (**Miklós Györffy**), Bulgarien (**Maja Razbojnikova-Frateva**), Belarus (**Volha Hronskaya**) und in der Ukraine (**Jaroslav Lopushanskyj**) untersucht. Wie diese vier Fallbeispiele zeigen, verläuft die Rezeption in den einzelnen Ländern durchaus unterschiedlich, nicht nur was die Intensität, Präsenz in der literarischen Öffentlichkeit oder den Fokus auf einzelne Autoren und Autorinnen angeht, sondern auch in Bezug auf die ‚Funktion‘. So ‚dient‘ z. B. die österreichische Literatur (in ihrer Abgrenzung zur deutschen) in der Ukraine oder Belarus als Vorbild für die eigene Abgrenzung der ‚nationalen‘ Literatur gegenüber der russischen.

Der zweite Abschnitt fokussiert die Rezeptionsmechanismen, zu denen die institutionellen Kulturträger und -förderer in den jeweiligen Ländern (darunter auch die Österreich-Bibliotheken) gehören, und versucht deren Einfluss bzw. Lenkung (Filter) offenzulegen. Auch hier zeigt sich die Spezifik des jeweiligen länderbezogenen Kulturkontextes und es wird deutlich, dass insbesondere den Theaterbühnen eine wichtige Rolle als Kulturvermittler zukommt, wie das Beispiel der Ukraine (**Tymofiy Havryliv**) oder einer deutschsprachigen Theaterbühne in Timișoara belegt (**Eleonora Ringler-Pascu**). Eine nicht minder wichtige Rolle spielen auch die Literaturzeitschriften (**Zsuzsa Bognár**) und die gesamte Literaturkritik (**Edit Kovács**) – beides wird am Beispiel Ungarns aufgezeigt.

Der dritte Abschnitt widmet sich der Rezeption der sog. Klassiker der österreichischen Literatur, zu denen im Band Peter Handke, Thomas Bernhard und Ernst Jandl gezählt werden. Die Rezeption einzelner Autoren (leider ist keine Autorin als ‚Klassikerin‘ vertreten) wird de facto nur im ungarischen Kontext nachgezeichnet (Handke-Rezeption von **Attila Bombitz** und **Edit Király**, Bernhard-Rezeption von **Ádám Szinger** und Jandl-Rezeption von **Zoltán Szendi**). Eine Ausnahme bildet der Beitrag von **Beate Sommerfeld** über die polnische Bernhard-Nachwirkung bei drei polnischen Gegenwartsauteuren, die

die Bernhardsche Anklage für den polnischen gesellschaftspolitischen Kontext fruchtbar machen. So gesehen wirkt dieser Abschnitt etwas zu ‚ungarnlastig‘ – mehr Diversität hätte ihm gutgetan.

Der vierte Abschnitt knüpft an das an, was schon bei der polnischen Bernhard-Nachwirkung angeklungen hat, und vertieft den Ansatz der Übertragung bzw. Aktualisierung der österreichischen „Problemlage“ für die eigene(n) Befindlichkeit(en). So erfahren spezifisch österreichische Themen wie die (ent)tabuisierte und verdrängte Kriegsvergangenheit in einigen Ländern eine ‚spezifische‘ Rezeption bzw. erfreuen sich hier einer besonderen Aufmerksamkeit, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Die österreichische (Post-) Holocaust-Literatur wird besonders intensiv in Polen (**Anna Majkoewicz**) und Ungarn (**Magdolna Orosz**) rezipiert, in Slowenien oder Kroatien sind es vor allem einzelne Autoren und Autorinnen, wie z. B. die transkulturelle Rezeption der Romane von Norbert Gstrein im kroatischen Umfeld (**Milka Car**) oder die Rezeption von Maja Haderlaps Werken im Kontext der slowenischen Kärntner Literatur (**Matjaž Birk**, **Anja Urekar Osvald**).

Der fünfte (abschließende) Abschnitt mit der Überschrift „Gesellschaftspolitik im Dialog“ eröffnet nun die literaturwissenschaftliche Perspektive und macht u. a. auch die Desiderata in der Rezeption der österreichischen Gegenwartsliteratur sichtbar: Die Unterrepräsentiertheit von Barbara Frischmuth in der polnischen Verlagslandschaft wird in den letzten Jahren zwar teilweise durch die polnische Germanistik wettgemacht, doch verdiente Frischmuths Werk wegen seiner Themen (Geschlechterbeziehungen und Interkulturalität) „eine aktive Verlagspolitik und eine kritische Betrachtung der Leserschaft“ (S. 353), so **Joanna Ławnikowska-Koper**. Auch **Andrea Horváth** bemängelt, dass Autorinnen wie Barbara Frischmuth, Ingeborg Bachmann oder Elfriede Jelinek in Ungarn nur marginal rezipiert werden, wobei Jelinek durch die Inszenierungen ihrer Dramen auf den ungarischen Bühnen allmählich bekannter wird. Die Frage nach den Rezeptionswegen eines österreichischen Autors tschechischer Herkunft stellt sich **Zdeněk Pecka**. Am Beispiel von Michael Stavaríč verdeutlicht er, welche Rolle persönliche Kontakte des Autors zur tschechischen Literatur-Szene (zu Intellektuellen, Autoren, Verlegern, Übersetzern) spielen und wie diese die Rezeption in Tschechien positiv beeinflussen können. **Slawomir Piontek** zeichnet abschließend in seinem Beitrag nach, wie sich die Rezeption eines weiteren österreichischen ‚Klassikers‘, Robert Menasse, in Polen seit 1997 entwickelt hat und die bis 2013 vorwiegend germanistische Rezeption allmählich durch die Präsenz seiner Europa-Ideen im öffentlichen Diskurs erweitert wurde.

Wie aus der Fülle der Beiträge und deren Ansätzen ersichtlich ist, wurde der Begriff *Rezeption* sehr breit angelegt und reicht von Übersetzung und Literaturkritik über die literaturwissenschaftliche (germanistische) Rezeption bis hin zu Verlags- und institutionellen Strategien sowie zur Berücksichtigung literarischer Öffentlichkeit und eines Laienpublikums. Man hätte sich in Bezug auf die Ausleuchtung der Rezeptionsmechanismen einen etwas schärfer umrissenen Begriff von Rezeption gewünscht, der dem Band hätte zugrunde gelegt werden können (das literarische Feld von Bourdieu etwa hätte sich hier angeboten). Außerdem hätte eine weniger intensive Fokussierung der ungarischen Literaturlandschaft zu einer besseren Ausgewogenheit des Bandes beitragen können.

Doch abgesehen davon bietet der Band nicht nur diverse interessante Einblicke in die Rezeption der österreichischen Literatur der letzten Jahrzehnte in den einzelnen Ländern in Mittel- und Osteuropa, sondern auch in die jeweiligen spezifischen Kontexte, Traditionen und Brüche, Entwicklungstendenzen und nicht zuletzt auch Desiderata. Wenn wir den Band als eine Art Dokumentation (*Frachtbriefe*) verstehen, dann bietet er zweifelsohne eine Fülle an Beobachtungen, Feststellungen und vor allem Fragen, die als Ausgangspunkt für weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den durchaus komplexen (Um)Wegen der ‚Rezeption‘ eines literarischen Werkes – hier konkret der österreichischen Gegenwartsliteratur – dienen können.

Renata Cornejo (Ústí nad Labem)

CORNEJO, Renata/ LÉNÁRT, Tamás (Hgg.) (2024): *Mehrsprachigkeit – Polyphonie*. Wien: Praesens, ISBN 978–3–7069–1221–1, 260 S.

Dem anlässlich der 19. Jahrestagung der Franz-Werfel-Stipendiaten am 31. März und 1. April 2023 in Wien entstandenen Sammelband gelingt es, den Begriff *Mehrsprachigkeit* zum Schillern zu bringen. Literarische Mehrsprachigkeit lässt zunächst an Texte denken, die nicht in einer, sondern in zwei oder mehreren Sprachen abgefasst sind. Die Bandbreite und Zugänge der Beiträger/innen gehen jedoch weit darüber hinaus, indem *Mehrsprachigkeit* jeweils auf verschiedene Weise verstanden und mit alternativen Bedeutungen versehen wird. Die Vielfältigkeit beschränkt sich nicht nur auf die theoretische Diskussion, sondern betrifft auch die ausgewählte Literatur.

Bereits der erste Beitrag von **Aleksej Burov** liefert eine fast zu selten eingenommene mediävistische Perspektive, indem anhand des Werks *Das Jüngste Gericht* von Frau Ava (1060–1127) Phänomene der latenten und manifesten Mehrsprachigkeit demonstriert werden. Latinismen, Lexeme aus der Kategorie der theologischen Fachtermini und lateinische Zitate zeigen sich auf der manifesten Ebene. Auf der latenten Ebene ist es etwa das mehrsprachige Geschrei der Lebenden, die um ihr Ende am 15. Tag des Weltunterganges wissen, oder das Urteil Christi über die Gerechten, die sowohl volkssprachlich als auch lateinisch angesprochen werden. Die Verdammten dagegen werden von Christus ausschließlich auf Deutsch angesprochen. Der Beitrag *Johann von Neumarkt – Zur Übersetzung der Hieronymus-Briefe* von **Soňa Černá** rückt nach einer knappen biographischen Vorstellung des Hofbeamten, Bischofs und Kulturmäzens Johannes von Sředa die Übersetzungstätigkeit als Praxis der Mehrsprachigkeit in den Fokus. Voraussetzung für die Übersetzung der *Hieronymus-Briefe* war die politische Reisetätigkeit im Dienste von Kaiser Karl IV., die Johannes von Neumarkt in den Besitz des Werkes gelangen ließ. Der ungewöhnliche Erfolg der Übersetzungen im ausgehenden 14. Jahrhundert zeigte sich sowohl in der Anzahl der Handschriften als auch ihrer durchaus kostspieligen Qualität.

Eher im Sinne des eingangs erwähnten engeren Verständnisses von Mehrsprachigkeit setzt sich der Beitrag von **Thorsten Castensen** mit Momenten der Mehrsprachigkeit in Peter Handkes Schaffen auseinander, mit einem Schwerpunkt auf den Werken *Die Wiederholung* (1986) und *Die Obstdiebin* (2017). Bei Handke steht nicht Literatur am Anfang der Mehrsprachigkeit, sondern die „slowenisch-slawischen religiösen Litaneien unter den romani-schen Bögen der Kirche nah dem Geburtsort Stara Vas“,¹ wie er in seiner Nobelpreisrede schildert. Eine solche Litanei ließ er – unübersetzt – dieser Stelle folgen. Für Handke hat das Slowenische als Vorfahrensprache besonderen Charakter. Neben der familiären Funktion besitzt es eine poetologische, dient doch die Langsamkeit beim Entziffern einer Entschleunigung des Lesens, was sich auch für den Umgang Handkes mit anderen Sprachen geltend machen lässt. Zitate, ob in Fremdsprache oder übersetzt im Text, sollen das eigene Schaffen beglaubigen und es in die Reihe jener Literaturen stellen, die Handke für gültig hält. In *Die Obstdiebin* tritt dagegen die Insistenz Handkes auf der Erscheinung der Unübersetzbarkeit zwischen Sprachen zutage, wenngleich er durchaus die Vielfalt der Klänge und Kulturen evoziert. **Maja Dębska** lenkt den Blick auf eine Art ‚Binnenmehrsprachigkeit‘ im Werk von Gert Jonke.

¹ Handke, Peter: Nobelpreisrede, 2019. Online verfügbar unter <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2019/handke/105007-peter-handke-lecture-german/> [06.08.2024].

Vor allem in seinem literarischen Debüt *Geometrischer Heimatroman* arbeitet sie die soziokulturellen und kulturpolitischen Variationen von Sprache heraus. Neben institutioneller Sprache stehen Umgangssprache, Dialekt und Banalität, aber immer geformt mit den Mitteln der Wiederholung, der Übertreibung und der Parodie. „Die Präpariertheit und Künstlichkeit der Sprache, ihre eigentümliche Ästhetik, ist direkte Konsequenz der Verbindung zur engagierten Seite von Jonkes Sprache und ein Hinweis auf das Soziale, Politische, Kritische und vor allem auf die sprachorientierte Wahrnehmung der Gesellschaft“ (S. 59), schreibt Dębska. „Gleichzeitig nutzt er das durch die Wiederholung inhaltsleer gewordene Sprachmaterial als Fundament für seine abstrakte Poesie.“ (S. 67)

In ihrer faszinierenden Lektüre zweier dreisprachiger Gedichte des norwegischen Dichters Arild Vange (*Nürnberg: 1*, *Nürnberg: 2*) arbeitet **Edit Kovács** die Möglichkeiten einer mehrsprachigen Literatur heraus. Mit aller Vorsicht macht sie ein Anliegen des Gedichtes *Nürnberg: 1* aus: Eine Meditation über Zwischenräume, zwischen den Sprachen, hergestellt über klangliche Assoziationen, etymologische Zusammenhänge und Homonymien: „Mehrsprachige Literatur verlässt sich auf die Streuung und Zerstreuung symbolischer Koppelungen in unterschiedliche Sprachen und gewinnt gerade aus dieser Zerstreuung eine Tiefe in Bezug auf die Evozierbarkeit, Reproduzierbarkeit und Bedeutsamkeit der Welt.“ (S. 79) Bei ihrer Interpretation von *Nürnberg: 2* lässt sich Kovács zunächst auf eine ähnliche Deutung ein, bevor sie den Zitatcharakter vieler Stellen offenbart. Dadurch entstehen neue Fragen an den Text. Dass Edit Kovács sich gegen endgültige Antworten stellt und sowohl Gedicht als auch die Lesenden in ihrer Freiheit der Deutung belässt, macht ihren Beitrag zu einem der beeindruckendsten des Bandes. Der Beitrag *Für eine Poetik der Verfremdung*. Terézia Mora von **Tamás Lénárt** verknüpft das Werk der Schriftstellerin mit dem Modell aus dem Kafka-Buch von Gilles Deleuze und Félix Guattari, nach dem die Andersartigkeit eine Grundeigenschaft der literarischen Sprache sei, die die Vertrautheit und Transparenz einer Muttersprache nur simulieren könne. Bei Mora sei Literatur nicht nur „als ein Träger, als ein Darstellungsraum von multi- oder interkulturellen Inhalten, sondern als ein sprachlicher Raum, ein Laboratorium aufzufassen, wo die ursprüngliche Differenz der Sprache untersucht [...] und letztlich die wahre Bedingtheit, die Ausgesetztheit des Einzelmenschen als sprachliches Wesen zur Erfahrung bringen zu können“ (S. 101).

Orsolya Tamáß-Lénárts Vorstellung des deutsch-ungarischen Schriftstellers und Übersetzers Graf Johann Mailáth wirft die interessante Frage auf, ob seine Mehrsprachigkeit in den 1820er und 1830er-Jahren überhaupt von

Vorteil für ihn war. Ihre Antwort ist differenziert: Zwar haben ihm seine Übersetzertätigkeiten Zugang zum literarischen Geistesleben ermöglicht, durch die aufkommende „Gleichsetzung von Nation und Sprachgemeinschaft und der Bestimmung der Sprache als primäres Identifikationsmerkmal“ (S. 114) blieb ihm aber ein Aufstieg im Literaturbetrieb verwehrt. Der Beitrag *Geschichten aus dem Zitatenwald – Ödön von Horváths Kunst des ‚Fremd-Sprechens‘* von **Edit Király** ist in gewisser Weise ein Plädoyer für die Freiheit der Kunst. Zum ersten wird – unter Einbeziehung von Selbstzeugnissen des Autors – auf die Uneindeutigkeit der Zuordnung Horvaths verwiesen, da bei ihm „die traditionelle Gleichung zwischen Sprache und nationaler Zugehörigkeit [...] nicht aufging“ (S. 119), zum zweiten wird auch die Sprache seiner Figuren im Stück *Geschichten aus dem Wiener Wald* als keineswegs dokumentarisch, sondern als im höchsten Maße künstlich beschrieben. **Gábor Kerekes** schreibt über „*Kuss gyerek!*“ *Die Erscheinungsformen des Ungarischen in der österreichischen Literatur*. Das große Thema kann neben einigen Hinweisen zu Beginn nur in Bezug auf drei Autor/innen etwas vertieft werden, mit Franz Grillparzer, Joseph Roth und Ingeborg Bachmann wurden aber Beispiele gefunden, die in ihrer Gegensätzlichkeit eine breite Palette an Haltungen und literarischen Verarbeitungen bieten: Von der Skepsis Grillparzers über die offenkundige Abneigung Roths zur Integration Ungarns in die österreichische Vergangenheit bei Bachmann.

Am Anfang von **Jelena Spreicers** Beitrag *Das kulturkritische Potenzial der Mehrsprachigkeit in Maja Haderlups „Engel des Vergessens“* (2011) findet sich eine knappe und doch wertvolle Einführung zur Forschung über Mehrsprachigkeit in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft, die eine Vorreihung des Textes im Band vielleicht wünschenswert gemacht hätte. Die Mehrsprachigkeit im behandelten Roman sieht Spreicer eher als Sprachmischung, im Gegensatz zum Sprachwechsel. Slowenische Ausdrücke tauchen auf, werden jedoch sofort für rein des Deutschen kundige Lesende übersetzt oder erklärt. Die Sprachmischung ist dennoch ein literarisches Verfahren, dass im Rahmen der „bewussten Irritation des kärntnerischen Erinnerungsdiskurses“ erfolgreich ist: „So das Beharren auf der monolingualen Norm mit asymmetrischen Machtverhältnissen in der Erinnerungskultur wie in Kärnten verbunden ist, eröffnet die Subversion der dominanten Sprache durch Sprachmischung mit der Minderheitssprache die Möglichkeit eines demokratischeren Diskurses über die Vergangenheit.“ (S. 163)

Lehel Sata demonstriert in seinem Beitrag, wie der Fokus auf einen breiteren Begriff von Mehrsprachigkeit selbst für „ein ausgesprochen einsprachiges Werk“ (S. 167) wie Christoph Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen*

Mannes von Bedeutung sein kann. Zum einen sind da die fremdsprachigen Ortsbezeichnungen, Personennamen und Sprachregister, auf einer nächsten Ebene die Thematisierung von Mehrsprachigkeit bzw. Mehrschriftlichkeit in den Erzählungen selbst. Daraus entsteht ein „Archiv einer literarisch inszenierten Polyphonie“. Im Beitrag „*Dalši stanice* – Hören wir auf zu über-treiben‘ von Peter Waterhouse: Mehrsprachigkeit als Friedensprojekt“ gelingt **Vincenza Scuderi** eine mitreißende Einführung in das Schreibverfahren des österreichischen Schriftstellers. Die im Essay beschriebene Bahnreise wird durch Peter Waterhouse vom Original und zwei deutschen Übersetzungen des Romans *Der gute Soldat Švejk* literarisch begleitet. Was ein literarisches Spiel bleiben könnte, geht darüber hinaus, denn es geht darum, „aufzuzeigen, dass der Mensch von Natur aus ein pluri- bzw. transkulturelles Gemisch ist, ohne nationale, politische oder sprachliche Zugehörigkeit“ (S. 189). Auch bei **Naser Šećerović** spielt die Absage an die Einsprachigkeit eine zentrale Rolle in seinen Betrachtungen zu Ilija Trojanows *Der Weltensammler*. Einerseits leitet er sie aus autobiografischen Zeugnissen des Autors ab, andererseits erkennt er Mehrsprachigkeit als strukturelles Prinzip im behandelten Roman: „Für das Festhalten von Vergangenheit erweist sich Mehrsprachigkeit [...] als fundamental, denn ausschließlich in der Mehrsprachigkeit öffnet sich der Zugang zum Erzählen und somit auch zur Welt, mit all ihren Spannungen, die dadurch oftmals erst artikulierbar werden.“ (S. 225)

Während also in den vier Beiträgen zu Haderlap, Ransmayr, Waterhouse und Trojanow Mehrsprachigkeit in der Literatur durchaus subversives Potential zugesprochen wird, erteilt diesem Gedanken **Maria Endreva** im letzten Beitrag des Bandes eine Absage. Mit Andrea Jungwirths Roman *Im Atlas* (2022) widmet sie sich dem gegenwärtigsten Werk des Sammelbandes. Darin kommen zwar „zentrale Begriffe wie Interkulturalität, Mehrsprachigkeit und Emanzipationsstimmen für unterdrückte Minderheiten“ (S. 227) als Themen vor, jedoch zeigt der Roman, dass „das universale Kommunikationssystem des Konsums alle anderen symbolischen und kulturellen Systeme verschlingt“ (S. 243).

Der Sammelband *Mehrsprachigkeit – Polyphonie* wird seinem Anspruch, die Vielfältigkeit des Phänomens zu zeigen, gerecht, selbst dort, wo er auf die Begrenzungen hinweist. Bei den behandelten Texten ist manifeste Mehrsprachigkeit eher in der Minderheit, und wenn sie auftritt, dann ist sie häufig ein literarisches Mittel unter vielen anderen und nicht das Grundprinzip des Textes (mit der Ausnahme der beiden Gedichte von Arild Vange). Dass Mehrsprachigkeit zudem oft mit Übersetzungen einhergeht, zeigt, dass die meisten Autor/innen letztlich monolinguale Lesende als Publikum im Blick haben. Die Beiträger/innen des

Bandes sind dagegen in gewisser Hinsicht Beispiele für Lesende, deren Sensibilität und Fähigkeiten darüber hinaus gehen, womit sie neue Möglichkeiten schaffen, Texten zu begegnen – und damit vielleicht auch das subversive Potential auszuschöpfen, das der Mehrsprachigkeit innewohnen kann.

Holger Englerth (Wien)

CORNEJO, Renata/ SCHMITZ, Walter (Hgg.) (2024): *Über Jaroslav Rudiš*. Dresden/München: Thelem, ISBN 978–3–95908–578–6, 461 S.

Der tschechische, seit 2019 auch auf Deutsch schreibende Autor und Künstler Jaroslav Rudiš ist nunmehr eine in der deutschsprachigen Literaturszene bekannte und anerkannte Figur. Der Band *Über Jaroslav Rudiš*, der in das zweisprachige, vielfältige, multimediale Werk des Autors einführen soll, wendet sich daher sowohl an die Welt der akademischen Forschung als auch an ein breiteres Publikum. Ziel sei den Herausgeber/innen zufolge, „Werk und Wirken dieses Autors, das schon so vielfältig in der deutschen Sprache präsent ist, einmal im Zusammenhang vorzustellen, ein Publikum in den deutschsprachigen Ländern mit solch mitteleuropäischer Autorschaft in ihren vielfältigen Medien vertraut zu machen“ (S. 16).

Der Band besteht aus fünf Kapiteln: I. Zur Einführung (S. 21–133), II. Schrift, Bild, Musik (S. 134–230), III. Im Dialog – Texte von Jaroslav Rudiš (S. 231–290), IV. Tschechisch-deutsche Erzähllandschaft: Romane und „Gebrauchsanweisung“ (S. 291–412) und V. Theater (S. 413–432). Über diese thematische und gattungsbegriffliche Einteilung hinaus werden auf verschiedene Merkmale und Fragestellungen des Werks und Wirkens Rudišs fokussiert: Mitteleuropa, Sprachwechsel, Multi- und Intermedialität, Geschichte. Um Rudišs Autorschaft zu charakterisieren, wird stichwortartig und leitmotivisch die Präposition *zwischen* verwendet: In der Vorbemerkung der Herausgeber/innen (S. 9–17) wird dieses *zwischen* bzw. *dazwischen* problematisiert und vielmehr als ein „mit“ bzw. „miteinander“ gedeutet.

Das erste Kapitel „Zur Einführung“ setzt mit der Laudatio auf Jaroslav Rudiš zur Verleihung des Chamisso-Preises/Hellerau 2019 ein. Die Verfasserin **Katrin Schumacher** hebt vier bedeutende Aspekte der Biographie und des Werkes des Preisträgers hervor, der als „Tscheche und Geschichte(n)erzähler“, „Mitteleuropäer“, „Dichter und Totenbeschwörer“ und „Reisender und Paradiesbewohner“ vorgestellt wird. Rudišs Mitteleuropäertum, das im Titel der

Laudatio klar erscheint, ist tatsächlich ein wesentlicher Bestandteil in seinem Werk, das „ein Nachdenken über Europa und seine Nationalstaaten [...] durchzieht“ (S. 25). Der umfangreichere Beitrag Jaroslav Rudiš, *tschechisch-deutsch. Grenzüberschreitung/ Werkentwicklung* von **Walter Schmitz** (S. 31–100) bildet dann einen sehr hilfreichen chronologischen Überblick über alle Romane des Autors, fünf in tschechischer und einen in deutscher Sprache verfasst. Dabei erläutert Schmitz u. a. deren verschiedene Erzählperspektiven sowie Themenkomplexe und Motivik. Was den ersten Punkt betrifft, so wertet Schmitz den „experimentierenden“ Charakter des Erzählens bei Rudiš sehr positiv: Trotz „autofiktional[er] Rückgriffe“ hat der Autor „jede autobiographische Suggestion in der Erzählposition vermieden, hat vielmehr konsequent in der Abfolge dieser Romane mit den formalen Möglichkeiten des Erzählens experimentiert und sein Spektrum gleichsam systematisch erweitert“ (S. 33), sodass die „erzählerische Komplexität“ von einem Roman zum anderen „variiert gesteigert“ wird, wie Schmitz etwa am Beispiel des zweiten Romans *Vom Ende des Punkts in Helsinki* beobachtet (S. 35), wobei er die Eigentümlichkeit und den „postmodernen“ Charakter der Erzählkunst Rudišs hervorhebt. Was Walter Schmitz in Rudišs Romanen noch heraushebt, ist die Tatsache, dass es sich um „Stadtromane“ handelt: „Die Stadt ist in diesen Romanen ein Chronotopos, ein Ort, an dem sich die Schichten der Geschichte sedimentieren und aufgedeckt werden können. Die ‚kleine Geschichte‘ der Figuren verschränkt sich dort mit der ‚großen Geschichte‘; diese ist der Rahmen für jene, setzt ihr die Bedingungen und vorerst auch die Grenzen.“ (S. 43) In Bezug auf die Themenkomplexe und die Motive, die in Rudišs Romanen immer wieder vorkommen, weist Schmitz u. a. auf das Fliegen, die Wolken, den Nebel, das deutsch-tschechische Erbe, die Vertriebenen oder auch die Erlösungsthematik hin (vgl. S. 89–97). Der „Epilog“ des Beitrags fasst noch einmal die Themen zusammen und führt dabei den interessanten Gattungsbegriff „tschechisch-deutsche Romane“ (S. 97) ein. Walter Schmitz betont insbesondere den „Werkzusammenhang“, der die fünf tschechischen Romane charakterisiert, die „in Themen und Motiven verbunden sind“ (ebd.). Schließlich räumt der Literaturwissenschaftler Rudišs erstem Roman in deutscher Sprache, *Winterbergs letzte Reise*, einen besonderen Platz ein. Dieser Roman wird gleichsam als Summe, ja Krönung des bisher Experimentierten wahrgenommen, sowohl in Bezug auf seine Erzählstruktur als auch auf Themen und Motive. Auf diesen ganz besonderen Platz des Romans im Werk des Autors wird dann in Schmitz' Beitrag *Wenzel Winterbergs mitteleuropäische Hadesfahrt* (S. 340–408) wiederum eingegangen, wobei der Verfasser den Roman aufschlussreich und ausführlich erläutert, indem er sich u. a. mit der Figurenkonstellation, der Erzählperspektive und der Struktur des

Romans, die sich als höchst ausgeklügelt erweist, befasst. Schmitz schließt seinen ersten Beitrag mit einer anregenden Bemerkung: „Ein solches Sprach-Spiel mit den Sprachgrenzen führt beweglich in der Kunst zusammen, was in der Geschichte in den Fronten der Nationen und der Kriege gegeneinanderstand; so handelt Rudiš Erzählen nicht nur von einer mitteleuropäischen Gemeinschaft, sondern verwirklicht, was in der Geschichte vorenthalten bleibt, eben in der Form des Erzählens. Vielleicht könnte so eine europäische Literatur der Zukunft aussehen.“ (S. 100)

Der Wechsel zur deutschen Sprache, der 2019 mit dem Roman *Winterberg* erfolgte und dann mit *Gebrauchsanweisung fürs Zugreisen* (2021) und *Weihnachten in Prag* (2023) bestätigt wurde, und der Umgang mit einer „tschechisch-deutschen Doppelsprache“, wie **Renata Cornejo** (S. 101) es formuliert, bilden ein wichtiges Charakteristikum des tschechischen Autors, das weit über den schlichten Rückgriff auf das Deutsche als Schriftsprache hinausgeht, handelt es sich doch auch um die Verteidigung eines deutsch-tschechischen Bilingualismus, wobei Rudiš sich gern als Nachfolger und Vertreter des Bohemismus² versteht: „Ich bin natürlich in erster Linie Tscheche, oder vielmehr Böhme vom Gefühl her“ (S. 105f.). Für Rudiš sei tatsächlich „Böhmen nur in seiner historischen Zweisprachigkeit begreifbar“ (S. 25). Diese Aspekte werden im Beitrag *Tschechisch-deutsche Doppelsprache* von Renata Cornejo (S. 101–117) ausführlich untersucht und um die interessante Frage der Übersetzung erweitert. Die tschechische Germanistin setzt sich mit diesem Thema der Mehrsprachigkeit bei Rudiš auseinander, nachdem sie deren generelle Bedeutung für die Texte mehrsprachiger Autoren, die „in mehrfacher Hinsicht als Grenzüberschreiter:innen“ (S. 102) gelten, erläutert. Rudiš hat zwar seit 2019 die Schriftsprache gewechselt, gehört aber nicht zur sog. Migrantenliteratur. Für ihn sind, wie Cornejo betont, „weitere spezifische Bedingungen des Umgangs mit der deutschen Sprache gültig“: „Die ängstlich-aggressive staatliche Tabuisierung des ‚Deutschen‘, die jede Erinnerung an die frühere, nach 1945 vertriebene – oder ‚umgesiedelte‘ – deutsche Bevölkerung verdrängen und alle Ansprüche auf Revision, wie sie in der Bundesrepublik Deutschland vor allem aus den Kreisen der Vertriebenenverbände erhoben wurden, abwehren sollte. Und andererseits die nicht zu tilgenden Spuren dieser ‚anderen‘ Vergangenheit. Denn vollständig war jene ‚Umsiedlung‘ nicht durchgeführt worden; es bestand in der ČSSR eine ‚deutsche‘ Minderheit,

2 Der Begriff Bohemismus weist auf landespatriotische Tendenzen in der Vormärzzeit hin, die für nationale und sprachliche Integration zwischen Tschechen und Deutschen als Böhmen plädierten. Zum Bohemismus vgl. u. a. HÖHNE 2017.

mit der tschechischen Bevölkerung vielfältig verbunden, oft auch durch Verwandtschaft – etwa dank bikultureller Ehen –, oder als Überbleibsel der sog. Prager deutschen Literatur [...]“ (S. 104) Cornejo beschreibt die ČSSR als „ein Land mit subversiven Erinnerungsbeständen, deren Spuren immer wieder kenntlich wurden“, mit welchen Rudiš „früh in Kontakt kam“ (S. 105). Vor diesem geschichtlichen Hintergrund sehe er sich „als einen ‚mitteleuropäischen‘ Autor, der sich in seinem Schreiben den Verwüstungen und Verheerungen, der Schuld und den Kriegen der Vergangenheit stellt, aber aus der Erinnerung nach einer Zukunft Mitteleuropas sucht“ (S. 106). Diese engen und frühzeitigen Kontakte mit der deutschen Sprache finden auch im tschechischsprachigen Werk Rudišs ihren Niederschlag, was ihre Übersetzbarkeit manchmal schwierig, ja unmöglich macht. Cornejo bringt das Beispiel von Wörtern deutschen Ursprungs, die „in der tschechischen Umgangssprache, mit der Rudiš gern und häufig in seinen tschechischen Texten arbeitet, vorzufinden sind, deren (Rück-)Übersetzung ins Deutsche einfach nicht möglich ist“ (S. 109). Die Literaturwissenschaftlerin befasst sich mit „Kürzungen“, „Hinzufügungen“, „Pointierungen“, „Hervorhebungen“ und gar „Sinnverschiebungen“, die in den deutschen Übersetzungen der tschechischen Texte vorkommen, wobei sie abschließend die zahlreichen Germanismen und den häufigen Rückgriff auf die deutsche Sprache in Rudišs tschechischen Texten als logische Folge der Thematik jener Texte deutet, die sich mit der „Problematik des deutsch-tschechischen Zusammenlebens“ und der „deutsch-tschechisch[en] Vergangenheit und damit zusammenhängend[en] Traumata“ (S. 116) auseinandersetzen.

Julie Adams Beitrag *Jaroslav Rudiš's tschechische Autorschaft. Jaroslav Rudiš zwischen Rock und Pop und zwischen Tschechisch und Deutsch* (S. 118–131) schließt die umfangreiche Einführung ab. Ausgehend von Petr A. Bíleks Charakterisierung Rudišs als „Hitmaker“ – eine „leicht pejorativ[e]“ Charakterisierung, die verrät, wie Rudiš „immer wieder in den literarischen Pop eingeordnet wurde“ (S. 118) – setzt sich Adam mit dem Status des tschechischen Autors und mit der Frage des „Rufes“ auseinander. „Dieser Ruf, dass seine Texte eigentlich der Popkultur angehören, hat sich mit dem Roman *Winterbergs letzte Reise* (2019) [...] geändert“, stellt die Verfasserin fest, was auch durch den häufigen Vergleich Rudišs mit einem seiner literarischen Vorbilder, Bohumil Hrabal, erfolgt (S. 121f.). Die Dimension des Hitmakers kann außerdem positiv verstanden werden, wenn man sie mit der Musikalität der Texte von Rudiš, mit dem „unmittelbaren Einfluss der Musik auf seine Texte“ (S. 120) und mit seiner „positiv[en] und aktiv[en] Beziehung zur Musik“ (S. 119) und zur Musikwelt in Verbindung setzt.

Hiermit wird der Übergang zum zweiten großen Kapitel des Bandes („Schrift, Bild, Musik“, S. 134–230) geschaffen, das mit einem Beitrag von **Schmitz** und **Cornejo** unter dem Titel *Rudiš – multimedial* (S. 134–140) eingeleitet wird und sich ausführlich mit der Graphic Novel *Alois Nebel* und deren Verfilmung (6 Beiträge), dann mit der Graphic Novel *Nachtgestalten* und schließlich mit der *Kafka Band* befasst. Schmitz und Cornejo betonen von vornherein die „Selbstverständlichkeit“, mit welcher Rudiš die „Grenzen zwischen den Medien“ überschreitet (S. 34). Anknüpfend an Adams Beitrag und diesmal auf das Genre des Comics übertragen, wird noch einmal die Entwicklung in der tschechischen Rezeption hervorgehoben. Während der Comic-Trilogie von der tschechischen Literaturkritik zunächst kaum Aufmerksamkeit geschenkt wurde, so wird *Alois Nebel* einige Jahre später „als ‚Phänomen‘ der tschechischen Comic-Szene gewürdigt, das zum ‚Restart‘ des tschechischen Comic-Genres im 21. Jahrhundert maßgeblich verholpen hatte“ (S. 137). Unter den weiteren *Alois Nebel* gewidmeten Beiträgen befinden sich zwei ausführlichere Studien von Martha Kuhlmann, die jeweils 2009 in *International Journal of Comic Art* und 2013 in *European Comic Art*, beide in englischer Sprache, erschienen waren und hier in deutscher Übersetzung veröffentlicht werden. In der ersten Studie hebt Kuhlmann u. a. die Bedeutung dieser Graphic Novel in der späteren Entwicklung des Romanautors hervor: „So hat Jaroslav Rudiš mit der Graphic Novel um Alois Nebel die zentrale poetologische und motivische Metapher seines Romanwerks entdeckt – die Eisenbahn“ (S. 184), während die zweite eine hochinteressante Beleuchtung der Thematik der Vertreibungen darstellt. Der letzte Aufsatz des Kapitels – *Die „Kafka Band“ & Co. Zur popkulturellen Aneignung Kafkas* (S. 213–228) von David Vondráček – ist der *Kafka Band* gewidmet und wurde bereits in dem Band *Franz Kafka und die Musik* (hrsg. v. Steffen Höhne u. Alice Stašková, Böhlau 2018) veröffentlicht.

Der dritte Teil des Bandes besteht aus verschiedenen Texten von Rudiš (journalistische Texte, Feuilletons, ein Selbstinterview...), denen eine substantielle Einführung in intertextuelle Aspekte vorangeht, die **Walter Schmitz** zu verdanken ist (S. 231–239). Unter den zahlreichen Vorbildern von Rudiš, die in seinen Texten, in welcher Form auch immer, auftauchen, weist Schmitz selbstverständlich auf Hašek, Hrabal und Kafka hin, aber auch auf Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel* (1888), Thomas Bernhard, Karl Kraus (*Die letzten Tage der Menschheit*), Sebald (*Austerlitz*), Jelinek, Ernst Jandl u. v. m. Kraus und Sebald prägen insbesondere den Roman *Winterbergs letzte Reise*. Dabei liefert Schmitz einen sehr aufschlussreichen Vergleich zwischen den Figuren Austerlitz und

Winterberg (S. 236). Unter den tschechischen Vorbildern von Rudiš sind auch Milan Kundera, dessen Sprachwechsel Rudiš ermutigt habe, seinen ersten Roman auf Deutsch zu schreiben (so Rudiš, S. 282), und Josef Škvorecký zu nennen. Schließlich kann man auch Lenka Reinerová erwähnen, der Rudiš einen Text gewidmet hat (der Text erschien ursprünglich als Nachwort des Buches *Lenka* von Anna Fodorová, der Tochter der Prager Autorin, und wird in den Band wieder aufgenommen). Die Tatsache, dass Winterbergs erste Liebe Lenka Morgenstern heißt, soll als Erinnerung an die Prager Schriftstellerin verstanden werden, so wie der Altenpfleger Jan Kraus eine Anspielung auf Karl Kraus ist.

Der vierte Teil des Bandes untersucht die Erzählprosa, also die Romane und den Reisebericht *Gebrauchsanweisung fürs Zugreisen* (2021), wobei der Roman *Winterbergs letzte Reise* mit drei Aufsätzen (**Manfred Weinberg**, **Petr Fischer** und **Walter Schmitz**) besonders gewürdigt wird.

Der fünfte und letzte Teil ist dem dramatischen Werk gewidmet. Obwohl Rudiš in dieser Gattung auch sehr aktiv ist (eine hilfreiche Liste aller Theaterstücke, Hörspiele und Hörbücher von Rudiš ist in der Bibliographie des Bandes zu finden), beschränkt sich das Kapitel auf zwei Theaterstücke: *Das Böhmisches Paradies* (2019) und *Anschluss* (2021), was für zukünftige Studien über Rudišs dramatisches Werk noch viel Raum bietet.

In der Tat gibt dieser erste umfangreiche, reichlich illustrierte Band über Rudiš zahlreiche einleuchtende Ansätze für weitere Auseinandersetzungen mit dem vielfältigen, facettenreichen und höchst anregenden Werk des tschechischen Autors, dessen thematische und motivische Kohärenz sehr gut beleuchtet wird. Besonders hilfreich für Forschende und Studierende, die sich mit Rudišs Werk auseinandersetzen möchten, sind auch die analytische Bibliographie (S. 437–456) und die Texte von Rudiš selbst (eine Originalität dieses Bandes über Rudiš, an dem Rudiš selbst beteiligt wurde). Die Bibliographie stellt alle bisherigen Produktionen des Autors vor und listet eine Auswahl der Rudiš gewidmeten Studien und Rezensionen auf, wobei die Herausgeber/innen darauf hinweisen, dass „für einen umfassenden, gar vollständigen Nachweis aller kulturellen Aktivitäten des multimedialen Autors Jaroslav Rudiš eine Bibliographie nicht geeignet“ sei, dass „Vollständigkeit nur bei den tschechischen wie deutschen Buchausgaben von Rudišs Texten angestrebt werden konnte“ (S. 437). Was Rezeptionszeugnisse betrifft, so wurde bewusst auf tschechischsprachiges Material verzichtet. Abschließend kann man betonen, dass Rudišs Thematisierung Mitteleuropas und dessen Geschichte, seine Versuche, Verbindungselemente ins Augenlicht zu bringen, sich im gegenwärtigen Kontext als dringende Lektüre empfehlen lassen.

Literaturverzeichnis:

HÖHNE, Steffen (2017): Bohemismus und Utraquismus. In: Handbuch der deutschen Literatur Prags und der böhmischen Länder. Hrsg. v. Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann u. Manfred Weinberg. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 329–339.

Hélène Leclerc (Toulouse)

DIRMHIRN, Clemens (2023): *Poetik der Umschrift. Erzählungen Franz Kafkas im Kontext zeitgenössischer Gemeinschaftsdiskurse*. Köln: Böhlau (Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 22), ISBN 978–3–412–52736–5, 321 S.

Die umfangreiche Studie, die als 22. Band der im Böhlau Verlag herausgegebenen Reihe *Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert* mit dem Titel *Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne* erschien, stellt eine durchaus wichtige und grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem Begriff Gemeinschaft bei Kafka dar. Es handelt sich um eine überarbeitete Version der an der Humboldt-Universität zu Berlin von Clemens Dirmhirn vorgelegten Dissertation, die in dieser Form einen äußerst innovativen Beitrag zur gegenwärtigen Kafka-Forschung bietet. Der Autor ist aktuell im Bereich der Editionsphilologie (Kritische Kafka Ausgabe, Nachlass Max Brod) an der Universität Jena tätig.

Clemens Dirmhirn geht bei seiner Überlegung von der allgemein akzeptierten Annahme aus – die auch im außerwissenschaftlichen Bild von Kafka ihre feste Stelle hat – dass Kafkas Werk das Gefühl der für die Moderne typischen Entfremdung, die existentielle Einsamkeit und Isolation reflektiere. Dabei ist das Konzept der Gemeinschaft der Schlüsselbegriff für das Verständnis der Art dieser Entfremdung. Der Autor hinterfragt eine unproblematische Vorstellung von Gemeinschaften zu Kafkas Lebzeiten. Eine Reflexion von Gemeinschaften war in der Kafka-Forschung bisher durch Hinweise auf den interkulturellen Hintergrund Kafkas präsent, vor allem in den Debatten über die Problematik der Identität – sei sie ethnisch, sprachlich, sozial, politisch, kulturell, regional oder anders definiert.

Poetik der Umschrift identifiziert zuerst relevante Gemeinschaftsdiskurse um und nach 1900. ‚Gemeinschaften‘ werden im Rahmen von politischer Theorie und sozialwissenschaftlichen Studien (Ferdinand Toennies u. a.) erfasst; es

werden anarchistische Sozialutopien und Daoismusrezeption bis hin zu nationalistischen und völkischen Ideologien diskutiert. Dabei geht es nicht nur um zionistische Palästina- oder um exotisierende bzw. orientalisierende China- und andere Diskurse, sondern auch um „kollektivierende Effekte“ (S. 62). Ein kollektivierendes Potential in Kafkas Texten sieht der Autor auch in Undingen wie Odradek oder den Bällen in der Erzählung *Blumfeld, ein älterer Junggeselle* (s. Kap. 4). Dieser theoretische Rahmen ermöglicht es ihm, den bereits existierenden Exotismus-Ansatz bei Kafka (vgl. die in dieser Hinsicht bahnbrechenden *Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing* (2004) von John Zilkoski) und die kulturtheoretisch orientierten Studien (vgl. die Aufsätze Hansjörg Bays und Benno Wagners) produktiv umzusetzen und zu erweitern. Weiterhin werden die besprochenen politischen Gemeinschaftsprojekte einer dekonstruktiven Lektüre unterzogen, um die politische Dimension der Kafkaschen Textstrategien sichtbar zu machen. Er bezeichnet diesen Vorgang als eine Poetik der Umschrift und versteht darunter „eine Übertragung der politische Körper konstituierenden Bilder und Topologien anderer Diskurse“ (S. 22) in jene, die Literatur ermöglichen.

Clemens Dirmhirn bewegt sich also im Spannungsfeld der Dekonstruktion der 1990er Jahre, die die Kafka-Forschung nachhaltig durch ihr spezifisches Verständnis von Schrift und Körper prägte, und der gegenwärtig aktuellen Debatten über Politik und Literatur. Das Ergebnis sind nicht nur originelle, fachkundige, sorgfältig durchgeführte Analysen der Erzählungen Kafkas, sondern auch übergreifende Kommentare zu Themenbereichen in der Kafka-Forschung, die sich mit Gemeinschaften im breitesten Sinne beschäftigen. Konkret geht es um Kafkas Verhältnis zum Heidentum und zu biblischen und anderen Ursprungs- und Gründungsmythen, zum antiken Erbe und zu den modernistischen Konstruktionen und Imaginationen von ‚wahren‘ und anderen, alternativen Gemeinschaften. Dadurch werden die mittlerweile theoretisch nicht mehr so produktiven Thesen, die sich bloß um Kafkas Judentum und seine gleichzeitige Verankerung in der deutschsprachigen Kultur in Wechselwirkung mit der aufstrebenden tschechischen Literatur drehen, mit neuem Leben erfüllt.

Dem theoretischen ersten Teil der Arbeit mit dem Titel „Idealisierung und Verwirklichung von Gemeinschaft“ folgt eine Analyse der „Einigungsmittel“ (S. 123), also der diskursiven Strategien zur Etablierung von Gemeinschaften. In vier Kapiteln werden die literarischen Vorgehensweisen Kafkas vor Augen geführt, und zwar mit Blick auf seine narrativen und topologischen Strategeme wie: Erzählen, Fetischisieren und Metaphorisieren.

In seinem theoretischen Konzept, das durch eine minutiöse philologische Arbeit in überzeugende Thesen umgesetzt wird, stellt das vorliegende Buch

wie gesagt einen wertvollen Beitrag dar. Es eröffnet neue Perspektiven und zeigt, dass Kafkas Texte auch nach einer enorm reichhaltigen, theoriegeleiteten Rezeption inspirierend neu gelesen werden können.

Literaturverzeichnis:

- BAY, Hansjörg (2009): Das eigene Fremde der Kultur. Travestien der ethnographischen Situation bei Kafka. In: DVjs 83, H. 2, S. 287–309.
- BAY, Hansjörg (2006): Kafkas Tinnitus. In: Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka. Hrsg. v. Hansjörg Bay u. Christof Hamann. Freiburg im Breisgau/Berlin: Rombach, S. 41–68.
- WAGNER, Benno (2004): ‚Die Majuskel-Schrift unseres Erden-Daseins‘. Kafkas Kulturversicherung. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 12, S. 327–363.
- WAGNER, Benno (2007): „[...] zuerst die Mauer und dann den Turm“. Der Widerstreit zwischen Biopolitik und Ethnopolitik als berufliches Problem und schriftstellerischer Einsatz Franz Kafkas. In: brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien – Slowakei, S. 41–70.
- WAGNER, Benno (2008): Kafkas ‚vergleichende Völkergeschichte‘. Eine Skizze zum Verhältnis von Literatur und kulturellem Wissen. In: Aussiger Beiträge 2, S. 89–99.
- ZILCOSKY, John (2004): Kafka’s Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing. London: Palgrave Macmillan.

Veronika Jičínská (Ústí nad Labem)

KOVÁČOVÁ, Michaela (2023): *Filmarbeit im DaF-Unterricht und ihr Status an Gymnasien in der Slowakei*. München/ New York: Waxmann, ISBN 978–3–8309–4574–1, 327 S.

Die in Kürze im Waxmann Verlag erscheinende Publikation *Filmarbeit im DaF-Unterricht und ihr Status an Gymnasien in der Slowakei* setzt sich zum Ziel, das Potenzial des in erster Linie narrativen Films und im breiteren Sinne der AV-Medien im Allgemeinen für den Fremdsprachenunterricht und die Rahmenbedingungen für ihre Anwendung im DaF-Unterricht in der Slowakei an Gymnasien aufzuzeigen, indem curriculare Vorgaben, Lehrwerke, Ansichten und tatsächliche Praktiken von Lehrpersonen sowie Einschätzungen der Arbeit mit Filmen von Lernenden miteinbezogen werden. Die slowakische Unterrichtsrealität wird auch im internationalen Kontext kritisch reflektiert.

Hinsichtlich des Aufbaus und der Vorgehensweise lässt sich resümieren, dass nach der Einleitung zunächst in drei Kapiteln ein umfassender theoretischer Rahmen entworfen wird. Kapitel 1 ist dem Spielfilm als Medium gewidmet.

Hier werden einzelne Elemente der Filmsprache, dramaturgische Aspekte, Filmproduktion und -rezeption dargelegt, um vorrangig den mit Filmeinsatz im Unterricht wenig erfahrenen DaF-Lehrer/innen einen tieferen Einblick in das Filmwissen zu ermöglichen. Im zweiten Kapitel wird die Geschichte des Filmeinsatzes für pädagogische Zwecke skizziert, wobei das gegenwärtige Konzept der fächerübergreifenden Medienerziehung fokussiert wird. Das dritte Kapitel bietet den Leser/innen Einblicke in das Potenzial von Filmen für den Fremdsprachenunterricht in Bezug auf das sprachbezogene, interkulturelle und mediale Lernen.

In den folgenden Kapiteln geht es dann um die Umsetzung dieser theoretischen Grundlagen in Unterrichtspraxis sowie um empirische Erkenntnisse daraus. Kapitel 4, unter dem Titel „Methodik für den Umgang mit filmischem Material im FSU“, wirft einen Blick auf die fremdsprachendidaktische Praxis. Hier werden Empfehlungen zur Filmauswahl und -projektion sowie Beispiele konkreter Aktivitäten vorgestellt, und zwar vor, während und nach der Rezeption eines Films für die Niveaustufen A2-C1.

Das fünfte Kapitel ist empirisch orientiert. Die Ergebnisse der mehrperspektivischen Untersuchung gewähren den Lesenden einen vielschichtigen, komplexen und facettenreichen Zugang zur aktuellen Situation des Filmeinsatzes im DaF-Unterricht an Gymnasien in der Slowakei und diverser Faktoren und Bedingungen, die die Arbeit mit Spielfilmen beeinflussen können.

Einführend werden hier Forschungsfragen fokussiert, die auf das filmische/AV-Lernen in ministerialen Vorgaben und Lehrwerken abzielen, sowie die Einstellungen und Erfahrungen der Lehrenden und die Reaktionen der Lernenden auf die Filmarbeit. Der zweite Abschnitt schildert die Forschungsmethodik. Es werden hier die Teilkorpora und Stichproben sowie die einzelnen genutzten Methoden beschrieben, von der inhaltsbezogenen Dokumentenanalyse, über Fragebögen bis hin zu einer sich auf teilnehmende Beobachtung und fokussierte Gruppeninterviews stützenden Aktionsforschung. Es folgen Ergebnisse der Inhaltsanalyse hinsichtlich der Integration filmbezogener Inhalte in die ministerialen Vorgaben, hauptsächlich in den curricularen Dokumenten für DaF im Sekundarbereich II (wie Lehrplänen und Abituranforderungen). Aus der gleichen Perspektive werden ferner die drei am häufigsten verwendeten Lehrwerke für den DaF-Unterricht im Sekundarbereich II untersucht. Der nächste Abschnitt erfasst die Ansichten, Einstellungen und Erfahrungen von Unterrichtenden bezüglich der Filmarbeit, und im fünften Abschnitt wird eine Aktionsforschung zur Filmarbeit an vier slowakischen Gymnasien (Sprachniveau B1-C1) präsentiert, bei der der Lernprozess, die damit verbundenen Reaktionen der Lernenden und die subjektiv wahrgenommenen Lerneffekte

durch teilnehmende Beobachtung und fokussierte Gruppeninterviews evaluiert wurden. Obwohl die Ergebnisse der Aktionsforschung nur bedingt generalisierbar sind, konnten einige Empfehlungen für den Umgang mit Filmen im Fremdsprachenunterricht formuliert werden (Abschnitt 5.3.4.3). Zu schätzen ist auch die Identifizierung zahlreicher Faktoren, die die Qualität der schulischen Filmarbeit im Fremdsprachenunterricht mitbeeinflussen können.

Im letzten Abschnitt „Resümee und Ausblick“ weist die Verfasserin auf weitere mögliche Forschungsfelder hin und formuliert für Sprachdidaktiker/innen einige weitere offene Fragen.

Die Publikation darf aus Sicht des Forschungsfeldes DaF als gelungen und lesenswert betrachtet werden. Sie leistet einen bedeutsamen Beitrag für die empirische Forschung zum Filmeinsatz im DaF-Unterricht bzw. Fremdsprachenunterricht überhaupt und setzt konzeptuelle Impulse einer theoriebasierten Filmdidaktik.

Věra Janíková (Brno)

MORGENSTERN, Andreas (2024): *Deutsche in der Tschechoslowakei. Die Berichterstattung der Reichenberger Zeitung 1932–1935*. Berlin: Metropol, ISBN 978–3–86331–745–4, 272 S.

Als eine der ersten Schwalben, der ein Schwarm von weiteren (Qualifizierungs-)Arbeiten nachfolgen könnte und vor allem sollte, ist die Studie zur deutschsprachigen Tagespresse in der Tschechoslowakei von Andreas Morgenstern zu betrachten. Der Leiter der Städtischen Museen und des Archivs der Stadt Schiltach wertet detailliert die von 1932 bis 1935 publizierten Ausgaben der *Reichenberger Zeitung* aus, um festzustellen, „ob die Berichte [politisch] ausgewogen waren“ oder „eine bestimmte politische oder gesellschaftliche Position dominierte und [...] die deutsche Leserschaft zu beeinflussen vermochte“ (S. 19). Die Fragestellung und die Fokussierung rund um das Schlüsseljahr von 1933 verdeutlichen, dass er bemüht war, den Prozess nachvollziehen zu wollen, warum die Deutschen in den böhmischen Ländern 1938 mit überwiegender Mehrheit den Einmarsch der deutschen Wehrmacht nach dem Münchener Abkommen und Adolf Hitler als ihren Befreier begrüßt hatten. Die wohl bedeutendste Frage der gemeinsamen deutsch-tschechischen Zeitgeschichte wurde bereits oftmals behandelt, aber erst durch die Digitalisierung der kompletten Jahrgänge mancher Zeitungen kann diese aus

der Perspektive der damaligen Presse so umfassend und ausführlich unter die Lupe genommen werden.

In sieben Kapiteln werden chronologisch die wichtigsten sowohl innen- als auch außenpolitischen Themen der gewählten Zeit durch die Optik der Berichte der nordböhmischen Tageszeitung betrachtet. Sie kreisen um die Folgen der Weltwirtschaftskrise für die deutsche Bevölkerung in der Tschechoslowakei, um die Erfindung und Gestaltung ihrer kollektiven Identität, um die Parteipolitik und das Verhältnis zur Demokratie und um ihre Beziehung zum Deutschen Reich. Letztendlich projizieren sich die vorherigen Themen in die Darstellung des Aufstiegs der Sudetendeutschen Heimatfront bzw. Partei und der Fast-Selbstgleichschaltung im Sog der Sudetendeutschen Einheitsbewegung im tschechoslowakischen Wahljahr 1935. Die Struktur entspricht daher den bereits gängigen Erklärungsmustern, warum sich das nationalsozialistische Regime – abgesehen von Ausnahmen meist, aber nicht immer, aus dem linken politischen Spektrum – so reibungslos unter den nunmehr Sudetendeutschen durchsetzen konnte. Als der Initialzündler wird allgemein die Weltwirtschaftskrise gedeutet, die besonders hart die industriellen Gebiete der überwiegend von Deutschen besiedelten Grenzregionen traf, zugleich werden die nationale Radikalisierung in Anlehnung an die Erfolge der NSDAP im Deutschen Reich und die Unfähigkeit der tschechoslowakischen Regierung die inneren, vor allem nationalen Konflikte in den Griff zu bekommen, betont. Die deutsche Bevölkerung in der Tschechoslowakei erscheint daher in passiver Rolle, als ob sie nicht selbständig agiert hätte, sondern zur Reaktion auf die äußeren Umstände gezwungen worden wäre.

Auf diese Sichtweise rekurriert metaphorisch auch der in Berlin lebende Schriftsteller Jaroslav Rudiš in seinem Vorwort. Er kehrt darin nach Liberec/Reichenberg – sowohl sein eigener Studienort als auch der Handlungsort vieler seiner Prosawerke – zurück und urteilt, dass das besondere Wetter in dem Kessel zwischen dem Isergebirge und dem Jeschkenkamm die Einwohner zu „verregneten, verschneiten und vernebelten Menschen“ (S. 9) mache. Aber stimmt die in Rudišs Werken mehrmals bemühte Wettermetapher auch für die Reichenberger der 1930er Jahre?

Die Perspektive der Zeitung ist für Andreas Morgenstern vordergründig. In seiner wissenschaftlichen Studie finden sich kaum bildhafte Passagen, sondern es überwiegen lange Paraphrasen oder direkte Zitate. Die bloße Wiedergabe ist für einen tiefen Kenner der Geschichte der Deutschen in der Tschechoslowakei an sich äußerst spannend, hilft neue Zusammenhänge aufzustellen und gar Wissenslücken zu füllen. Darin kann eindeutig der Mehrwert von Morgensterns Arbeit gesehen werden. Es muss aber nicht sein, auch ein

wissenschaftlicher Text braucht doch nicht ausschließlich trocken ‚Tatsachen‘ zu rekapitulieren. Sicher begrüßenswert wäre es, wenn die seltenen Kommentare, Kontexterklärungen und der synthetisierende Gesamtblick des in der deutsch-tschechischen Problematik sich orientierten Autors nicht so knapp ausgefallen wären. Sie sind zwar mit Bedacht und mit Mühe um Objektivität geschrieben, doch sie können den neugierigen Leser kaum zufrieden stellen. Es hätte helfen können, wenn der Autor die Ergebnisse auch der neueren Sekundärliteratur stärker einbezogen, die thematisierte Problematik, die Persönlichkeiten und auch die Autoren der Zeitungsartikel eingehender vorgestellt und vor allem, wenn er die Struktur seiner Arbeit analytischer gestaltet hätte. Anstatt sich durch die in der Zeitung reflektierten politischen Ereignisse führen zu lassen, fordern die Zeitungsberichte ein kritisches, diskursanalytisches Vorgehen. So bietet sich doch bei einer Tageszeitung an, auch die Kulturrubriken der Zeitung auszuwerten. Letztendlich hätte auch erarbeitet werden können, was und aus welchen Gründen eben *nicht* in der Zeitung stand.

Der Autor kommt z. B. zum Schluss, dass die Zeitungsartikel „keine generelle Abwertung des tschechischen Volks“ (S. 246) brächten. Aber ist dies auf die ursprünglich liberale Linie der Zeitung zurückzuführen? Durch die Lektüre würde ich eher dazu tendieren, dass die Redaktion fürchtete, die Zeitung könnte bei den tschechoslowakischen Staatsbehörden Verdacht wecken, staatsfeindlich zu sein, und damit das Interesse auf sich zu lenken oder gar in Ungnade zu fallen. Die latenten antitschechischen Anspielungen erscheinen wiederholt in Berichten über verschiedenste Themen, zum Beispiel in Form von zahlreichen negativen Stereotypen. Danach wird oft die „tschechische Unordnung“, „Instinktivismus“ [sic!], „Chaos“ oder „osteuropäische Unfreiheit“ (lies Sklaverei) der deutschen Ordnung, westlichem Freiheitssinn und dem klaren System gegenübergestellt (S. 75, 80, 89 u. a. m.).

Interessant wäre auch, den Diskurs um die ‚deutsche Heimat‘ zu analysieren. In den Artikeln wird eine Welt der spezifischen ‚Sudetenheimat‘ vorgegaukelt, die auch aktuell von manchen tschechischen Journalisten gezeichnet wird: es wird auf eine starke Polarisierung zwischen populistischen Parteien, auf die hohe Kriminalität und Arbeitslosigkeit, auf den Staat, der die Grenzgebiete wirtschaftlich ausbeutet und finanziell vernachlässigt, um Geld in die Rüstung zu stecken, hingewiesen (vgl. 24f.). Nur ist der antistaatliche Ton in den 1930er Jahren stark national zugespitzt. Die Kategorie des ‚deutschen Volkes‘ wird bereits im Untertitel der ehemals liberalen Zeitung hervorgehoben. Auch damit wurde die anfängliche Gedankenwelt der Zeitung umgewandelt oder gar verlassen, obwohl rhetorisch immer noch die Unabhängigkeit und Liberalität beschworen wird. Die starke jüdische Gemeinde in Reichenberg bzw. der

Tschechoslowakei wurde kaum von der Zeitung thematisiert, die antisemitischen Maßnahmen im Reich eher verschwiegen. Während das wirklich liberale *Prager Tagblatt* auf der Titelseite der Ausgabe vom 28. März 1933 einen Artikel mit dem Titel „NSDAP propagiert antijüdischen Boykott“ veröffentlichte, konnten die Leser der *Reichenberger Zeitung* bereits einen Tag früher, aber ebenfalls auf der Titelseite einen Artikel mit dem Titel „In London: Jüdische Ausschreitungen gegen Deutsche“ konsumieren. Darin wurde über den Boykott deutscher Geschäfte in London, der – angeblich! – von den Juden organisiert würde, berichtet. Dieses konkrete Beispiel illustriert anhand der Berichterstattung die Dichotomie zwischen der sudetendeutschen Provinzpresse und dem deutschsprachigen Prager Informationsmedium. Es zeigt aber auch, wie die scheinbar neutrale und kommentarlose Berichterstattung der *Reichenberger Zeitung* doch eine öffentliche Meinung durchaus erzeugen kann oder bestimmte Stimmungen bestätigt.

Der Autor sieht die Strategie der Zeitung durchaus kritisch. Sie beruhte darauf, ein möglichst breites Publikum zu erreichen. Dabei bestätigte sie die Opferrolle der Deutschen in der Tschechoslowakei eindeutig und scheute sich nicht, sich Boulevardpressepraktiken zu bedienen. Private Skandale und Katastrophen waren oft mit nationaler Problematik verknüpft. Zudem verzichtete die Redaktion auf kritische und objektive Kommentare zu den politischen Ereignissen, ja relativierte durch Vergleiche das Tagesgeschehen im Reich oder hob die vermeintlichen Erfolge des neuen NS-Regimes hervor. Sie trug zugleich zur Einigung der Deutschen in den böhmischen Ländern auf völkischer Grundlage bei und prägte die Vorstellung über eine sudetendeutsche Identität und Heimat, die sich unter der Unfähigkeit der tschechischen Politiker äußerst schwer hätte entfalten können. Dass aus dieser die Andersnationalen, die Nationalindifferenten und/oder überzeugte Antifaschisten verbannt wurden, zeigte sich dadurch, dass sie und ihre Aktivität meist kaum der Rede wert waren. Deshalb erhob die Redaktion kaum Einwände gegen den autoritativen Regierungsstil in Italien oder dem benachbarten Reich, wobei sie Andersdenkende – vor allem Sozialdemokraten und Kommunisten – diffamierte.

Andreas Morgenstern ist mindestens in zweifacher Hinsicht gelungen, mit seinem schön ausgestatteten Buch zu inspirieren. Zum einen lohnt es auch heute über die Strategien der Informationsbeschaffung und -verbreitung kritisch nachzudenken. Zum anderen lese ich seine Studie mit großem Gewinn, weil sie zeigt, wie auch die scheinbar neutrale *Reichenberger Zeitung* zur, mit Rudiš gesprochen, Vernebelung ihrer Leser einen nicht unbedeutenden Beitrag leistete. Damit regt er zu weiteren Forschungen der komplexen deutschsprachigen Presselandschaft in der Tschechoslowakei an und gebe-

nenfalls auch zum Vergleich der Berichterstattungen. Dank der schnell fortschreitenden Digitalisierung ist dieses Vorhaben immer leichter und bequemer durchzuführen.

Mirek Němec (Ústí nad Labem)

ROSSO, Marta/ SBARRA, Stefania (Hgg.) (2023): *Literatur der (Post-)Migration. Komplexitäts- und Identitätsfragen der deutschsprachigen Literatur im globalisierten Zeitalter*. Venedig: Edizioni Ca' Foscari – Venice University Press, ISBN 978–88–6969–734–0, 132 S.

Der von Marta Rosso und Stefania Sbarra herausgegebene, open-access erschienene Band *Literatur der (Post-)Migration* versammelt die Beiträge einer Konferenz, die im Mai 2022 unter dem Titel „Literatur zwischen Migration und Globalisierung. Formen der Komplexität in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ an der Universität Ca' Foscari Venedig stattgefunden hat. Er bildet gleichzeitig Band 20 der Reihe *Diaspore. Quaderni di Ricerca*. Das Buch enthält acht Beiträge, die über deutschsprachige Literatur und Migration in den letzten dreißig Jahren vor dem Hintergrund einer zunehmend komplexen und globalisierten Welt reflektieren, wie es in **Marta Rossos** kurzer Einleitung heißt.

In den folgenden Artikeln setzen sich die Beiträger/innen einerseits mit vielen Texten und Autor/innen auseinander, die bereits zu ‚Klassikern‘ der (interkulturellen) Gegenwartsliteratur geworden sind, wie Terézia Mora, Emine Sevgi Özdamar oder Feridun Zaimoglu. Andererseits werden auch bislang weniger beforschte SchriftstellerInnen ins Spiel gebracht, wie Sasha Marianna Salzmann, Emilia Smechowski oder der in Österreich tätige Autor Michael Stavarič. Alle Beiträge zeichnen sich durch neue theoretische Zugänge aus, die nicht zuletzt auch in bereits häufiger rezipierten Texten bislang unbeachtet gebliebene Aspekte in den Vordergrund rücken. Einen Schwerpunkt bildet dabei das Interesse an formalen Gesichtspunkten, an den sprachlichen und ästhetischen Besonderheiten der Texte. Die Beiträge zeigen auf diese Weise, wie die Autor/innen die von Migration, Globalisierung und Krisen gekennzeichnete komplexe Gegenwart literarisch erzählen sowie hinterfragen und Identitäten neu definieren und verhandeln.

Die Komplexität der Gegenwart wird ganz konkret im ersten Beitrag von **Andrea Schütte** ins Zentrum gerückt, wenn sie mit Niklas Luhmanns Komplexitätsbegriff Uljana Wolfs Gedichtsammlung *Aliens* aus dem Band *fal-*

sche freunde (2009) analysiert. Schütte zeigt, wie es Wolf gelingt, mit ihren Gedichten über Ellis Island – von 1892 bis 1954 die zentrale Sammelstelle für Einwandernde in die USA – die Ränder eines komplexen Systems darzustellen, an denen es aufgrund der Grenzöffnungen zu einer Komplexitätsreduktion (mit Folgen für die Migrant/innen) kommt. Schütte ist dabei vor allem an den poetischen und formalen Mitteln interessiert: Wolf arbeitet unter anderem mit Listen von Krankheiten, bei denen gerade das Durchstreichen einzelner Elemente die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf diese lenkt.

Lisa Jüttner führt das soziologische Konzept der Körperbiographie in ihre Analyse von Olga Grjasnowas Roman *Die juristischen Unschärfen einer Ehe* (2014) ein. Das Konzept unterstreicht die Relevanz des Körperlich-Leiblichen für die Biographie bzw., in Bezug auf den Roman, für die Selbstidentifikation der Hauptfiguren. Jüttner zeigt, welche Auswirkungen die Orte, an denen sich die Protagonistin Leyla befindet (Moskau, Berlin, Baku), und deren jeweilige gesellschaftliche Normen auf ihre geschlechtliche Körperlichkeit und sexuelle Orientierung haben. Der Körper ist auch in **Bettina Rabelhofers** Analyse von Özdamars Erzählungen *Mutterzunge* und *Großvaterzunge* (beide 1993) zentral. In beiden Texten durchdringen sich Körper und Sprache, konkret wird der Spracherwerb der Protagonistin zu einer körperlichen Erfahrung, die auch eng an erotische Erlebnisse geknüpft ist. Formal drückt sich dies nicht zuletzt in der sehr assoziativen Erzählweise auf, die wiederum die physischen Aspekte von Sprache und Sprechen in den Vordergrund rückt.

Renata Cornejo widmet sich einem Frühwerk Michael Stavaričs, *Nkaah. Experimente am lebenden Objekt* (2008), und analysiert, wie darin Grenzüberschreitungen auf inhaltlicher (Reise in die Welt der Erwachsenen und Reise in die Fremde), formaler (Oszillieren zwischen dem Realen und Surrealen/Phantastischen) und sprachlicher Ebene (Einführen einer Kunstsprache) dargestellt werden. Wie auch in seinen späteren Werken, wird hier Stavaričs Interesse am Formalen deutlich, sein ständiges Experimentieren mit Erzählformen, das er selbst auf seine Zweisprachigkeit (Tschechisch-Deutsch) zurückführt. **Beatrice Occhini** zeigt in ihrem Beitrag, wie die labyrinthische Struktur von Terézia Moras Roman *Alle Tage* (2004) der Fremdheit der Hauptfigur Abel Nema entspricht. Immer wieder wird im Text der Mechanismus der Sinnkonstruktion gestört, zum Beispiel durch mehrdeutige Erzählsituationen oder das Verschleiern von Informationen über Abel. Das Fremde bleibt somit fremd, dem Eigenen wird der Raum entzogen. Letztendlich übt der Roman damit, so Occhini, verschleierte Kritik am interkulturellen Diskurs und dessen Gefahr, das Eigene und das Fremde dichotomisch zu gestalten, wobei das Fremde zu einer Funktion des Eigenen wird und ihm in Folge jede Autonomie abgesprochen wird.

Der Beitrag von **Nikolaos-Ioannis Koskinas** arbeitet komparatistisch und zeigt anhand einer Gegenüberstellung von Fatih Akins Film *Aus dem Nichts* (2017) und Feridun Zaimoglus Roman *German Amok* (2002), wie beide Werke sich kritisch mit der Berliner Republik auseinandersetzen, konkret mit Deutschland in den frühen 1990er Jahren, und seiner neudefinierten Erinnerungskultur, die den Wunsch eines Neuanfangs ausdrückte. Sowohl der Film als auch der Roman zeigen auf, wohin diese ahistorische Normalisierungspraxis geführt hat: nicht zuletzt zu Fremdenhass und Intoleranz in einer gespaltenen Gesellschaft und, im schlimmsten Fall, wie der Anschlagserie der rechtsextremen Terrorgruppe Nationalsozialistischer Untergrund (NSU), bis zum Mord. Emilia Smechowski ist eine vor allem journalistisch arbeitende Autorin, deren Bücher *Wir Strebermigranten* (2017) und *Rückkehr nach Polen* (2019) **Maciej Jędrzejewski** erstmals aus literaturwissenschaftlicher Perspektive als postmigrantische Texte untersucht. Besonders *Wir Strebermigranten* wird dabei als mögliche postmigrantisch-polnische Version von Florian Illies *Generation Golf* und Jana Hensels *Zonenkinder* genannt, wobei gleichzeitig deutlich wird, dass es ein Kollektiv der Polen in Deutschland nicht gibt, das „wir“ aus Smechowskis Titel sich nicht als solches definiert.

Mit Sasha Marianna Salzmann enthält der Band schließlich eine Analyse einer weiteren Autorin, die erst wenig erforscht ist. **Daniele Vecchiato** wählt für seine Analyse ihres Debütromans *Außer sich* (2017) einen postidentitären Ansatz, der Identität als kein fixes, sondern ein komplexes und dynamisches Phänomen versteht. Wie schon Moras und Stavaričs Texte, bricht auch Salzmanns Roman auf formaler und gattungspoetologischer Ebene mit Normen und Konventionen. So werden die Figuren wie bei einem Theaterstück zu Beginn des Textes aufgelistet, auch die Struktur lässt sich wie die Akte eines Stücks lesen. Die Mehrsprachigkeit des Textes und der Figuren sowie die mehrfachen Reiseerfahrungen, die den Begriff ‚Heimat‘ für die Protagonist/innen fragwürdig werden lassen, machen den Roman für Vecchiato zu einem postmigrantischen. Zudem experimentiert Salzmann mit queeren Erzählstrategien, die das diasporische Selbstverständnis der Protagonistin auch formal umsetzen. Damit setzt sie fixen Identitätsvorstellungen „unserer nationalstaatlichen, noch stark monolingualen und an herkömmlichen Geschlechterkonstruktionen und Gesellschaftsentwürfen orientierten Kulturen“ (S. 127) eine mögliche Alternative entgegen.

Mit ihren theoretisch fundierten und fokussierten Beiträgen bieten die Autor/innen dieses Sammelbandes viele Anknüpfungspunkte für weitere Forschung zur postmigrantischen deutschsprachigen Literatur. Als Basis dafür wäre im

nächsten Schritt die systematische Zusammenführung der Ergebnisse hilfreich, eines der wenigen Mankos dieses Bandes.

Sandra Vlasta (*Genua*)

SILLER, Barbara (Hg.) (2023): *Das Un:gehörte, un:gehörig Un:erhörte im mehrkulturellen Schreiben*. Dresden/München: Thelem, ISBN 978–3–95908–311–9, 130 S.

Die Mehrsprachigkeit ist nicht nur eine linguistische Kategorie, sondern sie spielt eine bedeutsame Rolle auch in der Literaturforschung. Das Potenzial des mehrsprachigen Schreibens sowie seine Poetik stellt in den letzten Jahren einen wichtigen Teil des literarischen Forschungsfeldes dar (vgl. BLUM-BARTH 2021, CORNEJO/LÉNÁRT 2024). Die wissenschaftlichen Arbeiten setzen sich aber zum Ziel, nicht nur die theoretischen Grundlagen der literarischen Mehrsprachigkeit vorzulegen, sondern auch die Poetik der mehrsprachigen Autoren zu untersuchen (vgl. u. a. CORNEJO/SCHMITZ 2024).

Beide oben angeführte Aufgaben fokussiert auch die vorliegende Publikation. Im einleitenden Beitrag beschäftigt sich die Herausgeberin **Barbara Siller** mit der Frage, wie die mehrsprachige Literatur klassifiziert oder zugeordnet werden könnte. Sie macht auf die umstrittene Lage der Mehrsprachigkeit in der Literatur aufmerksam und führt relevante begriffliche Definitionen an, die zur Abgrenzung bzw. zur Einordnung der mehrsprachigen Literatur beitragen. Des Weiteren wird der Begriff Mehrsprachigkeit unter verschiedenen Gesichtspunkten näher beleuchtet. Das Phänomen des mehrsprachigen Schreibens wird nicht nur als eine linguistische oder kulturelle Kategorie behandelt, sondern dessen kreatives Potenzial mittels relevanter Beispiele belegt. Der kulturelle Mehrwert des literarischen Schreibens sowie die daraus entstehenden Möglichkeiten der Poetik konnten somit zum zentralen Thema dieses Bandes gemacht werden. Ohne Aufmerksamkeit bleibt nicht die Tatsache, dass das mehrsprachige Schreiben durch eine umfangreiche und vielseitige Arbeit mit dem Sprachmaterial gekennzeichnet ist. Die unterschiedlichen Möglichkeiten des Umgangs mit einem literarischen Text werden in dem Sammelband entsprechend illustriert. Dass das mehrsprachige Schreiben für die Autor/innen nicht selten eine Herausforderung bildet, wird anschließend anhand der Poetikstatements von der mehrsprachigen Autor/innen Dragica Rajčić Holzner, Kurt Lanthaler und José F. A. Oliver belegt.

Dragica Rajčić Holzner beschäftigt sich in ihrem Poetikstatement mit dem Titel *Ein Haus, nirgends* mit der Reflexion ihrer Dichtung. Darüber hinaus stellt sie sich die Frage, ob die neue Sprache ein neues Ich verlangt. Nicht zuletzt erwähnt sie auch die Rolle der Familie, weil ihre literarische Sprache mit der Familiensprache in einer Korrelation steht. Weiter wird die Dichtung Ingeborg Bachmanns in dem Kontext des weiblichen Ichs erwähnt. Die Begegnung mit dem Werk Ingeborg Bachmanns hat nämlich die literarische Tätigkeit von Rajčić Holzner bedeutend beeinflusst. Ein Interview mit sich selber bildet dann einen interessanten Einblick in die literarische Arbeit dieser mehrsprachigen Autorin und stellt somit auch einen passenden Abschluss dieses Statements dar.

In dem anschließenden Poetikstatement mit dem Titel *Prëitambel. Dilan de döt. Bitteschön. Dankeschön. Für alles*, macht der Autor **Kurt Lanthaler** auf das „wort:spiel“ (S. 73) der Sprachen aufmerksam. Die Sprachen sind notwendigerweise auch als ein Teil der Sprachbiographien wahrzunehmen. Sie stehen aber nicht nebeneinander, sondern sie vermischen sich. Deshalb können die beteiligten Sprachen in der mehrsprachigen Literatur nicht automatisch verstanden oder linear übersetzt werden. In diesem Sinne spricht Lanthaler über eine *contaminatio* – d. h. über „die Aneignung der ‚anderen‘ Sprache in die ‚eine‘“, was zur „Erfindung einer vorläufigen Neu-Sprache“ (S. 81) führt. Diese *contaminatio* lässt sich auch „zwischen den Genres“ (S. 82) beobachten, was Lanthaler weiter mit Beispielen belegt.

Das Poetikstatement *M:undperspektiven in eine Poetik der Zärtlichkeit. Ein Fragment in zehn Verwunderungen* von **José F. A. Oliver** fokussiert auf die Rolle und Bedeutung der Sprache sowie auf Zusammenhänge der beteiligten Sprachen. So wird die Sprache und Spracharbeit anhand von zehn Verwunderungen aus unterschiedlichen Perspektiven behandelt – als Mittel, das „Lust machen“ sollte, oder z. B. als eine „W:andersprache“ (S. 88 u. 92), die kaum defizitär ist. So ist die Sprache, Oliver zufolge, auch als eine „Gem:einsamkeit“ zu verstehen, wobei man sich in der Poesie „immer wieder von Neuem erfinden“ (S. 97) kann.

Die gesammelten Poetikgespräche, die am University College Cork 2021 unter dem zweisprachigen Titel *Das Un:gehörte, un:gehörig Un:erhörte im mehrkulturellen Schreiben; The un:heard, unsee:mly un:heard-of writing more cultures* gehalten wurden, bringen abschließend einen wertvollen Einblick in die Arbeit der mehrsprachigen Autor/innen.

Dragica Rajčić Holzner, Kurt Lanthaler und José F. A. Oliver diskutieren gemeinsam mit Barbara Siller nicht nur über die Rolle der Mehrsprachigkeit, sondern auch über das interkulturelle Schreiben, seine Perspektiven sowie seine Rolle im Literaturbetrieb.

In dieser Publikation ist es gelungen, das Phänomen der Mehrsprachigkeit nicht nur theoretisch zu behandeln. Durch die Erfahrungen sowie durch das Schreiben der mehrsprachigen Autor/innen über ihr Schreiben wurde auch die Rolle der Spracharbeit hervorgehoben. Es kann zweifellos behauptet werden, dass diese mehrsprachige Arbeit in der Literatur einen kulturellen sowie interkulturellen Horizont eröffnen hilft. Somit bildet diese Publikation einen interessanten Beitrag zum mehrsprachigen Schreiben, das einen interdisziplinären Zugang verlangt. Auch mit dem Ziel, die Mehrsprachigkeit sichtbar zu machen und, unter anderem, die Sprachbiographie der Autoren und Autorinnen in ihrem Werk entsprechend entschlüsseln zu können.

Literaturverzeichnis:

- BLUM-BARTH, Natalia (2021): Poetik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER.
- CORNEJO, Renata/ SCHMITZ, Walter (Hgg.) (2024): Über Jaroslav Rudiš. Dresden/ München: Thelem.
- CORNEJO, Renata/ LÉNÁRT, Tamás (Hgg.) (2024): Mehrsprachigkeit – Polyphonie. Wien: Praesens.

Markéta Brožová (Ústí nad Labem)

IV

AKTUELLE BERICHTE

—

(Un)Vereintes Europa? Grenzen und Grenzüberschreitungen in der deutschen und österreichischen Literatur nach 2000. Internationale Tagung in Prag, 22.–25. November 2023

Die Tagung wurde vom Institut für tschechische Literatur der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik in Zusammenarbeit mit dem Institut für Germanistik der Universität Jan Evangelista Purkyně in Ústí nad Labem im Rahmen des gemeinsamen GAČR-Projekts¹ veranstaltet. An der Konferenz nahmen 24 Vortragende aus acht Ländern teil und diskutierten an vier Konferenztagen lebhaft die Facetten des europäischen Grenzdiskurses aus unterschiedlichen Perspektiven – neben Germanist/innen, Slawist/innen und Bohemist/innen waren auch Theatrolog/innen und Medienwissenschaftler/innen vertreten. Auf dem YouTube-Kanal ÚČL AV ČR (über die Tagungswebseiten zugänglich)² können Videoaufzeichnungen der einzelnen Vorträge aufgerufen werden.

Eröffnet wurde die Konferenz am Mittwochabend nach den offiziellen Grußworten durch Plenarvorträge von **Jürgen Eder** (Budweis) und **Manfred Weinberg** (Prag) ein. Jürgen Eder präsentierte am Beispiel neuerer historisch-politischer Bücher eine Auseinandersetzung mit kulturwissenschaftlichen Fragen nach den Grenzen Europas und nach deren Bedeutung als essenzielle Bestandteile der europäischen Geschichte und Gegenwart. Manfred Weinberg beschäftigte sich mit Grenzkonzepten vor allem mit Blick auf den ‚Eisernen Vorhang‘ und Bezeichnungen wie ‚Mitteleuropa‘ oder ‚Transiteuropa‘. Beide Plenarvorträge hielten fest, dass das Thema der Grenze medial omnipräsent ist, obwohl man nach 1989 annahm, es würde obsolet werden.

Der zweite Konferenztag begann mit der Sektion „30 Jahre nach Mauerfall – Bruchlinien entlang des Eisernen Vorhangs“. Zunächst referierte **Ievgeniia Voloshchuk** (Frankfurt/Oder) zu Olga Martynovas Essayband *Über die Dummheit der Stunde* und fokussierte sich dabei auf die mentale Karte Europas, die hier entworfen wird. Diese beinhaltet transkulturelle Transformationen, rücke aber auch die problematischen Grenzen in den Fokus, an denen alte Konflikte und Stereotype noch immer geschürt werden. Um den identitätsstiftenden Aspekt des ‚Eisernen Vorhangs‘ ging es auch im anschließenden

1 Es handelt sich um das Projekt *An (un)nited Europe? Crossing borders in German and Austrian literature and its Czech reception after 2000* (GA ČR 22–07846S), Projektleitung Prof. Dr. Renata Cornejo (UJEP), Projektpartner doc. Zuzana Augustová (ÚČL AV ČR). URL: <https://ff.ujep.cz/kger/publikace?view=article&id=11692&catid=62> [06.08.2024].

2 URL: <https://ucl.cas.cz/unvereintes-europa-de/> [06.08.2024].

Vortrag von **Martina Trombiková** (Brno), die ihre Überlegungen am Beispiel des Romans *Mädchen an der Grenze* von Thomas Sautner exemplifizierte. Der Vortrag fokussierte u. a. die ästhetischen Grenzgänge des Romans und die Frage nach einer ‚Poetik der Grenze‘. Im dritten Beitrag dieser Sektion widmete sich **Jana Wild** (Bratislava) den tragisch-grotesken Theaterstücken des slowakischen Autors Viliam Klimáček, die davon handeln, dass geografische Grenzen heute zwar kaum noch eine Rolle spielen, die Menschen aber mental in Stereotypen und Vorurteilen gefangen sind. Die zweite Sektion „30 Jahre nach Mauerfall – Konstruktion und Dekonstruktion von Grenzen“ wurde durch einen Vortrag von **Dana Pfeiferová** (Pilsen) zur neueren Prosa Elisabeth Reicharts eingeleitet, in der nicht mehr die Darstellung einer grenzenlosen, globalisierten Lebensform in Europa, sondern eine Rückkehr der Grenzen im Rahmen der Flüchtlingskrise im Fokus steht. Anschließend referierte **Gabriella Pelloni** (Verona) Konstruktionen und Dekonstruktionen der Grenze bei Emine Sevgi Özdamar. Im Fokus standen u. a. das zweifache Potenzial der Grenze als Ort der Abgrenzung sowie als Ort der Überwindung und das Bewegen durch Europa als Identitätsfindung.

Nach einem gemeinsamen Mittagessen begann die Sektion „Mitteleuropäische Grenzgänge“, in der zunächst **Jindra Dubová** (Hradec Králové) einen Vortrag zu geografischen und surrealistischen Grenzüberschreitungen bei Bernhard Setzwein hielt. Sie zeigte, wie sich die Grenz Wahrnehmung des bayrischen Autors seit 1989 mehrfach verschob. Der anschließende Vortrag von **Julie Adam** (Ústí nad Labem) widmete sich der Grenzüberschreitung als poetologisches Konzept bei Michael Stavarič und Jaroslav Rudiš mit Fokus auf eine für den Raum Mitteleuropa charakteristische Mehrsprachigkeit der Autor/innen. Die letzte Sektion des zweiten Konferenztages fand unter dem Thema „Grenzüberschreitungen – vom Biographischen zum Ästhetischen“ statt. Sie begann mit **Eva Hausbacher** (Salzburg), die über neue literarisch-ästhetische Verfahren der Dekonstruktion von Grenzen in der Literatur osteuropäischer Herkunft sprach, z. B. das Matrjoschka-Prinzip und erinnerungstopografisches Erzählen. **Iris Hermann** (Bamberg) widmete sich anschließend der Grenzüberschreitung als Modus des Überlebens in Natascha Wodins Romanen. Im Fokus standen die ‚displaced-persons-Identität‘, die intergenerationelle Weitergabe des Verfolgungstraumas und das Schreiben als Grenzgang und Resilienz-Narrativ.

Der dritte Konferenztag begann mit einer Sektion zu „Flucht und Aufbruch nach Europa als Teil des Grenzdiskurses“. Zunächst stellte **Ilse Nagelschmidt** (Leipzig) doppelte Grenzziehungen in Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, ging, gegangen* vor. Ein besonderes Augenmerk lag auf dem Motiv der Krise, das

eng mit dem Thema der Grenzziehungen verbunden ist und das mitunter eine Chance zur Selbstreflexion und zur Überschreitung mentaler Grenzen bietet. Im Anschluss präsentierte **Brigitte Marschall** (Wien) am Beispiel des Kunstprojektes *Barca Nostra* Schiffe als archetypische Motive und als Mikrokosmen der Gesellschaft. Das Wasser und das Schiff entwickeln, vor allem für Flüchtende, einen neuen Schwellencharakter, der häufig auch für den Übergang zwischen Leben und Tod steht. Die zweite Sektion des dritten Konferenztages widmete sich „Flucht und Aufbruch nach Europa als Thema bei Jelinek“. Zuerst referierte **Jana Hrdličková** (Ústí nad Labem) über *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek und das Verhältnis zu Aischylos' Drama *Die Schutzflehenden*. In beiden Dramen tritt das Mittelmeer als Grenze auf, hat aber jeweils eine andere Konnotation. Den zweiten Vortrag der Sektion hielt **Christian Schenckermayr** (Wien). Auch er widmete sich Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, jedoch den überarbeiteten Fassungen, Fortschreibungen und Addenda-Texten. Nach der Mittagspause begann die letzte Sektion des Tages, „Grenzüberschreitung und deutsch-tschechischer Transfer im Theater“. Die Festivalleiterin **Libuše Černá** (Bremen) berichtete von den Herausforderungen bei der Präsentation tschechischer Theaterproduktionen in Deutschland. Sie reflektierte vor allem die sprachlichen Schwierigkeiten bei der Vermittlung und stellte verschiedene Realisierungsmöglichkeiten vor. Anschließend sprach **Zuzana Augustová** (Prag) über zeitgenössische tschechische Dramatik in Berlin. Sie stellte die Tätigkeit des Vereins *Drama Panorama* vor, dank dem tschechische Dramen in Berlin aufgeführt werden und durch dessen Initiative Anthologien tschechischer Dramatexte in deutscher Übersetzung entstanden.

Am Nachmittag erwartete die Tagungsteilnehmer/innen der erste Punkt des Begleitprogramms. **Štěpán Zbytovský** (Prag) stellte die Smartphone-App *Samsa* vor, die von Studierenden und Dozierenden der Karls-Universität entwickelt wurde und die Nutzer/innen durch Prag führt, insbesondere an Orte, die mit deutschsprachigen Künstler/innen und Persönlichkeiten verbunden sind. Unsere Gruppe begab sich anschließend auf einen kommentierten Spaziergang durch Prag auf den Spuren von Franz Kafka.

Der letzte Konferenztag wurde mit drei Vorträgen der Sektion „Grenzüberschreitungen als Schreibstrategien“ begonnen. **Neva Šlibar** (Ljubljana) erläuterte die Du-Erzählform als literarisches Grenzüberschreitungs- und Schwellenphänomen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur am Beispiel dreier Romane. Im Vortrag von **Natalie Moser** (Potsdam) ging es um Überschreitungen der individuellen, nationalen, regionalen, sozialen und schließlich auch körperlichen Grenzen in Antje Rávik Strubels Roman *Blaue Frau*, die sich nicht nur inhaltlich, sondern auch im Formalen wiederfinden.



Den letzten Vortrag dieser Sektion hielt **Arkadiusz Żychliński** (Poznań) zu poetologischen Grenzgängen bei Clemens J. Setz. Die zweite Sektion wurde den „Grenzüberschreitungen und [dem] Kulturtransfer in der Theaterpraxis“ gewidmet. **Tomáš Kubart** (Prag) beleuchtete die Tätigkeit des österreichischen Aktionstheater Ensemble, insbesondere die Rolle des Theaters als Medium für einen interkulturellen Dialog, in dem Vertreter/innen marginalisierter gesellschaftlicher Gruppen zu Wort kommen. **Iva Mikulová** (Brno) diskutierte Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierung von König Ottokars Glück und Ende von Dušan D. Pařízek auf der Bühne des Wiener Volkstheaters. Sie analysierte, wie Pařízek mehrere kulturelle Kontexte aufeinander überträgt und interpretiert, und verglich die Rezeption des Stückes in Österreich und in Tschechien. Die letzte Sektion setzte sich mit „Konfigurationen der Grenze und europäischer Identitäten“ auseinander. **Vesna Kondrič Horvat** (Maribor) sprach über Grenzüberschreitungen in den Texten Ilija Trojanows, die Konzepte von Grenzen herausfordern und neu definieren. **Hans-Christian Trepte** (Leipzig) stellte seine Überlegungen zum Thema Grenze als Heimat in Natascha Wodins *Nachtgeschwister* vor. Er sprach über die anhaltende Präsenz unsichtbarer Grenzen nach 1989 und diskutierte den spezifischen Grenzraum, in dem sich Schriftsteller/innen mitunter heimischer fühlen als jenseits der Grenzen.

Am Samstagabend fand anschließend der zweite Punkt des Begleitprogramms statt, die Lesung und das von Zuzana Augustová moderierte Gespräch mit der österreichischen Autorin **Kathrin Röggla**. Sie las aus ihren Theaterstücken *fake reports* und *Das Wasser* und stellte ihren Roman *Laufendes Verfahren* vor. Die Eindrücke von Tagung und Begleitprogramm konnten die Teilnehmer/innen beim abschließenden Abendessen ausklingen lassen. Die Konferenz war von einer angenehmen und sehr inspirierenden Atmosphäre geprägt, sowohl die Vortragenden als auch die Diskutierenden widmeten sich sehr lebhaft und konstruktiv dem Konzept der Grenze und konnten so seine anhaltende Aktualität unter Beweis stellen. Ausgewählte Beiträge aus dieser Tagung wurden in der vorliegenden Nummer der *Aussiger Beiträge* publiziert, außerdem ist die Publikation eines thematischen Sammelbandes (hrsg. v. Renata Cornejo u. Zuzana Augustová) im Jahr 2025 geplant.

Gabriela Dvornýcká und Annabelle Jänchen (Ústí nad Labem)

Räume des Zusammenlebens in deutschsprachiger und europäischer Literatur. VI. Internationale Tagung zu den deutschsprachigen und anderen europäischen Literaturen von 1945 bis heute in Vitoria-Gasteiz, 28.–29. September 2023

Vom 28. bis 29. September 2023 fand an der Philologischen Fakultät der Universität des Baskenlandes in Vitoria-Gasteiz die VI. Internationale Tagung zu den deutschsprachigen und anderen europäischen Literaturen von 1945 bis heute statt. Unter dem Titel *Räume des Zusammenlebens* befassten sich die Referentinnen und Referenten mit dem theoretischen Rahmen des zweiten konvivialistischen Manifests und mit dessen Anwendung auf die Literatur. So widmeten sich die verschiedenen Beiträge u. a. den Verhältnissen zwischen Erzählen und Emotionalisierung, Literatur und Nachhaltigkeit, Literatur und Macht oder Literatur und Utopie bzw. Dystopie.

Den Ausgangspunkt bildete der aufschlussreiche, auf Deutsch und Spanisch gehaltene Einführungsvortrag von **Ottmar Ette** (Potsdam) zur Intertextualität und Nachhaltigkeit der Weltliteratur. Anschließend widmete sich als erster Referent **Sebastian Schweer** (Hannover) der verweigerten Konvivialität und der Darstellung von rechter Gewalt in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur mit einer Analyse von Werken Martin Walsers und Hans Magnus Enzensbergers. **Yaroslava Kovalova** (Glasgow) stellte danach das Projekt des

„neuen“ Menschen in Elias Canettis autobiographischer Trilogie *Die gerettete Zunge*, *Die Fackel im Ohr* und *Das Augenspiel* vor. Im Anschluss daran analysierte **Natalia Villamizar** (Potsdam) das Werk Thomas Bernhards in Bezug auf die Räume des Zusammenlebens und den ambivalenten Sinn dieses Begriffs in seiner Literatur. Zum Abschluss des Vormittags referierte **Narao Zubillaga** (Vitoria-Gasteiz) über den Raum für Feminismus und Ökologie in Marlen Haushofers *Die Wand* aus der praktischen Perspektive ihrer eigenen Übersetzung dieses Romans ins Baskische.

Die Tagung wurde am Nachmittag mit dem Beitrag von **Carme Bescansa** (Vitoria-Gasteiz) über die Möglichkeiten für das Zusammenleben dank der Künstlichen Intelligenz auf der Grundlage von Theresa Hannigs *Pantopia* fortgesetzt. Und auch **Alexandra Burdziej** (Toruń) befasste sich in ihrer Analyse von Kazuo Ishiguros Romanen *Alles, was wir geben mussten* und *Klara und die Sonne* mit dem Thema der Künstlichen Intelligenz, und zwar mit Bezug zur futuristischen Literatur. Danach diskutierte **Garbiñe Iztueta** (Vitoria-Gasteiz) die narratologischen Strategien in Juli Zehs Roman *Unterleuten* in Bezug auf die Zukunftsethik und das Zusammenleben. Die beiden den ersten Veranstaltungstag abschließenden Beiträge setzten sich mit Texten der Kinder- und Jugendliteratur auseinander: **Kathrin Holzapfel** (Vitoria-Gasteiz) widmete sich den transitorischen Räumen und Gemeinschaften in Erika Manns *Zehn jagen Mr. X.*, und **Iraide Talavera** (Vitoria-Gasteiz) referierte über Krieg, Frieden und Zusammenleben in Christine Nöstlingers *Maikäfer, flieg!* und *Zwei Wochen im Mai*.

Der zweite Tag begann mit einem Online-Plenarvortrag von **Magdalena Nowicka** (Deutsches Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung, Berlin), in dem sie das zweite konvivialistische Manifest kritisch analysierte und über Konvivialität im Kontext der multikulturellen Gesellschaft sprach. Ebenfalls per Videokonferenz analysierte **Alexandra Juster** (Lissabon) Juli Zehs Roman *Über Menschen* in Hinsicht auf die Gegensätze zwischen Stadt und Land sowie rechts und links in Ostdeutschland. In Anlehnung an die vorangegangenen Vorträge stellte **Gesa Singer** (Kapstadt) eine Überlegung zu Migration und Integration in der deutschen Literatur an. Die Beiträge der Forschungsgruppe IdeoLit (Vitoria-Gasteiz) rundeten die Vormittagssitzung ab: **Javier Bilbao** analysierte die Darstellung von „uns“ und „wir“ in Nikos Kazantzakis *Christ Recrucified*; **Aurora Cuadrado** setzte sich mit dem Überleben und der verweigerten Konvivialität im Konzentrationslager in Jorge Semprúns autobiographischen Werken auseinander; **Alejandro Isidro** dissendierte über Themen und Emotionen in den Exilerzählungen Anna Seghers' und Luisa Carnés' in Hinblick auf das (verweigte) Zusammenleben, und

zuletzt diskutierte **Frederik Verbeke** die Darstellung von Flüchtlings- und Migrantenerfahrungen in der zeitgenössischen europäischen Literatur.

Nach der Mittagspause befasste sich **Anja Rothenburg** (Valencia) mit den konvivialistischen Aspekten und der Unterdrückung in Gabriele Stötzers Haftbericht *Die bröckelnde Festung*. Im Anschluss daran analysierte **Sabine Egger** (Limerick) Relationalität und Räume des Zusammenlebens in Lutz Seilers Wenderoman *Stern 111*. Auch **Cristina Naupert** (Madrid) widmete sich mit ihrem Überblick über die zwei deutschen Literaturen im wiedervereinigten Deutschland nach 1989/1990 dem Nachdenken über die deutsche Wiedervereinigung. Im letzten Beitrag der Tagung diskutierte **Montserrat Bascoy** (Alcalá) konfliktives Zusammenleben, Trauma und Gewalt in Alina Bronskys Romanen.

Eine repräsentative Auswahl der Forschungsbeiträge soll Ende 2024 in einem Sonderheft der indexierten, wissenschaftlichen Open-Access-Zeitschrift CONVIVIUM publiziert werden.

Alejandro Isidro Gómez (Vitoria-Gasteiz)

Mitteuropa im Werk von Jaroslav Rudiš. Trinationaler Workshop in Ústí nad Labem, 30. November – 2. Dezember 2023

Vom 30. November bis zum 2. Dezember 2023 fand an der Philosophischen Fakultät der Jan-Evangelista-Purkyně-Universität in Ústí nad Labem (Aussig) ein trinationaler Workshop statt, der dem Thema *Mitteuropa* im Werk von Jaroslav Rudiš gewidmet war – einem vielfach ausgezeichneten Autor, der sich in den letzten Jahren sowohl im tschechischen als auch im deutschsprachigen Literaturbetrieb erfolgreich etablieren konnte. ‚Mitteleuropäisch‘ waren auch die Teilnehmer/innen – mehr als dreißig Studierende von drei Universitäten aus drei verschiedenen Ländern. Von der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar kamen Studierende des Kulturmanagements unter der Leitung von Prof. Dr. **Steffen Höhne**. Eine weitere Gruppe bildeten Studierende der Interkulturellen Kommunikation der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań unter der Leitung von Prof. Dr. **Stephan Wolting**. Und als Gastgeber/innen fungierten die Studierenden der Interkulturellen Germanistik der Jan-Evangelista-Purkyně-Universität in Ústí nad Labem unter der Leitung von Prof. Dr. **Renata Cornejo** und **Julie Adam**, M.A. Die Veranstaltung wurde finanziell vom DAAD in Bonn und dem Deutsch-Tschechischen Zukunftsfonds in Prag unterstützt. Im Mittelpunkt des Workshops standen drei Werke von Jaroslav Rudiš:



die Graphic Novel *Alois Nebel* (2003, 2006, 2008, dt. in einem Band 2012), sein erster auf Deutsch verfasster Roman *Winterbergs letzte Reise* (2019) und das Drama *Anschluss* (2021).

Der Workshop begann am Donnerstag mit der Filmversion der Graphic Novel *Alois Nebel* (2011). Nach der Filmvorführung folgte ein kleiner Spaziergang über den modernen Campus der Universität, der auf der anderen Seite der Elbe im Činoherní Studio in Ústí nad Labem sein Ende nahm, wo die Studierenden den ersten Abend bei einer deutsch-tschechischen Lesung gemeinsam mit Jaroslav Rudiš verbrachten. Der Autor las aus der *Gebrauchsanweisung fürs*

Zugreisen (2021, tsch. *Návod na použití železnice* 2023), untermalt durch die musikalische Begleitung seines Freundes **Jiří Imlauf**, der den Abend mit seinen Liedern abrundete.

Am Freitag fand der Hauptteil des studentischen Workshops statt. Die Einführung wurde von Prof. Dr. Höhne und seinen Studierenden übernommen, die sich v. a. mit dem historischen Kontext der Vertreibung der Deutschen aus dem ehemaligen Sudetenland beschäftigten, die in der Graphic Novel *Alois Nebel* eine zentrale Rolle spielt. Der Werktitel verweist sowohl auf den Nebel, der für die Sudetenlandschaft charakteristisch ist, als auch auf das hier versteckte Anagramm „Leben“.

Der erste Gast des Workshops, **Jaromír 99** (eigentlich Jaromír Švejdík), erzählte im Gespräch mit Jaroslav Rudiš über die Anfänge ihrer Zusammenarbeit sowie die Entstehung der Idee zu *Alois Nebel*.

Am Nachmittag hatten die Aussiger Studierenden das Wort. Ihre Beiträge, die sich mit dem Drama *Anschluss* beschäftigten, gingen zunächst auf den historischen Hintergrund des Schauplatzes ein, denn *Anschluss* spielt in einer Bahnhofskneipe auf einem verlassenen Bahnhof im Erzgebirge. Dieser Ort befindet sich nicht nur an der Grenze zwischen Böhmen und Sachsen (die Grenze verläuft sogar mitten durch die Kneipe), sondern er steht, wie in *Alois Nebel* auch, für den Raum des ehemaligen Sudetenlandes und verweist auf das jahrhundertelange Zusammenleben von Tschechen und Deutschen in dieser Region. Danach wurden die einzelnen Figuren und deren Charaktere näher analysiert und im Anschluss daran interessante Interpretationsmöglichkeiten des ganzen Dramas und darin enthaltener Symbole angeboten.

Nach diesem Einstieg folgte ein Gespräch mit dem zweiten Gast des Workshops, der Dramaturgin des Dresdner Staatsschauspiels **Katrin Schmitz**, die die Entstehung des Dramas als Auftragswerk initiiert hatte. Im Gespräch mit Jaroslav Rudiš erläuterte sie, wie eine solche Zusammenarbeit zwischen Autor und Dramaturgin abläuft und wie die Dresdner Inszenierung (Premiere im Juni 2021) entstanden ist. Die anschließende Diskussion zeigte, dass sich die durchaus unterschiedlichen Interpretationsansätze der Studierenden und der Dramaturgin gegenseitig fruchtbar ergänzten.

Im nächsten Block folgten nach der Einführung von Prof. Dr. **Stephan Wolting** die Präsentationen der polnischen Studierenden, die sich mit Rudišs Roman *Winterbergs letzte Reise* aus der Sicht der interkulturellen Kommunikation beschäftigt hatten. Auf spielerische Art stellten sie die zentralen Themen des Romans wie Einsamkeit oder Angst vor dem Tod vor, was eine emotionale Annäherung an das literarische Werk ermöglichte und auch zur Auflockerung nach einem langen Tag beitrug.

Mit *Winterbergs letzte Reise* ging es am Samstag, dem 2. Dezember, weiter, und zwar – gemeinsam mit dem Autor im Zug nach Liberec – eine Reise, die Jaroslav Rudiš als eine Lesewanderung auf den Spuren seiner Romanfiguren konzipierte. An ausgewählten Standorten wie dem Reichenberger Krematorium (Feuerhalle) oder dem Rathauskeller las der Autor aus ausgewählten Romanpassagen, die sich an den jeweiligen Orten abspielen. Auch das Wetter machte mit und bescherte den Teilnehmenden einen Wintereinbruch mit heftigem Schneefall, der das Ende des Romans stark evozierte. Der Abend wurde in Ústí in einer Gaststätte abgerundet, in der Jaroslav Rudiš zum gemütlichen Ausklang der winterlichen Reise aus seinem neuesten Buch *Weihnachten in Prag* (2023) einiges zum Besten gab.

Abschließend ist zu ergänzen, dass sich die tschechischen, polnischen und deutschen Studierenden an ihren Universitäten bereits während des ganzen Wintersemesters intensiv auf den gemeinsamen Workshop in Ústí nad Labem vorbereitet hatten, was einen regen Gedankenaustausch vor Ort ermöglichte, bzw. eine Voraussetzung dafür bildete.

All das trug dazu bei, dass die gemeinsame Zeit in einer sehr freundschaftlichen und angenehmen Atmosphäre verlief. Das Thema fand sowohl bei den Studierenden als auch den anwesenden Gästen großen Anklang und wurde auch



vom Autor selbst als sehr bereichernd empfunden. Die anregenden Diskussionen setzten sich oft auch außerhalb des offiziellen Rahmens fort. Abschließend kann gesagt werden, dass dieser trinationale Workshop gezeigt hat, dass Literatur ‚anders‘ erlebt werden und nicht nur zum Nachdenken anregen, sondern auch verbinden kann. Für Interessierte sind die Video-Aufzeichnungen der beiden Gespräche (mit dem Zeichner Jaromír 99 sowie der Dramaturgin Katrin Schmitz) auf der Webseite des Workshops online unter <http://konfifer.ff.ujep.cz/de/vergangene-tagungen> frei abrufbar.

Julie Adam (*Ústí nad Labem*)

Literatur und Ideologie. Narrative der Macht und der Gewalt. Jahrestagung der Franz-Werfel-Stipendiatinnen und -Stipendiaten in der Nachbetreuung in Wien, 15.–16. März 2024

Jedes Jahr findet, vom OeAD und dem Literaturhaus Wien organisiert und vom österreichischen Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung unterstützt, die Tagung der Franz-Werfel-Stipendiatinnen und -Stipendiaten in der Nachbetreuung statt und jedes Jahr berichten auch die *Aussiger Beiträge* von diesem wichtigen Event. Heuer stand die Konferenz unter dem aktuellen Motto *Literatur und Ideologie. Narrative der Macht und der Gewalt* und wurde unter der wissenschaftlichen Leitung von Prof. Dr. Werner Michler (Universität Salzburg) am 15. und 16. März im Wiener OeAD-Haus in der Ebendorferstraße abgehalten. An diesen zwei Tagen wurden insgesamt fünfzehn Vorträge präsentiert, begleitet am Abend des 15. März von der 15. Wendelin-Schmidt-Dengler-Lesung, deren Gast diesmal **Ilija Trojanow** war. Abschnitte seiner Werke wurden von Renata Cornejo, Paola Di Mauro, Maria Endreva und Jelena Spreicer übersetzt und neben Deutsch auf Tschechisch, Italienisch, Bulgarisch und Kroatisch präsentiert.

Den Auftakt zu der eigentlichen Tagung bildete der Vortrag der bulgarischen Germanistin **Maria Endreva** (Sofia), der unter dem Titel „Die Literatur als Topos der Macht“ dem theoretischen Werk von Marlene Streeruwitz nachging und darin Literatur als Mittel gegen den ‚Singular der Macht‘ ins Auge fasste. Demgegenüber widmete sich **Vahidin Preljević** (Sarajevo) in seinem Referat der „Ideologie des Apolitischen“, und zwar insbesondere in den Koordinaten der George-Hofmannsthal-Kontroverse. Auch **Katalin Teller** (Budapest) interessierte das frühe 20. Jahrhundert, konkret „Massen von Heimkehrern nach

dem Ersten Weltkrieg in Wien und Budapest“ samt ihren „[i]deologische[n] Vereinnahmungen in Feuilleton und Prosa“.

Den zweiten Vormittagsblock startete Katalin Tellers Kollege von der Budapester ELTE-Universität, **Gábor Kerekes** (Budapest). In seinem Vortrag „Noch ist es Nacht. Literatur und Ideologie in den deutschsprachigen Romanen Arthur Koestlers“ unternahm er, nach einleitenden Worten zum Leben und Schaffen dieses in Budapest geborenen Autors, einen Vergleich seiner deutsch- und englischsprachigen Werke *Sonnenfinsternis/ Darkness at Noon* und *Die Gladiatoren/ The Gladiators*. **Orsolya Tamássi-Lénárts** (Budapest) Beitrag erörterte dann das Engagement Ferenc Kazinsczys für die Erhebung des Ungarischen zur Amtssprache.

Edith Kovács (Debrecen) interessierte demgegenüber Peter Roseggers Erzählung *Winternacht auf dem Stuhleck*, die einen Kreuzungspunkt von verschiedenen Diskursen darstelle: dem philosophischen, ideologischen, gesellschaftlichen sowie klimabezogenen. Den Macht- und Gewaltdiskursen im Todesarten-Zyklus Ingeborg Bachmanns ging daraufhin die Tschechin **Dana Pfeiferová** (Pilsen) nach, während **Tymofiy Havryliv** (Lviv) die Gewalt der Shoah im Werk Paul Celans behandelte und **Roman Kopřiva** (Zittau/Görlitz) die Gulag-Überlebende Angela Rohr zum Thema seines Vortrags machte. **Paola Di Mauro** (Messina) schließlich untersuchte Franz Kafkas *Der Proceß* in Hinsicht auf „[s]ichtbare und unsichtbare Gewalt“.

Am Samstag, den 16. März, berichtete zuerst die polnische Germanistin **Kalina Kupczyńska** (Łódź) über Class, Gender und Smell in Werken von Helena Adler und Angela Lehner, die die soziale Ungleichheit der österreichischen Gesellschaft Anfang des 21. Jahrhunderts mithilfe der „olfaktorisches Spur“ darstellen, gefolgt von **Thorsten Carstensten** (Amsterdam), der der „Vermessung der österreichischen Provinz“ in Gerhard Roths Antiheimatliteratur nachging.

Ruth Bohunovsky (Curitiba) widmete sich in ihrem Beitrag „Das Fremde ist immer unten“ auch der sozialen Frage, und zwar anhand der deutschsprachigen Auswanderer, Siedler und Touristen in Elfriede Jelineks Stück *Strahlende Verfolger* (2014). **Maja Dębska** (Łódź) untersuchte dagegen „Das Widerstandspotential von Alkohol und Rausch in der neuen Wiener Popliteratur. Sargnagel, Marković, Präauer“ und zeigte auf, wie die drei Autorinnen Genussmittelkonsum instrumentalisieren. **Jelena Spreicer** (Zagreb) erörterte schließlich den neuesten Roman *Lichtspiel* von Daniel Kehlmann (2023), der die Biografie des österreichischen Filmregisseurs Georg Wilhelm Pabst skizziert, und fragte vor diesem Hintergrund nach dem „komplexen Verhältnis[

zwischen der Kunst als menschlicher Ausdrucksform und dem ideologischen Apparat des Staates“.

Den letzten Teil der Tagung bildete die Vorstellung des Sammelbandes *Mehrsprachigkeit – Polyphonie* von der Werfel-Konferenz des Jahres 2023, herausgegeben von Renata Cornejo und Tamás Lénárt (eine Rezension ist in dieser Nummer enthalten), sowie ein Strategiegespräch über das Thema der Tagung im Jahr 2025. Einen schönen geselligen Ausklang erfuhr die Konferenz beim abendlichen, mittlerweile traditionellen Heurigenbesuch.

Jana Hrdličková (Ústí nad Labem)

Deutsch im interdisziplinären Gefüge. Internationale Konferenz des Germanistenverbandes der Tschechischen Republik in Hradec Králové, 22.–24. Mai 2024

Vom 22. bis zum 24. Mai 2024 fand die Internationale Konferenz des Tschechischen Germanistenverbandes in Hradec Králové statt, die diesmal vom Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur der Pädagogischen Fakultät an der Universität Hradec Králové organisiert wurde. Wie schon der Titel *Deutsch im interdisziplinären Gefüge* andeutet, beschäftigte sich die Konferenz mit der aktuellen Entwicklung und Forschung in der germanistischen Linguistik, Literaturwissenschaft sowie Didaktik aus der Sicht der Interdisziplinarität.

Mehrere Dutzend Germanisten und Germanistinnen aus Tschechien, Deutschland, Österreich, oder auch aus der Türkei thematisierten in ihren Vorträgen die gegenseitige Beeinflussung einzelner germanistischer Teildisziplinen, deren Überschneidung und Verflechtung zur gegenseitigen Bereicherung beiträgt.

Nach der feierlichen Begrüßung der Teilnehmer/innen wurde die Tagung mit drei Plenarvorträgen eröffnet, die die Interdisziplinarität auf dem Gebiet der Literatur, Linguistik und Didaktik zum Gegenstand hatten. Während **Anja Lobenstein-Reichmann** (Heidelberg/Prag) in ihrem Beitrag die Aufmerksamkeit der sprachlichen Ausgrenzung (am Beispiel der antijüdischen Propaganda) in Geschichte und Gegenwart widmete, stellte **Renata Cornejo** (Ústí nad Labem) die interkulturelle Literaturwissenschaft als multidimensionales und interdisziplinäres Konzept vor. **Klaus-Börge Boeckmann** (Graz) legte dann in seinem Vortrag „Fremdsprachendidaktik – interdisziplinär und innovativ“ den Fokus auf mögliche Ansätze zur Didaktik der Fremdsprachen.



Mit den Plenarvorträgen wurde der Rahmen für einzelne literaturwissenschaftliche, linguistische und didaktische Sektionen gebildet, in denen die schon erwähnten interdisziplinären Zusammenhänge thematisch vertieft und intensiv diskutiert wurden.

Die Beiträge der literarischen Sektionen fokussierten sowohl auf Autor/innen der Gegenwartsliteratur als auch auf den literatur-historischen Diskurs. Außerdem boten sie die Gelegenheit, im Kontext der Interdisziplinarität und Multiperspektivität auch Werke von Autoren und Autorinnen der sog. interkulturellen Literatur zu diskutieren, berücksichtigt wurde auch z. B. der Einfluss der Fremdsprachen in der Literatur.

In den linguistischen Sektionen wurde ein genauso breites Spektrum der Forschungszugänge behandelt – von der Morphologie über die Textlinguistik bis hin zur Phraseologie. Auch hier lag der Schwerpunkt u. a. in der interdisziplinären Forschungsperspektive linguistischer Fragen, wobei Beiträge aus dem Forschungsfeld der kontrastiven Linguistik sowie überschneidende Themen wie Musik oder künstliche Intelligenz in der Linguistik ihren Platz im Tagungsprogramm fanden.

Auch die didaktischen Sektionen widmeten sich diesen höchst aktuellen Themen im Fremdsprachenunterricht oder am Beispiel von Lehrwerksanalysen. Einen wichtigen thematischen Schwerpunkt bildete der Einsatz von Medien und künstlicher Intelligenz im DaF-Unterricht. Nicht zuletzt wurde der Einfluss der COVID-Pandemie auf die Qualität sowie Formen des Unterrichts besprochen.

Für das Wohlbefinden der Teilnehmer/innen sorgte nicht nur eine perfekte Organisation des stets im Hintergrund tätigen Organisationsteams, sondern auch ein interessantes Begleitprogramm, zu dem eine Lesung des deutschen Gegenwartsautor **Bernhard Setzwein** (moderiert von Jindra Dubová) am Eröffnungstag sowie, am letzten Tag, eine Exkursion in den Familienbetrieb Petrof gehörte, dessen Klavierherstellung Weltberühmtheit erlangt hat.

Die Konferenz hat zweifellos ihr Ziel erfüllt, die aktuellen Entwicklungen der germanistischen Teildisziplinen zu diskutieren und interdisziplinäre Forschungsperspektiven zu vertiefen. Wie bereits Tradition ist auch diesmal die Veröffentlichung der Beiträge in drei thematisch ausgerichteten Bänden (Linguistik, Literaturwissenschaft, Didaktik) geplant – zum ersten Mal wird es sich um eine Online-Publikation handeln.

Markéta Brožová (Ústí nad Labem)

Franz Kafka intermedial. Aneignungen und Wirkungen zwischen Bild, Ton und Wort. Internationale Tagung in Prag, 03.–06. Juni 2024

Unter Schirmherrschaft von S. E. Dr. Tomáš Kafka, Botschafter der Tschechischen Republik in der Bundesrepublik Deutschland und S. E. Andreas Künne, Botschafter der Bundesrepublik Deutschland in der Tschechischen Republik, fand vom 3. bis zum 6. Juni 2024 die Tagung *Franz Kafka intermedial. Aneignungen und Wirkungen zwischen Bild, Ton und Wort* statt, die vom Johann Gottfried Herder-Forschungsrat, von der Kurt Krolop-Forschungsstelle an der Karlsuniversität und vom Institut für Germanische Studien der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität zum 100. Todestag von Franz Kafka veranstaltet wurde, Kooperationspartner waren die Deutsche Botschaft Prag, der Adalbert Stifter-Verein München, Západočeská galerie Plzeň, das Goethe-Institut Prag, das Österreichische Kulturforum Prag und das DOX-Centre for Contemporary Art.

Viel Aufmerksamkeit wurde auf der Tagung einer Gattung gewidmet, die in den letzten drei Jahrzehnten im Bereich der literarischen Adaptionen Fuß

gefasst hat und auch im Zusammenhang mit Kafka immer mehr Verbreitung findet. Obwohl es auf den ersten Blick überraschend klingen mag, betonten die Referenten und Referentinnen, dass sich die Texte des oft mit Adjektiven wie düster oder gar morbid beschriebenen Kafka sehr gut für Comic-Adaptionen eignen. Zu den Merkmalen dieser Texte zählen nicht zuletzt Kafkas Konzentration auf Gesichtsausdruck und Bewegung der handelnden Personen und der materielle Charakter seines Schreibens. Ihre Analyse des Comics *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*, dessen Autor der österreichische Künstler Nicolas Maahler ist, verband **Monika Schmitz-Emans** (Bochum) in der ersten Keynote der Tagung mit einer Gesamtbetrachtung des Themas Humor bei Kafka, wobei sie seit den 1990er Jahren einen Sinneswandel feststellen kann, der sowohl durch das Erscheinen von wichtigen Werken der Sekundärliteratur als auch durch die Entstehung von herausragenden englisch- und französischsprachigen Comic-Büchern herbeigeführt worden ist, die das Komische und Slapstickhafte bei Kafka betonen. In erster Linie sind hier der Comic *Introducing Kafka* von David Zane Mairowitz und Robert Crumb und die Früchte der Zusammenarbeit von Mairowitz mit dem tschechischen Zeichner Jaromír 99 (Jaromír Švejdlík) zu nennen. Eine Führung durch den Comic *Introducing Kafka* bietet in dem letzten Beitrag der Tagung **Daniel Weidner** (Halle) an. Dabei zeigte und analysierte er Schritt für Schritt und Bild für Bild, wie in diesem sehr populären Werk Kafkas Persönlichkeit und sein Schreiben in Anlehnung an Gerschom Scholem mit der Prager mystischen Tradition verknüpft werden, deren wirkungsmächtigster Ausdruck der Golem darstellt. Die Wortverbindung „fantastical imprint“, die hier verwendet wird, ist nicht nur zutreffend, sondern sie hängt auch mit der Gattung des Comics eng zusammen, der durch Druck hergestellt wird. Es ist aber nicht nur die als Papiertheater bezeichnete Gattung des Comics, wo Kafka als Persönlichkeit und Kafkas Schreiben erfolgreich sind, Adaptionen von seinen Texten sind auch auf der realen Bühne heimisch geworden. **Dieter Heimböckel** (Luxemburg) zufolge stellt der Prager Schriftsteller den auf den deutschsprachigen Bühnen meistgespielten Prosaiker dar. Kafka-Theateradaptionen sind aber auch international verbreitet und verfügen über eine jahrzehntelange Tradition, die bis in die vierziger Jahre zurückgeht. Als Türöffner nicht nur für Kafkas Popularität in Frankreich ist in diesem Zusammenhang die Prozess-Adaption von André Gide und Jean-Louis Barrault zu würdigen, die am 10. Oktober 1947 im Pariser Théâtre Marigny uraufgeführt wurde. Die vielen auf Kafka basierenden Bühnenstücke, die in der Zwischenzeit entstanden sind, kann man nach ihrem Ansatz in zwei Gruppen einteilen. Es geht um Illustrationen, die Kafkas Texten eine theatralische Form geben wollen, und um Allusionen, die

diese Texte als Anregung für eigene Kreativität verwenden. Das ist auch bei dem Grafiker und Dramatiker Peter Weiss der Fall, dessen Bühnenstück *Der neue Prozess* aus dem Jahre 1982 einen immer höher aufsteigenden Manager als Protagonisten hat, den allerdings wie Josef K. zum Schluss die Strafe erteilt. Wie **Alice Stašková** (Jena) zeigte, spielen in diesem antikapitalistischen Drama Kunst und Künstler eine zentrale Rolle, die in das kapitalistische System restlos integriert und nicht mehr in der Lage sind, sich gegen dieses System aufzulehnen und etwas zu verändern. Die gedankliche Entwicklung von Peter Weiss wird durch die Analyse seiner Prozess-Dramatisierung aus dem Jahre 1974 eingeleitet, die mit Jan Grossmanns Dramatisierung in *Divadlo Na zábradlí* verglichen wird. Als einen Autor im Umkreis des Absurden nimmt **Irina Wutsdorff** (Münster) Franz Kafka wahr. Sie wies darauf hin, dass der Begriff des Absurden von der Literaturkritik und -theorie zunächst an Dramen von Samuel Beckett und Eugène Ionesco angewendet und dann schrittweise auf dramatische und prosaische Werke mehrerer oft aus Mittel- und Osteuropa stammender Autoren ausgeweitet wurde, und arbeitete Affinitäten zwischen Kafkas Poetik und der des Absurden heraus, nicht zuletzt geht es um das Scheitern der Kommunikation und das Fehlen eines textübergreifenden Sinns. Es ist gerade das Fehlen einer einheitlichen erzählerischen Perspektive, das Kafkas Sichtweise und sein Schreiben mit der Malerei der Avantgarden, vor allem mit dem Kubismus verbindet, betonte **Thomas Borgstedt** (München), der seine theoretischen Überlegungen vor dem Hintergrund von Brods und Kafkas Biografie entfaltete.

Einen analytischen Blick in Kafkas Kopf, der den sich darin abspielenden schöpferischen Prozess erklärt und im Kontext des 20. Jahrhunderts verortet, bot **Peter-André Alt** (Berlin) in seiner Keynote, in der er sich mit Kafkas Imagination und seinem schöpferischen Verfahren befasste. Als angehender Autor hatte Kafka, der die ersten Sätze seiner Texte für ungeschickt und unbeholfen hielt, große Schwierigkeiten, mit dem Schreiben eines Textes anzufangen. Die erste Strategie, die er als Abhilfe entwickelte, war das möglichst genaue Sehen und Zusehen und das Aufschreiben des Gesehenen. Das ist auch der Boden, auf dem sein erstes im Jahre 1912 erschienenes Buch *Die Betrachtung* entstanden ist. Einen weiteren Schritt in der Richtung zum spontanen schöpferischen Akt, den Kafka anstrebte, bedeutete das Notieren von Halbschlafträumen und Phantasien, die er in seinen nachmittäglichen Ruhestunden erlebte. Am weitesten in Hinblick auf die Entfaltung eines Narrativs brachte den leidenschaftlichen Kinobesucher Kafka das Medium des Films, bei dem es sich in der Zeit nach 1910 um den auf Sequenzen von schneller Bewegung basierenden Stummfilm handelt. Dem Muster, auf dem zeitgenössische Filme aufgebaut

sind, das darin besteht, dass kurze punktuelle Aufnahmen durch den Bogen einer schnellen Bewegung zusammengehalten werden, kann man zum Beispiel im Romanfragment *Der Verschollene* und an mehreren weiteren Stellen von Kafkas Texten begegnen. In diesem Zusammenhang ist hervorzuheben, dass Kafka, der beim Schreiben tranceähnliche Zustände erfuhr, mit Ausnahme der Arbeit an seinem Schloss-Roman kein Autor war, der nach einem im Voraus erstellten Plan arbeitete. Der Schreibprozess, den er sich wünschte und den er auch erlebte, war ein von sich selbst fließendes Schreiben also das, was die Surrealisten *écriture automatique* nennen.

Darauf, dass Kafkas Tätigkeit als Zeichner, die seinem Schreiben vorausgegangen war, keine bloß ‚interessante‘ Freizeitbeschäftigung eines berühmten Autors, sondern eine Beschäftigung war, die die Wahrnehmung der Welt und vor allem der Menschen dieses Autors vorgeprägt hatte, wies **Andreas Kilcher** (Zürich) im Gespräch mit **Reiner Stach** (Berlin) hin. Kilcher hat die Zuhörer auch in die durchaus komplizierte Vorgeschichte der Herausgabe von Kafkas Zeichnungen eingeweiht, deren Stil man als Minimalismus bezeichnen kann. Kafka hat aber Bilder nicht nur gezeichnet, sondern er hat sie als Autor nicht selten imaginiert. Trotzdem gehen in der Sekundärliteratur die Meinungen darüber, welche Bedeutung das Bild für Kafkas Denken und Schreiben hat, weit auseinander, so **Manfred Weinberg** (Prag), der darauf verwies, dass manche Interpreten Kafkas Bilder als Allegorese verstehen wollen. Will man aber über diese Allegorese hinausgehen, muss man jedes Bild in seinem textspezifischen Zusammenhang betrachten.

Dreidimensionale Bilder sind zwei Kafka-Denkmäler, die nach 2000 in Prag errichtet worden sind. Den gedanklichen Boden, in dem Konzepte für diese Denkmäler verwurzelt sind, erläuterte **Marek Nekula** (Regensburg) in einem facettenreichen Beitrag mit dem Titel „Prager Raum in Kafkas Texten – Kafkas Texte im Prager Raum?“ Er stellte Franz Kafka als einen Zeitgenossen vor, der Neuentwicklungen im öffentlichen Raum seiner Heimatstadt sensibel wahrnimmt. Der fiktionale urbane Raum, den er in seinen Texten erschafft, ist allerdings kein Abbild von Prag, sondern ein universeller Stadtraum, wodurch die für 33Kafkas Texte typische heimatlose Wirkung entsteht. Obwohl es nicht wenige Publikationen gibt, in denen der fiktionale Raum von Kafkas Texten mit dem referentiellen Raum der Stadt Prag gleichgesetzt wird, ist eine solche Gleichsetzung nur durch die Verknüpfung von persönlichen und literarischen Texten möglich. Da sich Kafkas Poetik durch Dekonkretisierung und Dekontextualisierung auszeichnet, ist ein solches Verfahren fragwürdig. Ebenso fragwürdig ist die Verknüpfung von Kafkas literarischen Texten und seinem

Körper, der man sowohl bei dem Kafka-Denkmal von Jaroslav Róna als auch bei dem Kafka-Kopf von David Černý begegnet.

Obwohl sich Kafka in seinen Tagebüchern über die eigene Unmusikalität beklagt, haben seine Texte viele Komponisten zu Werken in den unterschiedlichsten Stilrichtungen angeregt. Es waren allerdings vor allem Missklänge oder Lärm, die Kafka intensiv wahrnahm und auf die er in seinen Texten einging, worin man eine gewisse Parallele zu den Bestrebungen der musikalischen Avantgarde sehen kann, betonte **Rüdiger Görner** (London), der eine ausführliche Analyse von Kafkas kurzem Text *Großer Lärm* vornahm. Kafkas Bemerkungen von seiner Unmusikalität sollte man nicht immer ernst nehmen, denn er war durchaus in der Lage, Texte von hoher akustischer Qualität zu schreiben. Mit Kafkas musikalischem Geschmack und damit, wie er Musik wahrgenommen hatte, setzte sich **Jürgen Daiber** (Regensburg) auseinander. Im Zentrum seines Beitrags stand das Thema Tiere und Musik bei Kafka, seine größte Aufmerksamkeit gilt dabei Kafkas Mäusebriefen aus Zyrau und seiner letzten Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. Merkmale von Kafkas Schreibvorgang, die der Produktion von Jazzmusik ähnlich sind, beleuchtete **Wolf-Georg Zaddach** (Lüneburg) und wies auf die



starke Jazztradition in Prag hin, an deren Anfangsstadien Kafka als Zuschauer und Zuhörer teilnahm.

Kafka ist als Einfluss und Anregung aber nicht nur in der Welt der ‚hohen‘ Kultur heimisch geworden, sondern als globaler Literat ist er auch in der Populärkultur, mit der ein Mensch der westlichen Welt in seinem Alltag konfrontiert wird, so oft anzutreffen, dass man in seinem Fall von einer Ikone der globalen Populär- und Alltagskultur und damit von einer Ressource für Lebensführung und individuelle Inszenierung sprechen kann. Das alles geschieht losgelöst von konkreter Lebenserfahrung, erklärte näher **Steffen Höhne** (Weimar/ Jena), der in seinem Beitrag empirische Analysen von diesbezüglichen von Marketingplattformen im Internet veröffentlichten Angeboten und von nutzergenerierten Inhalten in sozialen Medien mit Fragestellungen verknüpfte, die mit Rezeption und Wirkung eines literarischen Textes verbunden sind. Zentral für diese Analyse ist der Begriff des *Memes*, unter dem er eine Idee oder ein Konzept versteht, das als Online-Inhalt über soziale Netzwerke verbreitet wird.

Jindra Broukalová (Praha)

Zur Lage der Forschung in der französischen Germanistik: Traditionen, Bestandsaufnahme und Zukunftsfragen. 55. Kongress des Französischen Hochschulgermanistenverbandes (AGES) an der Université Toulouse – Jean Jaurès, 26.–28. Juni 2024

Ziel des Kongresses war es, eine Bestandsaufnahme der germanistischen Forschung in Frankreich durchzuführen, ein aktuelles Bild des Faches zu erstellen und neue Wege aufzuzeigen. Dazu luden die Organisator/innen, Hilda Inderwildi, Hélène Leclerc, Catherine Mazellier-Lajarrige, Liubov Patrukhina und Dirk Weissmann (Toulouse), über 50 Kolleg/innen aus acht europäischen Ländern ein. Der Austausch erfolgte bei über 30 Vorträgen, einer Lektürewerkstatt und fünf Podiumsdiskussionen. Insbesondere diese Gesprächsrunden trugen der Tatsache Rechnung, dass eine Bilanz der Germanistikforschung in Frankreich und Europa ohne einen Dialog der Akteure und Akteurinnen des Bereiches nicht gezogen werden kann.

Eröffnet wurde der Kongress mit einer Keynote zur vermeintlichen Einsprachigkeit des Digitalen. Unter anderem betonte **Till Dembeck** (Luxembourg) in seinem Vortrag, dass es keine einsprachigen Texte gebe und ChatGPT prinzipiell nicht wisse, dass verschiedene Sprachen existieren. Dass

die KI-Anwendung Wörter aus einer einzigen Sprache aneinanderreihen und so kohärente Texte produzieren, beruhe ausschließlich auf Wahrscheinlichkeiten und nicht auf einem Wissen über Sprache(n) an sich. Zudem wurde die These formuliert, dass Forscher/innen künftig mehr Elemente aus fremden Sprachen in Texten aus vergangenen Jahrhunderten finden würden, als bisher angenommen.

Bei der abschließenden Podiumsdiskussion „Germanistik, international, interdisziplinär“, die **Horst Simon** (Berlin) moderierte und an der **Andrea Allerkamp** (Frankfurt/Oder), **Renata Cornejo** (Ústí nad Labem), **Vera Viehöver** (Liège), **Georg Pichler** (Madrid) und **Romana Weiershausen** (Saarbrücken) teilnahmen, wurde deutlich, dass die Herausforderungen, vor denen die französische Germanistik steht, die Kolleg/innen in ganz Europa beschäftigen. Dieses Gespräch zeigte, dass Internationalisierung kein Selbstläufer sei und dass grenzüberschreitende Mobilitätsvorhaben durch Internationalisierung zuhause ergänzt werden müssten. Zudem wurde darauf aufmerksam gemacht, dass Interdisziplinarität vor allem dann gewinnbringend sei, wenn sie neue Fragestellungen auf das eigene Forschungsfeld eröffne. Regionale Kooperationen, etwa das Netzwerk Mittelmeer-Südeuropa-Germanistik, wurden ferner als Möglichkeit beschrieben, bedrohte Strukturen zu stärken und neue Dynamiken zu schaffen. Im Rahmen einer weiteren Gesprächsrunde diskutierten **Hilda Inderwildi** (Toulouse) und **Romana Weiershausen** (Saarbrücken) mit Nachwuchswissenschaftler/innen – **Romain Becker** (Angers), **Jasmin Berger** (Fulda und Toulouse), **Iris Cussac** (Lyon), **Andrea Dassing** (Halle und Saarbrücken), **Christiane Dietrich** (Saarbrücken und Paris), **Evgenia Dourou** (Saarbrücken) und **Solène Scherer** (Metz) – darüber, was den Mehrwert einer Doktorarbeit im Fach Germanistik in Frankreich ausmache. Zudem erinnerten **Ursula Egyptien**, Leiterin der DAAD-Außenstelle in Paris, **Stefanie Neubert**, Leiterin des Goethe-Instituts Toulouse, sowie **Laurence Guillon** (Lyon) und **Danielle Brugière-Zeiss** (Paris), Vertreterinnen des CIERA, das Publikum daran, wie diese Förderorganisationen die weitere Entfaltung des Forschungsbereichs unterstützen können. Eine andere Podiumsdiskussion war dem Forschungsstand des Fachs Linguistik gewidmet, an der **Jean-Marc Bobillon** (Nice), **Delphine Pasques** (Paris), **Dominique Dias** (Paris), **Laurent Gautier** (Dijon), **Salomé Fabry** (Paris), **Michel Lefèvre** (Montpellier), **Lucia Schmidt** (Bordeaux) und **Liubov Patrukhina** (Toulouse) teilnahmen.

Dank der Bandbreite an Sektionen wurden ferner zahlreiche Aspekte der aktuellen Forschung vorgeführt. Im Bereich Geschichte würdigte **Patrick Farges** (Paris) etwa das Erbe der Forscherin und Feministin Rita Thalmann und **Anne Peiter** (Saint-Denis, La Réunion) sprach über unterschiedliche Herangehensweisen an Genozide in der deutschen und französischen

Germanistik. Die Aktualität der Kolonialforschung wurde zudem bei der Lektürewerkstatt „Ethnizität und Identitätsbildungen“ deutlich. An ihr waren **Pierre Aubert de Trégomain** (Paris), **Katell Brestic** (Angers), **Tristan Coignard** (Bordeaux), **Laurent Dedryvère** (Paris), **Lucie Lamy** (Paris) und **Gwénola Sébaux** (Angers) beteiligt. Aktuelle Tendenzen im Fach Ideengeschichte wurden vorgestellt, als **Olivier Agard** (Paris) über die Rolle der französischen Germanisten in der deutschen Philosophie am Anfang des 20. Jahrhunderts sprach. Die Geschichte und Literatur der Frühen Neuzeit standen im Mittelpunkt der Sektion „À rebours du présentisme“, in der **Élisabeth Rothmund** (Paris), **Sylvie Le Moël** (Paris) und **David D. Reitsam** (Toulouse) plurilinguale und vergessene Quellentypen in den Fokus rückten. Mit didaktischen Fragen befasste sich wiederum die Sektion „Langues-cultures de spécialité et didactique“. Hier widmete sich **Laurent Gautier** (Dijon) neuen Themenfeldern, welche die klassische Germanistik bereichern, **Carolina Flinz** (Milano) der Unterrichtspraxis im DaF-Bereich und **Rebecca Laffin** (Lyon und Cherbourg) der Bedeutung der Landeskunde in französischen Lehrplänen und Schulbüchern.

Die Sektion „Approches croisées“ lenkte den Blick auf bisher vernachlässigte Bereiche. **Céline Trautmann-Waller** (Paris) sprach über angewandte Künste, **Jean-François Candoni** und **Alexis Tautou** (beide Rennes) über Musikologie, **Philipp Jonke** (Dijon) über Mode und **Solène Scherer** (Metz) über die Notwendigkeit interdisziplinärer Herangehensweisen bei manchen Ansätzen, wie dem Erforschen der Rolle der Baudenkmäler in der Erinnerungskultur. Der Comicforschung wurde außerdem eine eigene Sektion gewidmet. Hier ging es im Vortrag von **Romain Becker** (Angers) um den Berliner Verlag *Reprodukt* und **Jasmin Berger** (Fulda und Toulouse) befasste sich mit Einsatzmöglichkeiten von *Asterix*-Comics im Französischunterricht an deutschen Schulen. Die Sektion „Territorialité“ beschäftigte sich dagegen mit der Germanistik in Österreich und auf La Réunion sowie mit Entgrenzung. So betonte **Primus Heinz Kucher** (Klagenfurt), dass die Fokussierung auf die Achse Wien-Berlin dem kulturellen Leben der Donau-Metropole in der Zwischenkriegszeit nicht gerecht werde, und **Jacques Lajarrige** (Toulouse) stellte anhand der Zeitschrift *Austriaca* ein Résumé der französischen Österreichstudien vor. Zudem ging es in **Sandie Attias** (Saint-Denis, La Réunion) Vortrag um den Umgang mit der deutschen Kolonialgeschichte in der Hochschullehre. **Tristan Coignard** und **Lidwine Portes** (beide Bordeaux) beschäftigten sich hingegen mit der Frage, inwiefern die Überwindung fachlicher Grenzen eine Chance oder ein Risiko darstelle.

Bemerkenswert an diesem Kongress war schließlich die Bedeutung, die der schriftstellerischen Tätigkeit eingeräumt und durch die das Tagungsprogramm abgerundet wurde: einerseits durch eine Ausstellung zur österreichischen Autorin Ilse Aichinger *Une femme de lettres autrichienne dans l'Histoire: Ilse Aichinger (1921–2016)*, die von **Sandie Attia** (Saint-Denis, La Réunion) konzipiert wurde; andererseits durch eine musikalische Lesung mit dem deutsch-tschechischen Autor **Jaroslav Rudiš**, der aus seinen auf Deutsch verfassten Büchern (*Weihnachten in Prag*, *Gebrauchsanweisung fürs Zugreisen* und *Winterbergs letzte Reise*) vorlas und seine musikalischen Projekte (etwa Lieder der *Kafka Band*) präsentierte.

David D. Reitsam und Alexia Rosso (Toulouse)

Grenzüberschreitende Literatur(en) in einer polyphonen Welt: Mehrsprachigkeit als Quelle der literarischen Kreativität. Internationale Konferenz in Bremen, 18.–19. Juli 2024

Das Forschungszentrum POLYPHONIE der Universitäten Genua und Catania in Italien veranstaltete in Kooperation mit *globale° – Festival für grenzüberschreitende Literatur* eine Konferenz in den Räumlichkeiten der Universität Bremen, die von Daniel Schmidt, David Pappalardo, Ramona Pellegrino und Tabea M. Dörfel organisiert wurde. Die POLYPHONIE ist schon seit vielen Jahren eine Kooperation der Institute in Genua und Catania mit dem Bremer Literaturfestival und damit auch eine Schnittstelle von Wissenschaft und Kulturbetrieb, die im Laufe der Tagung immer wieder diskutiert wurde. Zum Thema Mehrsprachigkeit fanden sich im Juli 24 vortragende Wissenschaftler/innen aus Deutschland, Italien, Tschechien, Ungarn und den USA in Bremen ein.

Der erste Konferenztag begann mit einer Keynote von **Elisabeth Arend** (Bremen), die Diskurskarrieren von in der Literaturwissenschaft häufig verwendeten Präpositionen wie post-, inter-, trans-, poly- und multi- nachzeichnete und eine semantische Verschiebung einiger dieser Verhältniswörter verdeutlichte. So verortete sie auch das Konferenzthema der Mehrsprachigkeit mit Blick auf verschiedene Konzepte und Ansätze der Dialogizität, des Hybriden, des Postkolonialismus und Poststrukturalismus oder der border studies. Schon zu Beginn dieser Tagung stand damit ein ‚Denken der Vielheit‘ und

ein Einschreiben von Diversität in literarische Texte als Forschungsansatz im Fokus, der sich noch in vielen weiteren Vorträgen wiederfinden sollte.

Im Folgenden liefen jeweils zwei Sektionen parallel. In der einen stellte **Ramona Pellegrino** (Bologna/Genua) die Ergebnisse einer Analyse von sprachbiografischen Interviews mit verschiedenen mehrsprachigen Autor/innen vor, **Matteo Gallo-Stampino** (Bergamo/Gießen) sprach über Sprache als Zwischenraum bei Yoko Tawada und Shida Bazyar und **Begüm Kardes** (Gießen) verknüpfte Mehrsprachigkeit mit Identitätstheorien am Beispiel von Nino Haratischwilis Roman *Die Katze und der General* (2018), in dem sie eingebettete Ein-Wort- und Mehr-Wort-Interferenzen in georgischer und russischer Sprache untersuchte. Parallel sprachen **Alberto Orlando** (Palermo) über translinguistische und transkulturelle Einmischung durch Sprachwechsel in Mascha Kalékos und Rose Ausländers Exillyrik, **Henrike Ribbe** (Jena) über philosophische und literarische Aspekte der Mehrsprachigkeit bei Ingeborg Bachmann und **Swarje Lilly Boekhoff** (Hildesheim) über Mehrsprachigkeit und Übersetzung in der Lyrikvermittlung.

Am Nachmittag ging es im Vortrag von **Ester Saletta** (Bergamo) um die Literarisierung einer entmythologisierten post-kolonialen Gender-Polyphonie in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* (1996). Anschließend sprach **Renata Cornejo** (Ústí nad Labem) über die Entwicklung Jan Faktors vom Sprachexperimentator zum sprachkreativen Romanautor und zeigte am Beispiel ausgewählter früh-experimenteller Texte und der letzten zwei Romane auf, wie sich seine Mehrsprachigkeit auf den kreativen Umgang mit der deutschen (Fremd)Sprache bis hin zur Lust am Sprachexperimentieren auswirkte. **Helena Como** (Bergamo) griff noch einmal das Thema der Zwischenräume der Mehrsprachigkeit vom Vormittag auf, diesmal mit Blick auf Yoko Tawada und Esther Kinsky. Neben an ging es zunächst um eine in mehreren Vorträgen auftauchende sogenannte ‚Großvaterpoetik‘ als Poetik der Mehrsprachigkeit, in diesem Fall am Beispiel zweier Werke von Ivna Žic, vorgetragen von **Miriam Maja Brost** (Bochum). Anschließend präsentierte **Gabriella Pelloni** (Verona) ihre Überlegungen zur literarischen Mehrsprachigkeit und transkulturellen Identitätsbildung anhand von ausgewählten Werken von Emine Sevgi Özdamar und fokussierte dabei unter anderem auf eine Präsenz des Fremden im Eigenen. **David Pappalardo** (Catania) blickte in seinem Vortrag aus einer soziolinguistischen Perspektive auf die Verknüpfung von Sprache und Identität, untersuchte Formen von In- und Exklusion der Leser/innen aus der Erzählung anhand von Mehrsprachigkeit und zeichnete die Metapher der Mehrsprachigkeit als Tür, die für manche (multi-linguale) Menschen weit offensteht, von anderen (nicht-mehrsprachigen) Leser/innen hingegen selbst geöffnet werden müsse.

Als Abschluss des ersten Konferenztages stellte **Daniel Schmidt** (Bremen) in der ersten Sektion das Konzept der seit 2007 jährlich stattfindenden *globale°* vor, die ein neues Verständnis von Literatur – nämlich als transnationale Literatur – etablierte und von Anfang an auch als Grenzüberschreitung zwischen Wissenschaft und kultureller Praxis gedacht war. **Marco Maffei** (Wuppertal) sprach anschließend über den Roman *Eine runde Sache* (2021) von Tomer Gardi, der zur Hälfte in einem ‚fehlerhaften Deutsch‘ geschrieben, zur anderen Hälfte übersetzt aus dem Hebräischen ist. Der Vortrag ging nicht nur auf die damit verbundenen Diskussionen deutscher Preisverleiher über Kompetenzmangel oder künstlerische Freiheit ein, sondern stellte auch Beispiele aus dem Roman zu den Themen Mimikry der mündlichen Sprache, jüdische Erzähltraditionen oder Ironisierung von Verständnisproblemen vor.

In der parallel stattfindenden Sektion sprach **Lisa Memmeler** (Berlin) über interkulturelle Perspektiven auf die Verfremdungen des Eigenen in den ‚spektakulären Metamorphosen‘ von Friedrich Hölderlins später Dichtung, die insbesondere von seinem Aufenthalt in Bordeaux geprägt sei. Exemplifiziert wurden ihre Überlegungen am Gedichtfragment *Tinian*. **Serena Bonaldo** (Tübingen) referierte über die Entscheidung des Übersetzers von Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche* (1842) ins Italienische, sich an einer Stelle des norditalienischen Dialektes zu bedienen und welche Effekte und Auswirkungen dies hat.

Der Abend des ersten Konferenztages wurde mit einem bewegenden Gespräch von **Libuše Černá** (Bremen) mit der aus der Ukraine stammenden und auf Deutsch schreibenden Autorin **Marjana Gaponenko** im Buchladen Ostertor abgeschlossen.

Der zweite Konferenztag begann wie der erste mit einer Keynote, diesmal von **Sandra Vlasta** (Genua), die die *globale°* als Plattform für Diversität untersuchte. Sie arbeitete in ihrem Vortrag die Herausforderungen aber auch das Potenzial heraus, das eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Literaturfestivals – welche derzeit kaum vorhanden ist – mit sich bringen würde. Literaturfestivals können Aufmerksamkeit für Diversität generieren und steuern, Vielfalt fördern und den Kanon beeinflussen. In der folgenden Sektion sprach **Daniela Liguori** (Salerno) über Migration als ‚schöpferische Tätigkeit‘, eine mit Mehrsprachigkeit verknüpfte Heimatlosigkeit und plurale Identitäten als Motive im Werk des tschechischen Philosophen Vilém Flusser. **Tamás Lénárt** (Budapest) stellte in seinem Vortrag das literarische Werk der aus Ungarn stammenden und in die Schweiz geflüchteten Autorin Agota Kristof vor. Im Fokus stand ihr Verhältnis zur Fremdsprache nicht als Chance, sondern als Zwang oder Notsituation und die daraus sich ergebenden stilistischen Besonderheiten wie



ein reduzierter, wenig authentischer Erzählstil oder eine entsubjektivierte Sprechweise. Parallel stellte **Annabelle Jänchen** (Ústí nad Labem/Bayreuth) interkulturelle Familienromane vor und ging dabei auf Transfers zwischen verschiedenen Kulturräumen ein, die sich in diesen Romanen nicht zuletzt in der Mehrsprachigkeit wiederfinden. **Annika Gebhard** (Berlin) präsentierte Forschungsergebnisse zum Thema der Mehrsprachigkeit in postmigrantischer Literatur und ging unter anderem auf polyphone Erzählstrukturen, multilinguale Praktiken und das Thema der Mehrschriftlichkeit ein. In der letzten Sektion stellte **Elena Kammerer** (Braunschweig) in ihrem Vortrag den literarästhetischen Umgang mit Mehrsprachigkeit als noch unterschätzten Bereich der Literaturdidaktik vor. **Jillian Saucier** (Boston) berichtete abschließend aus der Perspektive der Dichterin und Übersetzerin über das Thema „Aus dem Archiv dichten“ mit Blick auf Texte von Friederike Mayröcker und Ernst Jandl.

Im Laufe dieser zwei Konferenztage in Bremen wurden sehr unterschiedliche Funktionen von Mehrsprachigkeit in Literatur eruiert. Mehrsprachigkeit könne sowohl ein Marker von Fremdheit oder ein Verfremdungseffekt sein als auch Fremdheit aufheben. Sie kann der Provokation dienen oder zu humoristischen, satirischen Zwecken eingesetzt werden. Sie kann inkludieren und exkludieren, kann die narrative Aushandlung der eigenen Identität unterstreichen, kann aber auch zu Aufwand für die Lesenden führen oder der

Grund dafür sein, dass Autor/innen für ihre Werke gar nicht erst einen Verlag finden. In mehreren Vorträgen kam außerdem die Frage nach einer sprachlichen Fremdheitshierarchie in Romanen auf. Denn während Lexik aus dem Georgischen, Russischen, Armenischen, Vietnamesischen, Tschechischen oder Türkischen in der Regel durch Kursivierungen oder auf eine andere Art hervorgehoben und damit doppelt als ‚fremd‘ markiert wird, geschieht dies sehr viel seltener in Bezug auf etwa englisch- oder französischsprachige Einschübe in den gleichen Werken. Insgesamt war die Konferenz eine produktive Synergie von Literaturwissenschaft, Linguistik und Didaktik, die nicht in gesonderten Sektionen stattfanden, sondern an ihren gemeinsamen Schnittstellen miteinander in Kontakt traten. Auch die Nähe zur *globale*° war stets gegeben, waren doch ein Großteil der auf der Konferenz besprochenen Autor/innen bereits selbst zu Gast in den vergangenen Jahren bei diesem Bremer Literaturfestival. Die Veranstalter/innen bezeichneten die Konferenz als fruchtbaren Neustart für das Projekt POLYPHONIE und *globale*°, von dem wir in den kommenden Jahren sicher weiter hören werden.

Annabelle Jänchen (Ústí nad Labem/Bayreuth)

ENGLISCHE ABSTRACTS

I WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

CARME BESCANS: Europe as “listening”. Configurations of the Border by Kathrin Röggla

For the writer Kathrin Röggla, the concepts of liminality and resonance play a central role in both her understanding of borders and her vision of Europe. To support this initial hypothesis, we draw upon fundamental theoretical considerations related to the topic of borders, which are relevant for the analysis of Röggla's texts. Additionally, we examine Röggla's engagement with the concept of Europe through an analysis of two press articles. Finally, we attempt to validate the ideas presented thus far by exploring Röggla's text 'Bauernkriegspanorama' (2020).

Keywords: Europe, border, liminality, resonance, Röggla, *Bauernkriegspanorama*

MARKÉTA BROŽOVÁ: Crossing Borders in Literary Translation from German to Czech using the Example of Libuše Moníková

The aim of the article is to make the translations of the novel *Die Fassade* by Libuše Moníková into Czech a subject of discussion in an intercultural context. The author can be seen as a writer between two languages, whereat her constant German-Czech language change is also manifesting itself in her literary language, which will be demonstrated in this article. Attention is also paid to the intercultural manner of translation, which is relevant for the transfer of a multilingual writing into the object language. Selected text excerpts from the Czech translations of *Die Fassade* by Zbyněk Petráček (1991) and Jana Zoubková (2004) demonstrate the importance of intercultural translation solutions, which can lead to a better understanding of the novel.

Keywords: German literature, intercultural literature, intercultural translation, multilingualism, Libuše Moníková, *Die Fassade*

JANA HRDLIČKOVÁ: “But the common problem is the border”: *Die Schutzbefohlenen* by Elfriede Jelinek

It is no coincidence that Elfriede Jelinek's play *Die Schutzbefohlenen* (2014) stands out from Aeschylus' drama *Die Schutzflehenden*, which is sometimes regarded as the oldest surviving tragedy. It is also no coincidence that, despite

this categorisation, namely that it is a tragedy, Aeschylus' work has rather positive aspects with regard to the refugees: the fifty daughters of Danaos, who flee from Egypt to Greece, are allowed to stay in the Greek polis and become fellow citizens.

In Jelinek's dramatic text *Die Schutzbefohlenen*, on the other hand, the Mediterranean becomes a border clearly associated with death. The route of the refugees, "through the sea, across the sea, into the sea" (JELINEK 2018: 24), ends here in many cases. This article will explore the significance of this border in the radio play *Die Schutzbefohlenen* (BR/ORF 2014) and ask to what extent the Mediterranean represents "the common problem" of non-European refugees and Europe.

Keywords: Austrian literature, border, Mediterranean, migration crisis, Elfriede Jelinek, *Die Schutzbefohlenen*

RALITSA IVANOVA: Sharing the World – an Appeal for a Europe without Borders

This article examines how the subject of European borders is addressed and treated in different literary, journalistic and artistic formats. Based on Kant's idea of a federation of enlightened states with a republican constitution which can lead to perpetual peace and on his conviction that the rights of men, as citizens of the world, shall be limited to the conditions of hospitality, the article discusses several works and initiatives by German-speaking authors and performance artists and by one New Zealand-Scottish-Bulgarian author from the last decade. These works reflect transcultural and transnational relationships and constellations, thus opposing the rise of nationalism and advocating for a Europe without borders. The works and initiatives analysed include Robert Menasse's pro-European speech collection *Heimat ist die schönste Utopie. Reden (wir) über Europa* as well as his article co-authored with Ulrike Guérot "Lust auf eine gemeinsame Welt. Futuristischer Entwurf für eine europäische Grenzenlosigkeit" and their jointly initiated European Balcony Project for the proclamation of the European Republic. Furthermore the initiative "Erster europäischer Mauerfall" by the artist collective "Center for Political Beauty" and Kapka Kassabova's novel *Border: A Journey to the Edge of Europe* will be discussed.

Keywords: Border, Europe, concepts of peace, Robert Menasse, Kapka Kassabova

GARBINE IZTUETA-GOIZUETA: Liminality and Intersectionality in the Novel *Zwischen Welten*

This article analyses liminality and intersectionality in the novel *Zwischen Welten* by Juli Zeh and Simon Urban (2023) in order to show the polarization mechanisms between the protagonists as representatives of current society. In addition, it will be discussed which strategies are designed to depolarize current debates in the novel. The main thesis of the article is that Stefan as a liminal figure and Theresa as an intersectional figure succeed in creating a sense of unity from a polarized “us”-and-“you” thought pattern in the course of “their” letter communication.

Keywords: Border, liminality, intersectionality, Epistolary Novel, Juli Zeh, Simon Urban, *Zwischen Welten*

IVA MIKULOVÁ: Cultural Transfers using the Example of the Production of *König Ottokars Glück und Ende* by Dušan D. Pařízek on the Stage of the Vienna Volkstheater

In contemporary Czech theatre there are not many directors who work in Czech and foreign language theatre scene at the same time. One of the exceptions is the work of the award-winning director and set designer Dušan David Pařízek (*1971), who works in both the Czech Republic and German-speaking countries. Given this overlap of several cultures, it can be viewed as a carrier of cultural transfer between the language areas mentioned. Since the concepts of cultural transfers are little researched in contemporary Czech theatre studies, this study represents one of the first attempts to apply the theory of cultural transfers to the theatre field. I show the variants of cultural transfer using the example of Pařízek’s production of *König Ottokars Glück und Ende* (premiere January 8, 2019) at the Vienna Volkstheater.

Keywords: Cultural transfer, Vienna Volkstheater, Franz Grillparzer, Dušan David Pařízek, *König Ottokars Glück und Ende*

NATALIE MOSER: Variations of a Border Crossing. The Narration of Body, National and Genre Boundaries in Antje Rávik Strubel’s *Blaue Frau*

Border crossings make boundaries, structures and systems tangible and visible. This can be experienced in Antje Rávik Strubel’s novel *Blaue Frau* (2021), which analyses the narrative echo chamber in which a violation of bodily boundaries (through sexual violence and torture) reverberates in the form of further border crossings. On the one hand, (European) political, economic and cultural aspects of the border discourse and their narrative treatment are discussed. On the other hand, the text-internal discussion about the appropriation of stories is described

and understood as part of a poetics of dissolution of boundaries that undermines clichés through different perspectives.

Keywords: Border, violence, body, gender, narration, Antje Rávik Strubel

GABRIELLAPELLONI: Borders and Border Crossings in Emine Sevgi Özdamar’s Late Work: *Perikizi* (2010) and *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021)

The article is dedicated to the examination of borders and border zones in Emine Sevgi Özdamar’s late work, namely the play *Perikizi. Ein Traumspiel* (2010) and the novel *Ein von Schatten begrenzter Raum* (2021). Özdamar’s protagonists are described as experts in border experiences, which not only concern spatial, linguistic and cultural experiences, but also include the historical and temporal dimensions of borders. The analysis aims to show that the theme of the border in Özdamar’s work is not only closely linked to her own migration experience, but also deeply interwoven with the story of the first-person narrator and her and the Turkish society’s repressed traumas, which become central leitmotifs in Özdamar’s late work.

Keywords: German literature, border, border crossing, memory, trauma, Emine Sevgi Özdamar

DANA PFEIFEROVÁ: From the Fall of the Iron Curtain to ‘Fortress Austria’. On Elisabeth Reichart’s More Recent Novels

While Elisabeth Reichart’s early work helped shape the movement of ‘antiheimat’ literature, the Austrian author extended her social criticism to other countries in her novels after 2000. In doing so, the writer with a PhD. in history repeatedly draws on historical events. In *Das Haus der sterbenden Männer* (2005), the fall of the Iron Curtain triggers the main character’s return home to confront her traumatic experience. Antonia’s stay in ‘no man’s land’ on the Czech-Austrian border anticipates her search for identity. On the other hand, the protagonist in *Die unsichtbare Fotografin* (2008) is a cosmopolitan. She travels on various assignments and changes countries; she is at home everywhere and nowhere. The motif of globalisation affects the novel’s structure, as the cities she travels to give rise to addressing current problems critically. In *Frühstück bei Fortuna* (2016), Reichart takes up the theme of the ‘migration crisis’ of 2015 and once again focuses on Austria, which closes its borders to refugees and becomes a fortress.

Keywords: Austrian literature, border crossing, globalisation, migration crisis, Elisabeth Reichart

CHRISTIAN SCHENKERMAYR: “Europe’s defence?” – Crossing and Deconstruction of Borders in Elfriede Jelinek’s Addenda Texts to *Die Schutzbefohlenen*

While Jelinek’s theatre text *Die Schutzbefohlenen* on the occasion of the occupation of Vienna’s Votive Church by asylum seekers and their supporters initially focused on grievances in asylum law and xenophobia in Austria, the revised versions, updates and the additional texts *Appendix*, *Coda*, *Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr!* and *Philemon und Baucis* led to constant broadening of the perspective to the pan-European area. Jelinek’s critical examination of Europe’s reactions to the question of how to deal with refugees includes, among other things, reflections on intra-European border controls, overcrowded refugee boats in the Mediterranean, processing methods, fences and refugee camps. The article examines the motivic and discursive development of the topic in the individual additional texts as well as the linguistic and intertextual methods that Jelinek uses to transcend or deconstruct geographical, ideological or supposedly identity-forming boundaries.

Keywords: Austrian literature, border, Europe, escape, migration, additional texts, Elfriede Jelinek

HANS-CHRISTIAN TREPTE: Boundaries as Home? Borders and Transgression in Natascha Wodins Novel *Nachtgeschwister* (2018) in the “Draught of Europe”

Natascha Wodin’s novel *Nachtgeschwister* (Brother and sister of the Night) is a paradigmatic example of border literature which has to do with linguistic and cultural inbetweenness. Already as a child Wodin felt the borderline between her, regarded as a Russian, and the Germans around her. Mental as well as linguistic and cultural differences appear as a borderline between the ‘Eastern’ and ‘Western’ world, too. The fatal relationship of Wodin’s narrator with Jakob Stumm (alias Wolfgang Hilbig) of East German descent makes it possible to analyse the German-German relations at the time of the peaceful revolution, the fall of the Berlin wall and the German reunification. With the fall of the wall the last piece of border had disappeared, a borderline running through the life, thoughts and feelings of Wodin’s main character. But the border manifests itself also in reality, culture, sensitivity and mentality, in everything, that will not be subsumed in language. In this matter borders and transgressions may become a special home which establishes a discourse and provides a special aesthetic shape.

Keywords: Border, East-West border, home, identity, Natascha Wodin, *Nachtgeschwister*

MARTINA TROMBIKOVÁ: The Border as a Motif and Aesthetic Category in the Novel *Das Mädchen an der Grenze* (2017) by Thomas Sautner

In the following article, Thomas Sautner's novel *Das Mädchen an der Grenze* (2017) is analysed with a view to the complexity of the border motif. In this literary text, it is not only the description of the topographical border and its crossing that is important, but also the gradual dissolution of borders in the main character's psychological perception. This has physical effects that can be interpreted as a symbolic somatisation of the political upheavals. The analysis shows that Sautner's novel shares characteristics with *border literature*.

Keywords: Austrian Literature, border, border literature, Thomas Sautner, *Mädchen an der Grenze*

STEPHAN WOLTING: "The Battle of Königgrätz is our downfall (...)." Border Situations and Literary Border Spaces in Jaroslav Rudiš's Novel *Winterbergs letzte Reise*

The article is about the attempt to literary overcome borders in Central Europe in Jaroslav Rudiš's 'railway novel' *Winterbergs letzte Reise*. The very old protagonist Wenzel Winterberg and his nurse and companion Jan Kraus cross long stretches of the former k.u.k. area on Winterberg's 'last crossing'. In addition to taking actual border crossings into account, the article focuses on examining the abolition of borders through the transformation of concrete places into cultural-literary spaces. In doing so, literary methods such as conversational prose etc. are considered. The recurring motif of the Battle of Königgrätz has a special function in the sense of a collective experience of suffering as a central European founding myth. It also plays a significant role for both protagonists in driving through literary places and in the memory of past border situations.

Keywords: German literature, Czech literature, border, middle Europe, literary places, Jaroslav Rudiš, *Winterbergs letzte Reise*

II MISCELLANEA AUSTENSIA

GABRIELA DVORNYCKÁ: The Role of Colours in Selected Short Stories by Stanislav Struhar

This study explores the thematic and symbolic meanings of colours in selected prose texts by Stanislav Struhar, an Austrian author of Czech origin. A detailed analysis of the selected works – the short story volumes *Farben der Vergangenheit*

(2016) and *Farben der Zukunft* (2021) – reveals how Struhar employs colours as narrative tools to evoke moods, develop characters, and deepen leitmotif themes. The colours white, black, red, blue, and green hold particular significance in Struhar's work. This article investigates the roles these colours play in the overall structure of his prose texts and questions whether Struhar adheres to or consciously deviates from traditional colour symbolism.

Keywords: Austrian literature, colour symbolism, Stanislav Struhar, *Farben der Vergangenheit*, *Farben der Zukunft*

GEORG SCHUPPENER: Conspiracy Myths in Reich Citizens' texts

Against the background of the fact that the ideology of the Reich Citizens movement is essentially based on conspiracy myths, the article examines Reich Citizens' texts for the concrete occurrence of the currently most widespread conspiracy narratives. Four different corpora of authentic texts from the scene are used as a material basis. First, potential occurrences of conspiracy narratives are identified using an automated analysis. The relevant findings are then verified or falsified with an in-depth content analysis. This shows that texts that serve the self-presentation of the Reich Citizens on the Internet are much more strongly interspersed with various conspiracy narratives than Reich Citizens letters to authorities and state representatives. The latter essentially focus on the conspiracy myth of a BRD GmbH, presumably with the aim of negating the legitimacy and competence of the addressees.

Keywords: Reich citizens, conspiracy myths, politolinguistics

VERZEICHNIS DER BEITRÄGER/INNEN

Julie Adam, M.A.

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, CZ-400 96 Ústí nad Labem (Tschechien)
E-Mail: julieadam.h@gmail.com

doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky v. i.
Na Florenci 1420/3, CZ-110 00 Praha 1 (Tschechien)
E-Mail: augustova@ucl.cas.cz

Dr. phil. Carme Bescansa Leiros

Universidad del País Vasco UPV/EHU
Facultad de Letras, Departamento de Filología Inglesa y Alemana y
Traducción e Interpretación
Paseo de la Universidad 5, E-01006 Vitoria-Gasteiz (Spanien)
E-Mail: carme.bescansa@ehu.eus

PhDr. Ing. Jindra Broukalová Ph.D.

Univerzita Karlova Praha
Pedagogická fakulta, Katedra germanistiky
Celetná 13, CZ-110 00 Praha (Tschechien)
E-Mail: broukalova@brailnet.cz

Mgr. Markéta Brožová

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, CZ-400 96 Ústí nad Labem (Tschechien)
E-Mail: brozova.marketa@icloud.com

Prof. Renata Cornejo, Ph.D.

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, CZ-400 96 Ústí nad Labem (Tschechien)
E-Mail: renata.cornejo@ujep.cz

Mgr. Gabriela Dvornýcká

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem

Filozofická fakulta, Katedra germanistiky

Pasteurova 13, CZ-400 96 Ústí nad Labem (Tschechien)

E-Mail: gabriela.silhava@ujep.cz

Mag. Holger Englerth

Onno Klopp-Gasse 9/5

A-1140 Wien (Österreich)

E-Mail: holger.englerth@gmail.com

M.A. Alejandro Isidro Gómez

Universidad del País Vasco UPV/EHU

Facultad de Letras, Departamento. de Filología Inglesa y Alemana y

Traducción e Interpretación

Grupo de investigación: La literatura como documento histórico (IdeoLit)

Paseo de la Universidad 5, E-01006 Vitoria-Gasteiz (Spanien)

E-Mail: alejandro.isidro@ehu.eus

doc. Mgr. Jana Hrdličková, Ph.D.

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem

Filozofická fakulta, Katedra germanistiky

Pasteurova 13, CZ-400 96 Ústí nad Labem (Tschechien)

E-Mail: jana.hrdlickova@ujep.cz

Assoc. Prof. Dr. Ralitsa Ivanova

Hll. Kyril-und-Method-Universität/Philologische Fakultät

Lehrstuhl für Germanistik und Niederlandistik

Teodosi Tarnovski Str. 2, B-5003 Veliko Tarnovo (Bulgarien)

E-Mail: r.ivanova@ts.uni-vt.bg

Dr. Garbiñe Iztueta-Goizueta

Universidad del País Vasco UPV/EHU

Facultad de Letras, Departamento. de Filología Inglesa y Alemana y Traducción

e Interpretación

Paseo de la Universidad 5, E-01006 Vitoria-Gasteiz (Spanien)

E-Mail: garbine.iztueta@ehu.eus

Annabelle Jänchen, M.A.

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, CZ-400 96 Ústí nad Labem (Tschechien)
E-Mail: annabellej@live.de

Prof. PhDr. Věra Janíková, Ph.D.

Masarykova univerzita Brno
Pedagogická fakulta, Katedra německého jazyka a literatury
Poříčí 9, CZ-603 00 Brno (Tschechien)
E-Mail: janikova@ped.muni.cz

Mgr. Veronika Jičínká, Ph.D.

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, CZ-400 96 Ústí nad Labem (Tschechien)
E-Mail: veronika.jicinska@gmail.com

Dr. habil. Hélène Leclerc

Université Toulouse – Jean Jaurès
Centre de Recherches et d'Etudes Germaniques (CREG)
Maison de la Recherche, 5 Allée Antonio Machado
F-31058 Toulouse Cedex 9 (Frankreich)
E-Mail: helene.leclerc@univ-tlse2.fr

Mgr. Iva Mikulová, Ph.D.

Masarykova univerzita v Brně
Filozofická fakulta, Katedra divadelních studií
Arna Nováka 1, CZ-602 00 Brno (Tschechien)
E-Mail: mikulova@phil.muni.cz

Dr. Natalie Moser

Universität Potsdam
Universität Potsdam, Institut für Germanistik
Am Neuen Palais 10, D-14469 Potsdam (Deutschland)
E-Mail: natalie.moser@uni-potsdam.de

doc. Dr. phil. Mirek Němec

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, CZ-400 96 Ústí nad Labem (Tschechien)
E-Mail: mireknemec@hotmail.com

Prof.ssa Gabriella Pelloni

Università di Verona

Dipartimento di Lingue e Letterature straniere

Lungadige Porta Vittoria 41, I-37129 Verona (Italien)

E-Mail: gabriella.pelloni@univr.it

doc. PaedDr. Dana Pfeiferová, Ph.D.

Západočeská univerzita v Plzni

Pedagogická fakulta, Katedra německého jazyka

Veslavínova 42, CZ-301 00 Plzeň (Tschechien)

E-Mail: dana.pfeiferova@gmail.com

Dr. David Dominik Reitsam

Université Toulouse – Jean Jaurès

Centre de Recherches et d'Etudes Germaniques (CREG)

Maison de la Recherche, 5 Allée Antonio Machado

F-31058 Toulouse Cedex 9 (Frankreich)

E-Mail: david.reitsam@univ-tlse2.fr

Alexia Rosso

Université Toulouse – Jean Jaurès

Centre de Recherches et d'Etudes Germaniques (CREG)

Maison de la Recherche, 5 Allée Antonio Machado

F-31058 Toulouse Cedex 9 (Frankreich)

E-Mail: alexia.rosso@univ-tlse2.fr

Prof. Dr. Mario Saalbach Erdmann

Universidad del País Vasco UPV/EHU

Facultad de Letras, Departamento. de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación

Paseo de la Universidad 5, E-01006 Vitoria-Gasteiz (Spanien)

E-Mail: mario.saalbach@ehu.eus

Dr. Christian Schenkermayr

Interuniversitäres Forschungsnetzwerk Elfriede Jelinek

der Universität Wien und der MUK

Hofburg, Batthyanystrasse, A-1010 Wien (Österreich)

E-Mail: christian.schenkermayr@univie.ac.at

Prof. Dr. Dr. rer.nat. Georg Schuppener

Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Pasteurova 13, CZ-400 96 Ústí nad Labem (Tschechien)
und

Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave
Filozofická fakulta, Katedra germanistiky
Nám. J. Herdu 2, SK-917 01 Trnava (Slowakei)
E-Mail: georg.schuppener@ucm.sk

Doz. Dr. phil. emeritus Hans-Christian Trepte

Universität Leipzig, Institut für Slavistik
Beethovenstraße 15, D-04107 Leipzig (Deutschland)
E-Mail: treptus@t-online.de

Mgr. Martina Trombiková, Ph.D.

Masarykova univerzita
Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky
Jaselská 201/18, 602 00 Brno (Tschechien)
E-Mail: trombikova@phil.muni.cz

Dr. Sandra Vlasta

Università di Genova
Dipartimento di Lingue e Culture Moderne
Piazza S. Sabina 2, I-16124 Genova (Italien)
E-Mail: sandra.vlasta@unige.it

Prof. Dr. Stephan Wolting

Uniwersytet Adama Mickiewicza
Instytut Lingwistyki Stosowanej
Zakład Komunikacji Interkulturowej
Collegium Novum, Al. Niepodległości 4, PL-61-874 Poznań (Polen)
E-Mail: wolting@amu.edu.pl

VERZEICHNIS DER GUTACHTER/INNEN

Der Redaktionsrat der Aussiger Beiträge bedankt sich bei allen Gutachterinnen und Gutachtern, die die vorliegende Ausgabe im Peer-Review-Verfahren unterstützt haben. Namentlich dürfen wir uns an dieser Stelle bei den folgenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus Brasilien, Deutschland, Frankreich, Kroatien, Österreich, Polen, Schweden, Spanien, Tschechien und den USA bedanken:

Assoc. Prof. Dr. Svetlana ARNAUDOVA (St. Kliment-Ohridski-Universität Sofia, Bulgarien)
PD Dr. Natalia BLUM-BARTH (Karlsruher Institut für Technologie, Deutschland)
Dr. Ruth BOHUNOVSKY (Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasilien)
Prof. Dr. Milka CAR (Filozofski Fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Kroatien)
Prof. Dr. Patricia CIFRE WIBROW (Universidad de Salamanca, Spanien)
Prof. UAM dr hab. Joanna DRYNDA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polen)
PD Dr. Hermann GÄTJE (Universität des Saarlandes, Deutschland)
Prof. Dr. Arno GIMBER (Universidad Complutense de Madrid, Spanien)
Prof. Dr. Frank Thomas GRUB (Uppsala universitet, Schweden)
Dr. Christa GÜRTLER (Universität Salzburg, Österreich)
Univ. Prof. Dr. Eva HAUSBACHER (Universität Salzburg, Deutschland)
PhDr. Naděžda HEINRICHOVÁ, PhD. (Univerzita Hradec Králové, Tschechien)
Prof. Dr. Iris HERMANN (Universität Bamberg, Deutschland)
doc. PhDr. Alice JEDLIČKOVÁ, CSc. (Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha / Institut für Tschechische Literatur, Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik in Prag)
Prof. Dr. Brigitte JIRKU (Universitat de València, Spanien)
Margarete LAMB-FAFFGELBERGER, Ph.D. (Lafayette College, Easton, USA)
Dr. Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE (Université Toulouse Jean Jaurès, Frankreich)
Prof. Dr. Fatima NAQVI (Yale University, Connecticut, USA)
Prof. Dr. Tanja NUSSE (University of Cincinnati, Ohio, USA)
Mgr. Jitka PAVLIŠOVÁ, Ph.D. (Univerzita Palackého v Olomouci, Tschechien)
Mgr. Martina PECKOVÁ ČERNÁ, Ph.D. (Institut umění – Divadelní ústav Praha / Theaterinstitut Prag, Tschechien)
Dr. Silke SCHWAIGER (Writing Center, Fachhochschule Wien der WKW, Österreich)
Prof. Dr. em. Günter SCHMALE (Université Jean Moulin Lyon 3, Frankreich)
Dr. Izabela SELLMER (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polen)
Dr. Anne STURM (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Deutschland)
Dr. Irina URSACHI (Universidad de Alcalá, Madrid, Spanien)
Prof. Dr. Manfred WEINBERG (Karlova Univerzita Praha, Tschechien)
Dr. Grażyna ZENDEROWSKA-KORPUS (Uniwersytet Śląski / Schlesische Universität, Mysłków, Polen)
Dr. Cornelia ZIERAU (Universität Paderborn, Deutschland)

Die AB sind in den internationalen Datenbanken **SCOPUS** und **ERIH PLUS** gelistet. Sie werden in *Germanistik. Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen, Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft* (BDSL) und der *MLA International Bibliography* ausgewertet. Die Zeitschrift ist auf dem Dokumentenserver GiNDok archiviert und elektronisch unter <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/solrsearch/index/search/search-type/collection/id/17367> abrufbar.

Seit 2023 erscheint sie ausschließlich in elektronischer Form (alle bisherigen Nummern einschließlich der aktuellen sind unter <http://ff.ujep.cz/ab> abrufbar).

Die AB-Redaktion

AUSSIGER BEITRÄGE

Germanistische Schriftenreihe aus Forschung und Lehre

HEFTSCHAU 2007–2023

AUSSIGER BEITRÄGE 17 (2023): *Sprache und Politik – Herausforderungen und Perspektiven der Politolinguistik.* Hrsg. v. Georg Schuppener, Heinz-Helmut Lüger u. Hana Bergerová.

AUSSIGER BEITRÄGE 16 (2022): *Unterwegs – „Reisen“ in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur.* Hrsg. v. Renata Cornejo, Beate Baumann u. Sandra Vlasta.

AUSSIGER BEITRÄGE 16 (2022) – Supplement: *Eine schöne neue Welt? Heimat im Spannungsfeld von Gedächtnis und Dystopie in Literatur, Film und anderen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts.* Hrsg. v. Carme Bescansa, Renata Cornejo, Garbiñe Iztueta-Goizueta, Iraide Talavera-Burgos u. Mario Saalbach.

AUSSIGER BEITRÄGE 15 (2021): *Phraseologie im digitalen Zeitalter – Neue Fragestellungen, Methoden und Analysen.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Heinz-Helmut Lüger u. Georg Schuppener.

AUSSIGER BEITRÄGE 14 (2020): *Kanon 4.0.* Hrsg. v. Renata Cornejo, Susanne Hochreiter u. Karin S. Wozonig.

AUSSIGER BEITRÄGE 13 (2019): *Deutsch als Fremdsprache – Didaktische und sprachwissenschaftliche Perspektiven.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Heinz-Helmut Lüger u. Georg Schuppener.

AUSSIGER BEITRÄGE 12 (2018): *Regionale und korporative Identitäten und historische Diskontinuität.* Hrsg. v. Renata Cornejo, Kristina Kaiserová u. Manfred Weinberg.

AUSSIGER BEITRÄGE 11 (2017): *Sprachwissenschaft und Fremdsprachendidaktik im Spannungsfeld interkultureller Vielfalt.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Gesine Lenore Schiewer u. Georg Schuppener.

AUSSIGER BEITRÄGE 10 (2016): *Hegemonie und Literatur(wissenschaft) – Machtstrukturen im literarischen Feld.* Hrsg. v. Renata Cornejo, Thomas Antonic u. Karin S. Wozonig.

AUSSIGER BEITRÄGE 9 (2015): *Text und Stil im Wandel – neue Perspektiven der Textlinguistik und Stilistik.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Georg Schuppener u. Petra Szatmári.

AUSSIGER BEITRÄGE 8 (2014): *Begegnungen und Bewegungen: österreichische Literaturen.* Hrsg. v. Renata Cornejo, Anna Babka u. Sandra Vlasta.

AUSSIGER BEITRÄGE 7 (2013): *Lexikologie und Lexikographie. Aktuelle Entwicklungstendenzen und Herausforderungen.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Marek Schmidt u. Georg Schuppener.

AUSSIGER BEITRÄGE 6 (2012): National – postnational – transnational? Neuere Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus Mittel- und Osteuropa. Hrsg. v. Renata Cornejo, Sławomir Piontek u. Sandra Vlasta.

AUSSIGER BEITRÄGE 5 (2011): *Schlüsselkompetenz Germanistik. Profile und Perspektiven einer Disziplin im Wandel.* Hrsg. v. Hana Bergerová, Ekkehard W. Haring u. Marek Schmidt.

AUSSIGER BEITRÄGE 4 (2010): *Differenz und Hybridität: Grenzfiguren als literarischer Topos.* Hrsg. v. Renata Cornejo, Jana Hrdličková u. Karin S. Wozonig.

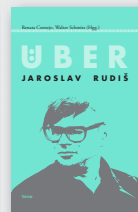
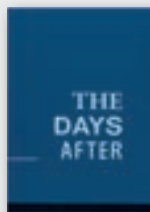
AUSSIGER BEITRÄGE 3 (2009): Sprache, Sprachwissenschaft und Sprachdidaktik in Bewegung. Fragestellungen germanistischer Linguistik und DaF-Didaktik. Hrsg. v. Hana Bergerová, Marek Schmidt u. Georg Schuppener.

AUSSIGER BEITRÄGE 2 (2008): Die Geburt der Identität aus dem Geiste der Ambivalenz. Betrachtungen im mitteleuropäischen Literatur- und Kulturkontext. Hrsg. v. Renata Cornejo u. Ekkehard W. Haring.

AUSSIGER BEITRÄGE 1 (2007): (ohne Themenschwerpunkt). Hrsg. v. Hana Bergerová u. Ekkehard W. Haring.

NEUE PUBLIKATIONEN

**der Aussiger Germanistik
und der Herausgeber/innen**





**Renata Cornejo,
Annabelle Jänchen
und Daniel Schmidt (Hgg.)**

KulturPoetik 2023 Bd. 23, Heft 1
Journal for Cultural Poetics /
Zeitschrift für kulturgeschichtliche
Literaturwissenschaft

Themenheft:
Europa und die Poetik der Grenze

Vandenhoeck & Ruprecht
(Brill-Group), 2023
140 Seiten, Softcover, LP 55 EUR

ISSN 1616–1203 (print)
ISSN 2196–7970 (online)

Die in diesem Themenheft zur Poetik der Grenze in der Gegenwartsliteratur veröffentlichten sechs Beiträge, denen eine ausführliche Einleitung der Herausgeber:innen vorangestellt ist, sind im Anschluss an einen internationalen Workshop an der Jan-Evangelista-Purkyně-Universität Ústí nad Labem (UJEP) entstanden. Der Workshop widmete sich dem Thema „Europa und der Grenzdiskurs in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ mit dem Ziel, einen literarischen Grenzdiskurs seit 1989 aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten. Dabei sollten auch unterschiedliche Zugänge und Ansätze in Bezug auf die Darstellung von Grenzen und Grenzüberschreitungen mit Blick auf Europa und europäische Identität in der Literatur ermittelt werden. Im Rahmen des Workshops trafen Germanist:innen aus den unterschiedlichsten Teilen der Welt zusammen, was es möglich machte, unterschiedliche wissenschaftliche Perspektiven auf den Grenzdiskurs und europäische Selbst- und Fremdverortungen in die Diskussion einzubringen. Das Ergebnis verdeutlicht, wie produktiv eine multiperspektivische Herangehensweise an die Thematik ist, und wurde in diesem Themenheft festgehalten, um für zukünftige Auseinandersetzungen zugänglich gemacht zu werden und weitere wissenschaftliche Diskussion anzuregen.

Das Heft wird durch zwei persönliche Autor:innenpositionen ergänzt – durch ein Interview mit Karosh Taha (durchgeführt von Daniel Schmidt) und Vratislav Maňák (durchgeführt durch Renata Cornejo), die einen Einblick in ihre Wahrnehmung von Europa sowie einer möglichen Poetik der Grenze in der Literatur bieten.



**Martina Pecková Černá
und Hasan Zahirović (Hgg.)**

***The Days After: Ethical Dilemmas of
Industrial and Post-industrial Societies
in 20th and 21st Century Theatre through
the Lens of Karel Čapek's Plays R.U.R.
and The White Plague***

Institut umění – Divadelní ústav
Praha, 2023

220 Seiten, LP 449 CZK

(bestellbar unter

<https://prospero.idu.cz/publikace/the-days-after-3>)

ISBN 978–80–7008–470–0 (book)

ISBN 978–80–7008–471–7 (pdf)

For the 100th anniversary of the premiere of R.U.R. at the National Theatre in Prague, the PerformCzech team, based at the Arts and Theatre Institute in collaboration with the Prague Quadrennial of Performance Design and Space, The Society of the Brothers Čapek, and Silesian University in Opava, hosted an online international theatre studies conference. The conference, subtitled “Ethical Dilemmas of Industrial and Post-industrial Societies in 20th and 21st Century Theatre,” examined the themes of R.U.R. and The White Plague from the perspectives of historical, current, and future interpretations of these two Čapek plays. The resulting monograph, titled similarly to the conference, is divided into three parts. In the first part, titled “Then,” extensive theater studies can be found, presenting various historical interpretative approaches to both Čapek’s plays in interwar Germany, Great Britain, and the USA, as well as their reception in the Balkans, Poland, Lithuania, Spain, and Japan. This section also includes the socio-cultural contexts of their initial presentations in the former Czechoslovakia and post-war Slovakia.

The Chapter by Zuzana Augustová “The German-language Critical Reception of Čapek’s W.U.R.” (p. 26–39) examines German and Austrian productions of Karel Čapek’s R.U.R. and their critical reception. Just two years after its first publication, the play was translated into German by Otto Pick as W.U.R.—Werstands Universal Robots (1922). Its German premiere in on 6 October 1921 in the Stadttheater Aachen was followed by two productions in 1923 — in the Theater am Kurfürstendamm in Berlin (directed by John Gottowt) and in Vienna’s Neue Wiener Bühne. The study also explores reflections in the German-speaking world. This study endeavours to disrupt somewhat the myth of the triumphant worldwide campaign of Karel Čapek’s R.U.R., particularly in German-language theatres. The production’s success with audiences was extraordinary, but critical evaluations of Čapek’s utopian play were far from universally positive. The narrative unrounding Čapek’s “victorious tour of European theatres” was less “understood as the author’s personal success, but more as the success of the new state in the cultural field.



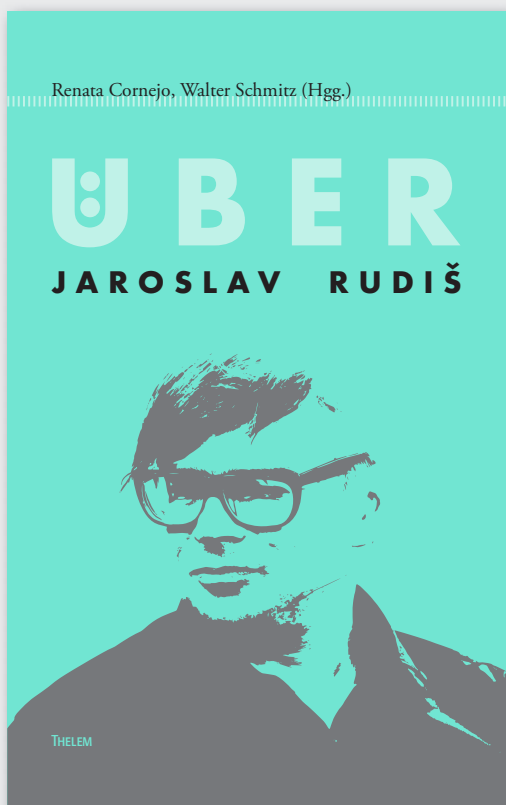
**Renata Cornejo
und Tamás Lénárt (Hgg.)**

Mehrsprachigkeit – Polyphonie

PRAESENS Wien, 2024
263 Seiten, Softcover,
LP 35 EUR

ISBN 978-3-7069-1221-1

Die literarische Mehrsprachigkeit steht in den letzten Jahren – insbesondere im Zusammenhang mit der interkulturellen Literatur – zweifelsohne verstärkt im Fokus der literaturwissenschaftlichen Forschung. Auch die 19. Jahrestagung der Franz Werfel-Stipendiatinnen und Stipendiaten in der Nachbetreuung, die vom 31. März bis zum 1. April 2023 in Wien stattfand, widmete sich diesem höchst aktuellen Thema, allerdings mit dem spezifischen Fokus auf die österreichische Literatur und keineswegs beschränkt auf die Gegenwartsliteratur, auch wenn diese einen wichtigen Bestandteil bildete. Die Beiträge bestätigten, dass die literarische Mehrsprachigkeit keineswegs ein ‚neues‘ Phänomen ist, wie das verstärkte Interesse der Literatur- und Kulturwissenschaften in den letzten Jahrzehnten suggerieren mag. Sie ist vielmehr als ein umfassendes literarisches Phänomen aufzufassen, das in unserer aktuellen sozialen und politischen Gegenwart ebenso präsent wie in unserer literarischen und poetischen Wahrnehmung der Welt verankert ist. Ein Phänomen, dem bei der Beschäftigung mit der österreichischen Literatur besondere Aufmerksamkeit zu widmen ist – in Bezug sowohl auf die Bestimmungs- und Abgrenzungskonzepte als auch auf die Untersuchung des zentraleuropäischen, multikulturellen und -lingualen Raums, der zum unmittelbaren Kontext der österreichischen Literatur und Kultur gehört.



**Renata Cornejo
und Walter Schmitz**

Über Jaroslav Rudiš

THELEM Universitätsverlag,
Dresden/ München, 2024
461 Seiten, Softcover,
LP 24,80 EUR

ISBN 978-3-95908-578-6

Für ein deutschsprachiges Publikum stellt der Band den Autor Jaroslav Rudiš vor, der mit seinen Romanen, mit Theaterstücken, mit den graphic novels um Alois Nebel, als Musiker, Zeitschriftenherausgeber und Intellektueller viel diskutiert wird und sehr erfolgreich in der Tschechischen Republik war und ist. Übersetzt sind seine Werke längst auch dem deutschen Leseublikum ein Begriff; seinen jüngsten Roman „Winterbergs letzte Reise“ jedoch hat Rudiš, der in Prag und Berlin lebt, auf Deutsch geschrieben. Es ist der Roman einer Eisenbahnreise, die in die Untergangsgeschichte ›Mitteleuropas‹ führt – Erinnerungsspuren offenlegt, ohne die eine gemeinsame europäische Zukunft nicht gelingen kann. Rudiš bringt mit Humor und Ernst einen eigenen Ton in die deutschsprachige Literatur.

Der reich gebildete Band stellt die einzelnen Werke vor, bietet eine umfassende Einführung der Herausgeber/innen, vor allem aber auch Texte von Rudiš selbst.

Eines wird jedenfalls deutlich: Die Begegnung mit diesem deutsch-tschechischen Autor (der 2019 mit dem deutschen Chamisso-Preis/Helleraus und 2022 mit dem tschechischen Karel Čapek-Preis ausgezeichnet wurde) und seinen Werken lohnt sich!



ISSN 2570-916X
ISBN 978-80-7561-475-9



9 788075 614759