

# focus

## on German Studies

Issue 28 (2021)

**focus on German Studies 28 (2021)**

Published by the German Graduate Student Association of the University of Cincinnati

Edited by  
Natalie Ford ([fordnm@mail.uc.edu](mailto:fordnm@mail.uc.edu))  
Kayla Weiglein ([weigleka@mail.uc.edu](mailto:weigleka@mail.uc.edu))

How to cite:  
Ford, Natalie and Kayla Weiglein. *focus on German Studies 28*, German Graduate Student Association of the University of Cincinnati, 2021.

DOI: 10.34314/FOGS2021.00001

Please send correspondence to:

[UCGerman@uc.edu](mailto:UCGerman@uc.edu) or  
focus on German Studies  
University of Cincinnati  
PO Box 210372  
Cincinnati, OH 45221-0372 U.S.A.

#### COPY EDITORS

Daniel Moody, Katherine Paul, Christopher Broussard, Barbara Besendorfer, and Anna-Maria Senuysal

#### BORD OF FORMER EDITORS

Anna-Maria Senuysal, ABD, University of Cincinnati  
Mareike Lange, ABD, University of Cincinnati  
Ellen Chew, ABD, University of Cincinnati  
Katherine H. Paul, PhD, University of Cincinnati  
David N. Coury, Ph.D., University of Wisconsin – Green Bay  
Herman J. DeVries, Jr., Ph.D., Calvin College  
Britta Kallin, Ph.D., Georgia Tech  
J. Gregory Redding, Ph.D., Wabash College  
Jeffrey D. Todd, Ph.D., Texas Christian University  
Michael Rice, Ph.D., Middle Tennessee State University  
Bärbel Such, Ph.D., Ohio University  
Tonya Hampton, ABD, University of Cincinnati  
David Prickett, Ph.D., Universität Potsdam  
Susanne Lenné Jones, Ph.D., East Carolina University  
Silke Schade, Ph.D., University of Texas at San Antonio  
Aine Zimmerman, Ph.D., Hunter College, City University of New York  
Julia K. Baker, Ph.D., Tennessee Tech University  
Laura Vas, Ph.D., American International School of Budapest  
Wolfgang Lückel, Ph.D., Austin College  
Todd Heidt, Ph.D., Knox College  
Alexandra Hagen, ABD, Bradley University  
Marie Buesch, ABD, 1. Staatsexamen, Albert-Ludwigs-University Freiburg  
Joshua Arnold, ABD, Johanneschule Meppen

Wesley Jackson, PhD  
Vanessa Plumly, PhD, SUNY New Paltz  
Emily Bauman, ABD, University of Cincinnati  
Alex Hogue, PhD, Coastal Carolina University

## ACKNOWLEDGEMENTS

The twenty-eight volume of focus on German Studies was made possible by the continued support of the faculty of the University of Cincinnati Department of German Studies. Our Department Chair, Professor Todd Herzog and the Director of Graduate Studies, Professor Tanja Nusser deserve our sincere gratitude for helping in so many ways to keep focus in operation. We also thank the many graduate students who volunteered their time to help with the volume.

We extend our thanks to all members of our Editorial Board, Board of Reviews and Board of Graduate Student Reviewers!

We reserve the right to make any necessary editing changes without the express written permission of the authors.

## TABLE OF CONTENTS

FROM THE EDITOR / vi

### ARTICLES

- Jente Azou.** „Eine Art Versuchsritual“: Persönliche und kollektive Trauerrituale in Esther Kinskys Roman *Hain*. /1
- Marja Kersten.** „Aussterben ist vornehm“ – Eduard von Keyserlings degenerierter Adel im Spiegel der Natur /20
- Charlotte Lenger.** Annette Kolbs Die Schaukel und das subversive Potenzial von Literatur. /44
- Oliver Sommer.** Autopsie einer Schuld. Zu den Erzählweisen der Fallgeschichte in Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*. /90
- Nadeschda Spring.** „Ergreifendes Realtheater“ Tendenzen von Bertolt Brechts und Peter Weiss’ Theatertheorien in Milo Raus Schauspielstücken und Dramenpoetik. /116
- Qingyang Zhou.** Der Neo-Orientalismus in der DDR-Reiseliteratur der 1950er-Jahre: Gerhard Kiesling und Bernt von Kügelgens *China (1957)* /146

### BOOK REVIEWS

- Edited by Christoph Kreuzmüller and Jonathan R. Zatin.** *Dispossession: Plundering German Jewry, 1933-1953* (Yu Huang) / 172
- John P.R. Eicher.** *Exiled Among Nations: German and Mennonite Mythologies in a Transnational Age* (Brian Quinn) / 178
- Heinrich Detering.** *Menschen im Weltgarten: Die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt* (Sigmund Jakob-Michael Stephan) / 187
- Ofer Ashkenazi.** *Anti-Heimat Cinema: The Jewish Invention of the German Landscape* (Molly Harrabin) / 193
- Larson Powell.** *The Films of Konrad Wolf. Archive of the Revolution* (Troels Andersen) / 197

- Antje Sablotny.** *Zeit und »aventure« in Wolframs von Eschenbach »Parzival«. Zur narrativen Identitätskonstruktion des Helden* (**Michael Berger**) / 203
- Gabriela Stoicea.** *Fictions of Legibility. The Human Face and Body in Modern German Novels from Sophie von La Roche to Alfred Döblin* (**Franziska Finkenstein**) / 211
- Heather Merle Benbow and Heather R. Perry.** *Food, Culture and Identity in Germany's Century of War* (**Annelies Augustyns**) / 218
- Bettina Hitzer.** *Krebs fühlen – eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts* (**Jonas Feldt**) / 226
- Marion Kaplan.** *Hitler's Jewish Refugees: Hope and Anxiety in Portugal* (**Matthieu Martin**) / 231
- Moritz Föllmer.** *Culture in the Third Reich* (**Rachel Wilson**) / 239
- Ricky W. Law.** *Transnational Nazism: Ideology and Culture in German-Japanese Relations, 1919-1936* (**Daniel Moody**) / 247
- Edited by Peter C. Pfeiffer and Nathan T. Tschepik.** *Meanings of Modern Work in the Nineteenth- and Twenty-First-Century German Literature and Film* (**Marisol Bayona Roman**) / 253

## FROM THE EDITORS

*focus on German Studies* has been published by the Graduate Students of the German Department at University of Cincinnati since its first issue in 1994, meaning our journal is now almost as old as our current editors.

We are humbled by this fact, and we are very proud to keep the tradition alive. *focus on German Studies* is one of the only graduate student journals dedicated to German Studies in the United States. In addition to literature, our journal publishes on a wide range of interdisciplinary topics tangential to German Studies, including Film and Media Studies, Women and Gender Studies, History, Sociology, Music, and Performance Studies. Our authors submit to us from around the world and we have the privilege to meet fellow scholars and future colleagues through our journal.

Each Graduate Student involved in the editing process dedicates an extraordinary amount of time outside of their personal responsibilities at the university (teaching, classwork, and their own research) to make the focus on German Studies journal a reality. *focus on German Studies* is a multi-year commitment typically taken on by PhD students, beginning with the organization of the focus on German Studies graduate student conference, then assuming the role of Book Review Editor, and finally taking on the role of Editor-in-Chief. For this edition, however, both editors were new into these roles. It has been a wonderful experience working together to tackle such a large responsibility, especially during a global pandemic.

This year we are pleased to present Volume 28 (2021), an issue that goes back to our roots by offering a platform for a large variety of academic interests centering on German language literature, film, history, and theater.

We also owe special thanks to our fellow graduate students who served as copyeditors for our Book Reviews and to the many professors who donated their time to peer-review our articles. Lastly, as editors and graduate students, we want to thank our Department Head, Dr. Todd Herzog, and our Graduate Director, Dr. Tanja Nusser, for giving us the opportunity to publish in our graduate careers and for your constant support.

*Natalie Ford and Kayla Weiglein*

Issue 28 (2021)

## **„Eine Art Versuchsritual“: Persönliche und kollektive Trauerrituale in**

### **Esther Kinskys Roman Hain**

Jente Azou

Ghent University

#### Abstract

*Esther Kinskys ‚Geländeroman‘ Hain konfrontiert die Leser\*innen mit besonderen Erinnerungs- und Trauerritualen. Er rückt das Verhältnis zwischen den persönlichen und kulturellen Formen der Erinnerung in den Brennpunkt. Die trauernde Protagonistin tritt als achtsame Beobachterin des Erinnerungsverfahrens auf. Die Erinnerung an die Verstorbenen präsentiert sich aber nicht nur in den wahrgenommenen Trauerritualen, sondern erweist sich als allgegenwärtig in der Umgebung. Friedhöfe und die historischen Stätten der Etruskernekropolen, die als eine Materialisierung von Erinnerungsritualen gelten, prägen die norditalienische Landschaft, in der die Geschichte spielt. Wegen der Verflochtenheit der Trauerkultur mit dem Alltag, gelingt es der Protagonistin nicht, ihren persönlichen Verlust vollständig von den beobachteten Erinnerungsritualen oder der Umgebung, in der sie sich befindet, abzugrenzen.*

Keywords:

Erinnerung – Gedächtnis – Trauer – Ritual – Kinsky

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0253-7306>

How to cite: Azou, Jente. “Eine Art Versuchsritual: Persönliche und kollektive Trauerrituale in Esther Kinskys Roman Hain“. *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 1–19.

DOI: 10.34314/FOGS2021.00003

## **„Eine Art Versuchsritual“: Persönliche und kollektive Trauerrituale in Esther Kinskys Roman *Hain***

Jente Azou

In den letzten Jahren hat die Übersetzerin Esther Kinsky (°1956) auch als Autorin immer mehr Anerkennung bekommen. 2020 erhielt sie sowohl den *W.-G.-Sebald-Literaturpreis* für „Kalkstein“ als auch den *Deutschen Preis für Nature Writing* für „Tagliamento“, in dem sie sich der intensiven Naturwahrnehmung widmet. Gerade die beiden Schwerpunkte, die Erinnerung und die Naturwahrnehmung, stimmen thematisch mit dem Inhalt ihres neuesten Romans *Hain. Geländeroman* (2018) überein.

Für *Hain* erhielt Kinsky 2018 den *Preis der Leipziger Buchmesse*. Die Jury pries die Autorin wegen der „übersinnliche[n] Genauigkeit“ und „rhythmischen Präzision“ im Text (Leipziger Messe).

Im Roman beschreibt Kinsky die Reisen einer namenlosen Protagonistin durch das ländliche Italien. Anlass der ersten Reise, nach Olevano im Winter, ist der Tod ihres Ehemannes, der vor kurzem verstorben ist und nur mit der Initiale M. bezeichnet wird. Im zweiten Teil des Romans (II Chiavenna) greift die Autorin auf weiter zurückliegende Erinnerungen zurück: die Italienreisen aus der Kindheit mit ihrem Vater. Die Leidenschaft des inzwischen ebenfalls verstorbenen Vaters für die Etrusker gestaltete die Reisen der Familie. Die Erinnerungen an etruskische Relikte sind für die Erzählerin stark mit ihm verbunden. Anhand von genauen Beobachtungen der Umwelt hinterfragt die Protagonistin die Unterschiede zwischen den persönlichen Trauer Ritualen für den verstorbenen Ehemann und der beobachteten Trauerkultur in der unbekanntem Umgebung. Dabei beachtet sie gegenwärtige Rituale der lokalen Einwohner\*innen ebenso wie archäologische Relikte der etruskischen Totenkultur, die die heutige Landschaft Norditaliens

mitgestalten. Mit vorliegender Analyse soll gezeigt werden, wie sich die persönlichen Erinnerungsrituale der Protagonistin zu den beobachteten, kulturellen Erinnerungspraktiken im Roman verhalten.

Im Untertitel zeigt sich die Bedeutsamkeit der Landschaft im Erinnerungsprozess. Kinsky hat sich als Untertitel des Romans für den Neologismus ‚Geländeroman‘ entschieden. In einem Gespräch mit dem Deutschlandfunk erklärt sie diese Entscheidung wie folgt: „Gelände zeichnet sich dadurch aus, dass es sich durch nichts bestimmtes [sic] auszeichnet. Ein offenes undeterminiertes Feld, Gebiet“ (Winkels und Ellmenreich). Der unpräzise Begriff ‚Gelände‘ steht im Gegensatz zu ‚Landschaft‘, der laut Kinsky allzu sehr von romantischen Naturauffassungen geprägt ist (ebd.). Wegen der engen Konnotation möchte die Autorin den Begriff ‚Landschaft‘ nicht verwenden.

Sich für den Untertitel ‚Geländeroman‘, der zugleich als Genrebezeichnung gilt, zu entscheiden, zeigt, dass die Umgebung über ihre traditionelle Funktion als Hintergrund der Handlung hinaussteigt. Kinsky rückt das Gelände aktiv in den Mittelpunkt der Geschichte und betont, dass das Gelände ein inhärenter Bestandteil der Erinnerungsverfahren ist, anstatt bloß als Hintergrund zu funktionieren.

Sofern der Roman die Trauer nach dem Verlust eines Geliebten thematisiert, stellt er eine intime Auseinandersetzung mit dem äußerst persönlichen Erinnerungsverfahren und der damit einhergehenden Trauer in der unbekanntenen Umgebung dar. Eine scharfe Trennung zwischen dem persönlichen und dem kollektiven Erinnerungsverfahren ist aber nicht durchzuhalten; beide Arten von Gedächtnis wirken allzu sehr aufeinander ein:

„The relations between individual and collective remembering are thus dialectical in the sense that they influence, interpenetrate and alter each other in ongoing, mutable and ever-shifting ways“ (Pickering und Keightley 39). Nicht nur das dialektische Verhältnis der beiden Formen von Gedächtnis ist zu beachten, auch die Dynamik ist relevant: Das Verhältnis zwischen persönlichem und kollektivem

Gedächtnis kann sich jederzeit ändern. Auch äußerst persönliche Erinnerungen, wie die Erinnerung an den verstorbenen Ehemann und Vater im Roman, stehen in Beziehung zu kollektiven Erinnerungen oder Erinnerungs- und Trauerritualen, die in der Gesellschaft bereits vorhanden sind (Denschlag 26). Demzufolge werden in dem vorliegenden Essay nicht nur die Spannungen, sondern auch die Überschneidungen zwischen den verschiedenen Arten von Erinnerung untersucht.

Das kollektive Gedächtnis wird präziser definiert anhand des Unterschieds zwischen dem kulturellen und kommunikativen Gedächtnis, wobei das kulturelle Gedächtnis von grundlegender Bedeutung ist für die Analyse der Trauerrituale im Roman. Jan Assmann definiert das kommunikative Gedächtnis als eine nicht-institutionelle Form des Erinnerns ("Communicative and Cultural Memory" 38). Das kulturelle Gedächtnis dagegen zeigt und verfestigt sich in der Materialität von Gesellschaft und Kultur (J. Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization* 5), zum Beispiel in Trauerorten, wie Friedhöfen. Die Auswirkung der Gesellschaft auf das Individuum wird betont: In der Regel gestaltet das kulturelle Ritual das Erinnerungs- und Trauerverfahrens des Individuums. Beide Formen des kollektiven Gedächtnisses funktionieren aber dynamisch und erneuern sich immer wieder (A. Assmann 221).

### **Verlust als persönliches und kulturelles Ereignis**

Nach dem Tod von M. hält die Protagonistin sich in Olevano auf, um den verlorenen Geliebten zu betrauern. Die Trauerrituale für Verstorbene vor Ort, die sie im Dorf beobachtet, unterscheiden sich deutlich von ihrer persönlichen Trauerarbeit. Wenn sie Blutorangen kauft, weil M. die gerne aß, erklärt sie, „dass es ja nur ein Trauerkauf war, eine Art Versuchsritual. M. hatte das ganze Jahr auf die wenigen Wochen der Blutorangen gewartet“ (60). Den Ankauf von Blutorangen charakterisiert die Erzählerin als ein „Versuchsritual“, ein Neologismus, den sie nicht genauer definiert. Was das Ritual eigentlich bezweckt, bekommen die Leser\*innen nicht mit. Die Bezeichnung des Ankaufes als Ritual weist darauf hin,

dass der Ankauf für die Hauptfigur über den rein wirtschaftlichen Austausch von Geld und Waren hinaussteigt.

Edmund Leach definiert ein Ritual als „a dramatic performance, one that is stylized, distorting normal, everyday repeated action. The distortion itself is [...] part of the communicative code“ (zitiert nach Feuchtwang 281). Die Verzerrung der gängigen Handlung ist in diesem Fall auf die Hauptfigur beschränkt. Da sich vermuten lässt, dass die Dorfbewohner\*innen den Ankauf von Obst nicht als Ritual empfinden, ist die Handlung ausschließlich für die Protagonistin angereichert. Obwohl der Ankauf Kommunikation mit dem Verkäufer enthält, ist der Mann sich nicht im Klaren über den rituellen Aspekt des Verkaufs: „Doch ich konnte [es] ihm nicht erklären“ (60). Die Erzählerin bezieht keine anderen Personen in das persönliche Trauerritual ein und distanziert ihre eigene Trauerarbeit um M. auf diese Art und Weise von der lokalen Einwohnerschaft und den geläufigen Trauer Ritualen vor Ort. Die Kommunikation während des Rituals, die laut Leach ein wesentlicher Teil eines Rituals ist, vollzieht sich beim Versuchsritual nicht vollständig. Seine Definition eines Rituals ist eine mögliche Erklärung, wieso der Ankauf nur als ein Versuchsritual, und nicht als ein ‚vollwertiges‘ Ritual, umschrieben ist. Eine weitere mögliche Erklärung für die Bezeichnung des Kaufes als Versuchsritual ist, dass die Protagonistin den Ankauf von Blutorangen vor kurzem ritualisiert hat. Sie ist sich noch nicht im Klaren über die Auswirkung des Rituals. Laut Christiane Brosius et al. sind Rituale feste Handlungsabläufe, die durch Sicherheit gekennzeichnet werden (16). Da das Versuchsritual in Bezug auf seine Auswirkung weder fest noch sicher ist, genügt der Trauerkauf nicht als Ritual. Die Unsicherheit über die Auswirkung ist eine zweite Art und Weise, wovon das Ritual sich von geläufigen, etablierten Trauer Ritualen, wie den Trauerzügen in Olevano, unterscheidet.

Die Entscheidung der Protagonistin, ein Versuchsritual neu zu entwerfen, anstatt M.s Tod in einem geläufigen Trauer Rahmen zu erarbeiten, ist möglicherweise als eine Ablehnung der Vereinheitlichung von M.s Tod zu analysieren. Stephan Feuchtwang nimmt eine Angleichung des persönlichen Verlusts in

Ritualen zur Erinnerung von Verstorbenen wahr:

„Death rites also mark a unique event, the death of a person. But they turn the event into a typical one, in which the unique person is included“ (288). Für die Erzählerin ist es nicht möglich, M.s Tod als „a typical event“ zu betrachten. Deswegen ist das Versuchsritual meines Erachtens kein Todesritual, das den Tod als wesentliches Ereignis in einem Lebenslauf definiert; vielmehr betont die Bezeichnung als ‚Versuchsritual‘, dass es der Erzählerin nicht gelingt, M.s Tod in ihr Leben einzuordnen und als „typical event“ zu betrachten.

Das Versuchsritual als Bearbeitung von M.s Tod entspricht nicht dem üblichen Verhältnis zwischen kollektiver und persönlicher Erinnerung, wo ein kollektiver Rahmen die Erinnerungsform der persönlichen Erinnerung bestimmt. Jan Assmann betont, dass Rituale ein inhärenter Teil des kollektiven Erinnerungsverfahrens sind: „Rituals are part of cultural memory because they are the form through which cultural meaning is both handed down and brought to present life“ (Cultural Memory and Early Civilization 6). Die geläufigen Todesrituale, die einen Teil des kulturellen Gedächtnisses bilden und das verstorbene Individuum in den kollektiven Erinnerungsrahmen einordnen, reichen für die Erzählerin nicht zur Bearbeitung von M.s Tod aus. Sie entwirft ihre eigenen, persönlichen Rituale, die M. als Individuum würdigen und herausheben. Der Trauerkauf der Blutorangen gilt als solches persönliches Versuchsritual, da dieser Kauf ein Charakteristikum von M., seine Vorliebe für Blutorangen, als Ritualgrundlage hat. Wie Vera Nünning und Jan Rupp betonen, dient das Ritual oft als Akt der Gemeinschaftsbildung (11). Da die Protagonistin das Versuchsritual nicht mit anderen teilt, erfüllt der Trauerkauf eine wesentliche Funktion eines Rituals, die Gemeinschaftsbildung, nicht. Die Hauptfigur scheint im Versuchsritual nur sich selbst und M. in die Trauergemeinschaft aufzunehmen. Hiermit unterlässt sie aber, seinen Tod in den existierenden, auf dem Friedhof wahrgenommenen, Trauerrahmen zu integrieren.

## Die Wahrnehmung des Friedhofs

Die Protagonistin nimmt den Friedhof intensiv in seinen Details und Materialitäten wahr und beschäftigt sich mit seiner Position im Gelände. Insbesondere beachtet sie hierbei das Verhältnis zwischen dem Dorf Olevano, ihrem Aufenthaltsort und dem Friedhof. Sie beschreibt den Ausblick der Umgebung folgendermaßen: „Links von der Anhöhe mit dem Haus liegt das alte Dorf wie um den steilen Hang gewölbt [...]. Rechts von dem Haus, etwas weiter oben am Berg, liegt der Friedhof, eckig, weißlich betongrau, umrahmt von hohen schmalen schwarzen Bäumen“ (13). Das Haus, ihr Standort, befindet sich zwischen dem Dorf und dem Friedhof. Die Beschreibung der Aussicht weist nicht nur auf eine Trennung zwischen den Lebenden im Dorf und den Toten auf dem Friedhof hin, sondern auch auf die Zwischenposition der Hauptfigur zwischen den Lebenden und den Toten. Ihre Lage ermöglicht es der Erzählerin, die beiden Welten simultan zu beobachten.

Um Dorf und Friedhof zu unterscheiden, benutzt die Erzählerin bei der Beobachtung des Weinbaus die rumänischen Wörter *vi* (Lebende) und *mor* (Verstorbene): „Hier gedeihen die *viti* [Weinstöcke] zwischen den *vi* in der Ferne, links, und den *mor*, etwas näher, rechts“ (14). Die Hauptfigur hat das Begriffspaar im ersten Kapitel des Romans eingeführt, als sie beschreibt, wie in rumänischen Kirchen die Kerzen traditionell angezündet werden: „*In rumänischen Kirchen gibt es zwei voneinander getrennte Stellen, an denen die Gläubigen Kerzen anzünden. [...] Auf der linken Seite ist die Abteilung der Kerzen für die Lebenden, auf der rechten Seite die für die Toten*“ (11). Dass das rumänische Begriffspaar verwendet wird, um die Beziehung zwischen den Einwohner\*innen des Dorfes und dem Friedhof zu charakterisieren, bestätigt, dass die Welten der Lebenden und die der Toten in Olevano für die Protagonistin visuell getrennt sind, obwohl die Toten immer in ihrem Alltag präsent sind. Darüber hinaus ist es prägnant, dass sie das Gelände anhand von der Dichotomie Leben/Tod aufteilt.

Die Protagonistin nimmt auch die Einwohner\*innen der Gegend ausführlich wahr, insbesondere beachtet sie dabei das Verhalten auf dem Friedhof. Sie beobachtet die Erinnerungsrituale der Einwohner\*innen an den Gräbern. Im Gegensatz zum unvollständigen, individuellen Versuchsritual mit den Blutorangen stehen die beobachteten Trauerrituale der Einwohner\*innen des Dorfes. Die Erzählerin nimmt die Grabpflege in ihrem Aufenthaltsort Olevano folgendermaßen wahr:

Auf dem Friedhof war es am frühen Nachmittag am geschäftigsten. Vor allem jüngere Männer kamen dann ihren Sohnes- oder Enkelpflichten nach, sie brausten im Auto heran, sprangen heraus, schlugen heftig die Autotür zu, schoben scheppernd eine der Leitern vor ihr *fornetto*, um verwelkte Blumen gegen frische zu tauschen, über die Fotografie zu wischen, das brennende Lämpchen zu prüfen. (22)

Die Protagonistin, die wegen der ausführlichen Beobachtungen der Umgebung die Besuchsmuster der Einwohner\*innen erkennt, benennt die Friedhofbesuche nicht als Trauerarbeit oder Erinnerungsritual für die Verstorbenen, sondern als „Sohnes- oder Enkelpflichten.“ Der *fornetto* wird beschrieben als „ihr *fornetto*“, er gehört nicht den Verstorbenen, sondern dem Sohn oder Enkel. Die Beschreibung des Verfahrens suggeriert Eile und Routine. Die Erzählerin umschreibt die Friedhofbesuche als eine Verpflichtung der Söhne und Enkel. Sie weist hier auf die Verwandlung von einem Ritual zu einer Routine hin. Die Handlungen haben kulturelle Bedeutung, die weitergegeben wird, und entsprechen der Assmannschen Definition eines Rituals als Teil des kulturellen Gedächtnisses. Die Grabpflege gilt möglicherweise als geläufige „everyday repeated action“ wegen der Eile und Routine. Das Verzerren der „everyday repeated action“ ist laut Leachs Definition des Rituals allerdings von grundlegender Bedeutung, um als Ritual zu gelten. Demzufolge wäre zu fragen, ob die rituelle Ebene der Handlungen erodiert aufgrund der eiligen und routinierten Vorgehensweise.

Es ist zu bemerken, dass die Erzählerin sich zur Bezeichnung der Grabnischen auf dem Friedhof für den weniger geläufigen italienischen Begriff *fornetto* entscheidet. Sie benutzt nicht das weitverbreitete italienische Wort *loculo* oder die deutsche Umschreibung der Bestattungsform *Grabnische*, sondern eine hauptsächlich in Norditalien verwendete Variation des Begriffs. Die Umschreibung der Gräber anhand lokaler sprachlicher Gepflogenheiten weist auf die intensive Beschäftigung der Protagonistin mit der Trauerkultur vor Ort hin.

Die Protagonistin meint bei ihren Beobachtungen zu spüren, dass die Grabpflege als Verpflichtung ein wiederkehrendes Phänomen ist. Während eines anderen Besuchs am Friedhof in Olevano begegnet die Erzählerin zwei Frauen:

Sie mochten selbst keine Trauernden sein, machten sich bloß aus Pflichtgefühl an den *fornetti* längst verstorbener alter Tanten oder Onkel zu schaffen, kinderloser entfernter Verwandter, an deren Erbe sie möglicherweise teilgehabt hatten und denen sie deshalb meinten gewisse Dienste zu schulden wie das Putzen der Grabplatten und das Ersetzen der jahrealten von Wind und Wetter brüchig und blass gewordenen Kunststoffblumen. (47-48)

Die Beobachtung der zwei Frauen bringt einen vollkommen hypothetischen Gedankenstrom hervor. Die Erzählerin trennt, genauso wie im vorher erwähnten Zitat, den Friedhofsbesuch und die Trauerarbeit voneinander. Sie behauptet, dass am Friedhof, einem konventionellen Erinnerungsort, diese Frauen nicht zum Erinnern da seien. Vielmehr ist der Besuch, laut der Erzählerin, eine verpflichtende Aufgabe für die Frauen, vergleichbar mit den bereits besprochenen Sohnes- und Enkelpflichten.

Während der genauen Betrachtung der Frauen stellt die Erzählerin das Ziel der konventionellen Trauerrituale auf dem Friedhof in Frage. Die Hypothese über die Trauerlosigkeit der Frauen auf dem Friedhof steht im Gegensatz zu dem Versuchsritual mit den Blutorangen. Beim Versuchsritual

der Hauptfigur übersteigt die Handlung die rein wirtschaftliche Ebene des Ankaufs und fügt ihm eine rituelle Ebene hinzu. Die Erzählerin vermutet bei der Beobachtung der Frauen eine Umkehrung dieses Vorgehens. Die Grabpflege, ein Erinnerungsritual, hat laut der Hauptfigur die rituelle Ebene verloren und wird zu einer rein wirtschaftlichen Handlung reduziert. Die Pflege des Grabes dient als Zahlung einer abzulösenden Schuld. Die Beziehung zwischen Friedhofsbesucher\*innen und Verstorbenen stützt sich laut der Hauptfigur nicht auf Trauer oder Erinnerung wegen des Verlusts von Freund\*innen oder Verwandten. Die Verstorbenen und die für die Grabpflege verantwortliche Person sind durch finanzielle Gründe, eine Erbschaft, miteinander verbunden.

Meines Erachtens betont die Protagonistin, dass Friedhöfe als Erinnerungsorte und Orte der Trauer bezeichnet werden, obwohl sie bei genauerer Beobachtung diese Funktion nicht mehr immer haben. Auf diese Art und Weise beschreibt sie die Entwicklung von Ritual zu Routine auf den Friedhöfen. Im Gegensatz dazu steht das persönliche Versuchsritual der Hauptfigur. Die beiden Darstellungen von Trauer zeigen, dass Trauerrituale nicht unbedingt imstande sind, das kollektive und persönliche Gedächtnis miteinander in Einklang zu bringen. Felix Denschlag betont Halbwachs' Beschreibung des persönlichen Gedächtnisses in einem kollektiven Erinnerungsrahmen: „Die vielfältigen Praktiken sozialer Gruppen bilden demnach die ‚Rahmen‘, in denen individuelle Erinnerungen sich ausbilden“ (23). Das Versuchsritual zeigt, dass die Hauptfigur nicht imstande ist, die individuelle Erinnerung an M. in den gesellschaftlichen Rahmen, der zur Trauer gehört, einzuordnen. Bei der Beobachtung der Friedhöfe stellt sich auch eine Diskrepanz zwischen den kollektiven und den persönlichen Erinnerungsverfahren heraus. Die Dynamik zwischen den beiden von Halbwachs beschriebenen Erinnerungsformen ist gestört. Der Erinnerungsrahmen ist in der Form des Friedhofs und der erwarteten Pflege der Gräber noch da. Die Beteiligung an den Ritualen zum Andenken ist laut der Erzählerin allerdings kein Akt der Erinnerung, sondern eine Verpflichtung aufgrund der Erbschaft.

Die Erzählerin beschränkt sich bei den Friedhofbesuchen nicht auf ihre Rolle als Beobachterin.

Während ihres Aufenthalts übernimmt sie die Pflege von zwei Gräbern auf dem Olevaner Friedhof. Auf ‚ihre‘ erste Verstorbene stößt sie bei der Suche nach dem verlorenen Auslöserkabel ihrer Kamera. Sie findet das Kabel wieder auf dem Friedhof: „Es lag vor einer Grabplatte mit dem Namen Maria Tagliacozzi. Sie war 1972 gestorben, im August, mit 60 Jahren“ (57). Die Hauptfigur kümmert sich seit dem Fund um das Grab: „Maria Tagliacozzi konnte für die verbleibende Zeit meines Aufenthalts meine Olevaner Tote werden, die meinen täglichen Friedhofsbesuchen einen Grund verlieh“ (57). Die Protagonistin besucht das Grab und versieht es mit Blumen; zudem erkundigt sie sich im Rathaus nach Tagliacozzi. Die Hauptfigur betont die Verknüpfung der Verstorbenen mit dem Ort, an dem sie sich nur kurzzeitig aufhält. Maria Tagliacozzi ist nun ihre „Olevaner Tote“ und steht damit im Gegensatz zu M. und dem Vater, die jederzeit und überall *ihre* Toten sind; die Trauer um ihre Toten möchte sie aber nicht im kulturellen Erinnerungsrahmen ritualisieren. Die Zueignung des Grabes wirkt wie eine umgekehrte Adoption: die Protagonistin übernimmt die Verantwortung der Pflege, die normalerweise ein Kind für ein Elternteil erledigen würde.

Es ist kein Zufall, dass gerade das verlorene Kamerakabel die ‚Adoption‘ der verstorbenen Frau auslöst. Das Kabel erinnert die Protagonistin an M., der das Kabel vor einigen Jahren mit ihr ausgesucht hat: „Mein Kummer um das Kabel fiel unter einen der möglichen Flüche der Hinterbliebenenschaft [...]: die Beschwerung von Dingen mit Zeugenschaft. Das Zuschreiben von Teilhaftigkeit an einem Augenblick Vergangenheit“ (56). Die Verknüpfung des emotionsgeladenen Kabels mit dem Grab ruft einen Zusammenhang zwischen dem Grabpflege für Maria Tagliacozzi und der Trauer um M. hervor.

Die Verknüpfung einer unbekanntes Verstorbenen mit einer Erinnerung an M. ist insbesondere auffällig, da die Protagonistin nach dem gleichen Muster eine zweite verstorbene Olevanerin ‚adoptiert‘: „De Paolis Erminia, stand auf dem Grabstein. Geboren am 27. 8. 1927 in Olevano. Ein paar Monate jünger als mein Vater“ (92). Auch in diesem Fall betont die Protagonistin die Olevaner Herkunft der Frau

und verbindet die Verstorbene gleichzeitig mit ihrem Vater. Dass die Frau das Alter ihres Vaters hat, suggeriert wieder die Idee einer umgekehrten Adoption. Wie bei Maria Tagliacozzi erkundet die Protagonistin sich im Dorf nach der Frau und ihrer Familie, wie ein Adoptivkind dies möglicherweise tun würde.

Die Olevaner Verstorbenen geben der Hauptfigur eine aktive Rolle in den lokalen Erinnerungsritualen. Bei der Grabpflege entscheidet sie sich, genauso wie die Olevaner\*innen, ausschließlich für frische Blumen anstatt Plastikblumen und berücksichtigt so die lokalen Gepflogenheiten. Zudem bestätigt sie anhand der frischen Blumen ihre Anwesenheit im Dorf, da die Blumen regelmäßigen Austausch verlangen. Die Pflege erzeugt eine Aufgabe für die Protagonistin und begründet ihre wiederholte Präsenz auf dem Friedhof. Anhand dieser umgekehrten Adoption zeigt der Roman eine Spaltung zwischen der Ausführung von Trauerritualen und den damit einhergehenden Emotionen. Obwohl die Protagonistin eine Verbindung mit den toten Olevaner Frauen herstellt und sie sie möglicherweise sogar als befristete Mutterfigur betrachtet, unterscheidet die Beziehung sich grundsätzlich von ihrer Beziehung mit M. und ihrem Vater. Die beiläufige Erwähnung der beiden verstärkt die Auffassung, dass ihr Tod im konventionellen Erinnerungsrahmen, an dem sich die Protagonistin mit Hilfe der Olevaner Frauen beteiligt, nicht erarbeitet werden kann.

Es stellt sich heraus, dass die Protagonistin sich ambivalent zu Trauerritualen verhält. Einerseits trauert sie um M. anhand von einem ‚Versuchsritual‘, abseits von der Gemeinschaft. Andererseits beobachtet sie sorgfältig die Erinnerungsritualen vor Ort und beteiligt sich daran, indem sie die Olevaner Frauen ‚adoptiert‘. Gleichzeitig befragt sie aber auch, ob Rituale zu bloßen Alltagshandlungen evolvieren können. Die Protagonistin fügt ihrer Analyse von Friedhöfen eine temporale Ebene hinzu, indem sie auch die historischen Grabstätten der Etrusker sorgfältig betrachtet.

## Die etruskische Erinnerung

„Wer Etruskisches aufsuchte, kam am Tod nicht vorbei, der jedoch in Landschaften und Aussichten gebettet fast freundlich schien, gehegt, ersucht, verstanden“ (172), so behauptet die Erzählerin in einer Auseinandersetzung mit den etruskischen Relikten, die sie im Gelände wahrnimmt. Ihre Auseinandersetzung mit der etruskischen Totenkultur wird im zweiten Teil des Romans hervorgehoben. Die Reste der etruskischen Kultur sind sichtbar in der italienischen Landschaft. Während ihrer Reisen in Italien, sowohl während der Kindheit als auch in der Gegenwart, besucht sie verschiedene Etruskernekropolen. Die Besuche der historischen Nekropolen, der Friedhöfe der Etrusker, kontrastieren mit den Besuchen von Friedhöfen der Gegenwart. Die Auseinandersetzung mit den etruskischen Gräberstädten ist zu beachten, da sie eine zweifache Trauerbewältigung darstellen. Einerseits sind die Grabstätten die materiellen Reste der verlorenen etruskischen Trauerkultur, die heute nicht mehr als Orte für Trauerrituale gelten, sondern als historische Funde betrachtet werden. Andererseits haben die Etruskernekropolen für die Erzählerin auch eine äußerst persönliche Trauerfunktion, da sie sie wegen dessen etruskischer Leidenschaft an den Vater erinnern.

Sich mit den Etruskern auseinanderzusetzen, heißt, sich mit dem Tod zu beschäftigen: „Überall gab es Etruskerspuren, und immer waren es Gräber, Gräberstädte, Sammlungen von Grabbeigaben“ (172). Die Kultur der Etrusker zu untersuchen, ist nur möglich anhand der Gräber, wo die Spuren der etruskischen Kultur noch präsent sind. So erklärt die Erzählerin: „Die Etrusker hatten keine Gedichte hinterlassen, keine Schriften und Erläuterungen, ein paar Wörter, wenige Namen. Nur ihre Totenstädte waren geblieben“ (172). Sich mit den Etruskern zu befassen, ist also nur anhand der materiellen Reste von Todes- und Trauer Ritualen möglich.

Ein historisch orientiertes Interesse an den Gräbern sorgt für eine Desakralisierung der Etruskernekropolen. Sie erfüllen nicht mehr die ehemalige Funktion als Ort der Trauer über ein

verstorbenes Individuum, sondern sind als historische Stätte da, zum Besuch während Urlaub oder Freizeit. Die Umwandlung des Umgangs mit den etruskischen Gräbern und Gräberstädten entspricht Halbwachs' Definition des Wandels im Erinnerungsbereich von „mémoire“ zu „histoire“ (J. Assmann und Czaplicka 128). Die Wende findet, so Halbwachs, beim Eintreten der *objectivized culture* statt: „Wo die Vergangenheit nicht mehr erinnert, d. h. gelebt wird, hebt die Geschichte an“ (zitiert nach J. Assmann *Das kulturelle Gedächtnis* 44).

Halbwachs behauptet, dass die Wende zur *objectivized culture* dermaßen grundlegend ist, dass der Begriff Gedächtnis sich nicht mehr eignet, um die *histoire* zu beschreiben. Halbwachs trennt Geschichte und Gedächtnis voneinander; daneben unterscheidet er beide Begriffe von der Tradition, die für ihn eine organisierte Form der Erinnerung und deswegen eine „Verformung der Erinnerung“ ist (zitiert nach ebd.). Jan Assmann und John Czaplicka kritisieren die Ablehnung der Begriffe Gedächtnis und Erinnerung im Zusammenhang mit *histoire*. Sie behaupten, dass auch nach dem Wandel zu *histoire* der Erinnerungsbegriff relevant ist, da *objectivized culture* eine der Erinnerung ähnliche Struktur hat (45).

Da die etruskischen Stätten in Italien nach langer Zeit wiederentdeckt wurden, gehören die Gräber zur Geschichte und nicht zum Gedächtnis. Sie waren einmal überhäuft und vergessen, demzufolge gehörten sie weder zum persönlichen noch zum kollektiven Gedächtnis: Die Vergangenheit wurde nach Halbwachs' Definition nicht mehr ‚gelebt‘. Dieser Grund motiviert auch die Ablehnung des Begriffs Tradition als Bezeichnung der Nekropole. Die Erinnerung an die Etrusker wurde im Laufe der Zeit nicht verformt, sondern ihre Erinnerungsfunktion wurde bei der Entdeckung der Nekropole neugeschaffen.

Die archäologische Ausgrabung der Etruskernekropole funktioniert als Beweis, dass die Etrusker zwar nicht mehr da sind, aber bestimmt einmal da waren. Die wiederentdeckte Stätte der Etrusker wird zum Erinnerungsort – und sogar zur touristischen Attraktion – der vergangenen etruskischen Kultur. Bei der Bezeichnung der Nekropole als Erinnerungsort ist der Unterschied zwischen den im Werk vorher

erwähnten Friedhöfen und diesem Friedhof der Etrusker zu erwähnen. Bei der Betrachtung der Nekropole geht die Erinnerung, im Gegensatz zu einem Friedhof in der Gegenwart, über das Individuum hinaus. Der etruskische Friedhof hat nicht mehr die Funktion, verstorbene Individuen zu erinnern. Es ist in der Regel keine Umgebung mehr, um einer Person zu gedenken und über sie zu trauern. Es erweist sich aber, dass auch in diesem Fall das persönliche Erinnerungsverfahren der Protagonistin vom kollektiven Erinnerungsverfahren abweicht. Für sie hat die Stätte, als Erinnerung an den Vater, eine zusätzliche persönliche Trauerfunktion.

Die Nekropole hat sich grundsätzlich zum neuen Erinnerungsort ohne Trauerfunktion entwickelt, wo nicht eine Person, sondern, anhand ihrer materiellen Reste, eine vergangene Epoche und Kultur erinnert werden. Astrid Erll und Ann Rigney's Definition von Erinnerungsorten erläutert den Wandel, der in der Nekropole stattgefunden hat:

[C]anonical "memory sites" themselves have a history and [...] they only continue to operate as such as long as people continue to re-invest in them and use them as a point of reference [...]. If stories about the past are no longer performed in talking, reading, viewing, or commemorative rituals, they ultimately die out in cultural terms, becoming obsolete or "inert". In the process, they may be replaced or "over-written" by new stories (2).

Beim Verschwinden der Etrusker sterben ihre Trauerrituale aus. Auch die materiellen Überbleibsel der Trauerkultur, die Nekropole, war vorübergehend verschwunden. Bei der Wiederentdeckung der Nekropole wird die ehemalige Tätigkeit des Trauerrituals nicht wiederaufgenommen. Die Nekropole wird überlagert, wie Erll und Rigney behaupten „over-written“, durch das gegenwärtige Interesse an der verschwundenen Kultur. Das historische Interesse an der Nekropole in der Gegenwart zeigt die zeitliche Begrenztheit kultureller Trauerrituale und -traditionen. Obwohl die materielle Ebene des Rituals noch vorhanden ist, reicht sie zur Erhaltung des Trauerrituals nicht aus. Der immaterielle Aspekt ist für die

Instandhaltung der etruskischen Trauerrituale notwendig. Meines Erachtens weist das verlorene Ritual der Etrusker, nur noch sichtbar in den stofflichen Resten der archäologischen Stätten, einen Kontrast mit den Friedhöfen in der Gegenwart auf, wo die Verstorbenen anhand von Grabpflege und Trauerritualen erinnert werden.

Die Grabstätte war in der Zeit der Etrusker hauptsächlich ein Ort der persönlichen Erinnerung, für die Hinterbliebenen wichtig als Andenken. Sie war, wie die gegenwärtigen Friedhöfe, relevant für eine begrenzte Anzahl von Personen. In der Gegenwart ist die Nekropole für eine größere Gruppe von Menschen relevant; sie hat einen großen historischen Wert für die Forschung und funktioniert als touristische Attraktion in der Gegend. Für die Hauptfigur bringt die Nekropole die Erinnerung am Vater hervor und funktioniert demzufolge als persönlicher Erinnerung- und Trauerort.

Die Nekropole hat sich von einem Ort zum Gedenken von Einzelpersonen, in der Zeit der Etrusker, zu einem öffentlichen Erinnerungsort im historischen Sinne verwandelt: Man gedenkt etruskischer Kultur. Die Nebeneinanderstellung von etruskischen Nekropolen mit den wahrgenommenen Trauerritualen auf dem Friedhof und der persönlichen Trauerarbeit der Erzählerin sorgt für eine historische Einbettung der persönlichen Trauer um den Vater und der beobachteten Trauerrituale in Olevano. Darüber hinaus zeigen die Etruskernekropolen einen Aspekt kultureller Erinnerung, der die Dynamik von Erinnerungsorten voraussetzt. Die Nekropole illustriert eine Umwertung eines persönlichen Erinnerungsorts zu einem historischen Erinnerungsort.

## **Fazit**

Die Protagonistin in *Hain* stellt sich hauptsächlich als Beobachterin von Trauerritualen vor Ort dar. Anhand der genauen Wahrnehmung der Vorgänge auf einem italienischen Friedhof stellt die Erzählerin den rituellen Aspekt der Erinnerungsarbeit in Frage. Dabei unterscheidet sie zwischen der materiellen und der

immateriellen Ebene von Erinnerungsritualen. Das Erinnerungsverfahren auf den Friedhöfen zeigt laut der Protagonistin die Erosion von Trauerritualen: die Eile und Routine von manchen Friedhofbesucher\*innen sorgen dafür, dass es zu fragen wäre, ob die Rituale noch mit Trauer verbunden sind. Sie sind demzufolge möglicherweise nicht mehr als Trauerrituale zu bezeichnen. Die Hauptfigur übernimmt die Grabpflege zweier Olevaner Frauen und kontrastiert auf diese Art und Weise die geläufigen Trauerrituale, die sie für die Frauen erledigt, mit dem privaten Versuchsritual für M.

Neben den gegenwärtigen Friedhöfen bieten die Etruskernekropolen als historische Stätten eine zusätzliche Perspektive auf die Erinnerungskultur. In ihrer heutigen Bestimmung funktionieren die Grabstätten als Orte der Erinnerung einer Gesellschaft. Nicht die Erinnerung an die verstorbenen Individuen steht im Mittelpunkt, sondern die Gesellschaft der Etrusker als Teil der Geschichte. Kinsky beschreibt nicht nur die Entwicklung von Erinnerung zu Geschichte, sondern auch die Dynamik von Erinnerungsorten über die Zeit hinweg.

Der Verlust ihres Ehemannes stößt für die Hauptfigur eine detaillierte Wahrnehmung der Umgebung an, hierbei analysiert sie sowohl ihre persönliche Trauerarbeit im Vergleich zu den wahrgenommenen Trauerritualen vor Ort als auch die Anwesenheit der ehemaligen Trauerkultur im Gelände, in der Form der Etruskernekropolen. In *Hain* stellt Kinsky die Komplexität und Vielfältigkeit von Trauerritualen dar, zudem bezieht sie das Gelände in ihre Kontemplation und erhebt die italienische Umgebung zu Erinnerungslandschaften.

### Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida. "Memory, Individual and Collective." *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, edited by R. E. Goodin, and Ch. Tilly Oxford University Press, 2006, S. 210-24.
- Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory." *The theoretical foundations of Hungarian 'lieux de mémoire' studies* (Loci Memoriae Hungaricae 1), Debrecen 2013, S. 36-43.
- . *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011.
- . *Das kulturelle Gedächtnis*. München, CH Beck, 2007.
- Assmann, Jan, John Czaplicka. "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique* 65 (1995), S. 125-33
- Brosius, Christiane, Axel Michaels, Paula Schrode „Ritualforschung heute. Ein Überblick“. *Ritual und Ritualdynamik*, edited by Christiane Brosius, Axel Michaels und Paule Schrode. Vandenhoeck & Ruprecht, 2013, S. 9-24.
- Denschlag, Felix. *Vergangenheitsverhältnisse. Ein Korrektiv zum Paradigma des 'kollektiven Gedächtnisses' mittels Walter Benjamins Erfahrungstheorie*. Transcript, 2017.
- Erll, Astrid, Ann Rigney. "Cultural Memory and its Dynamics". *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, edited by Astrid Erll und Ann Rigney. Walter de Gruyter, 2009, S. 1-14.
- Feuchtwang, Stephan. „Ritual and Memory“. *Memory. Histories, theories, debates*. Edited by Susannah Radstone and Bill Schwarz. Fordham University Press, 2010, S. 281-98.
- Kinsky, Esther. *Hain. Geländeroman*. Suhrkamp, 2018.
- Leipziger Messe. *Nominierungen und Preisträger 2018*, Leipziger Buchmesse, 2018 [www.preis-der-leipziger-buchmesse.de/de/Archiv/2018/](http://www.preis-der-leipziger-buchmesse.de/de/Archiv/2018/). Abgerufen am 20.01.2021.

Nünning, Vera, Jan Rupp. „Ritual and Narrative: An Introduction“. *Ritual and Narrative. Theoretical Explorations and Historical Case Studies*, edited by Vera Nünning, Jan Rupp und Gregor Ahn, Transcript, 2013, S. 1-24.

Pickering, Michael, Emily Keightley. „Memory, Media and Methodological Footings.“ *Memory in a Mediated World*, edited by Andrea Hajek, Christine Lohmeier, und Christian Pentzold, Palgrave Macmillan, 2016, S. 36-54.

Winkels, Hubert, Maja Ellmenreich. „Literatur ausgezeichnet. Die Preisträger der Leipziger Buchmesse 2018.“ *Deutschlandfunk, 2018*, [www.deutschlandfunk.de/literaturausgezeichnet-die-preistraeger-der-leipziger.691.de.html?dram:article\\_id=413147](http://www.deutschlandfunk.de/literaturausgezeichnet-die-preistraeger-der-leipziger.691.de.html?dram:article_id=413147). Abgerufen am 10.04.2020.

Issue 28 (2021)

## **„Aussterben ist vornehm“ – Eduard von Keyserlings degenerierter Adel im Spiegel der Natur**

Marja Kersten

Universität Bielefeld

Abstract

*Der Beitrag untersucht die Darstellung der deutsch-baltischen Adelsgesellschaft in Eduard von Keyserlings*

*Erzählungen Schwüle Tage, Harmonie und Am Südhang. Die Analyse zeigt, inwiefern es sich bei Keyserlings Adlige um das Abbild eines degenerierenden Standes handelt, der nach der Jahrhundertwende stark an Bedeutung verliert. Der Beitrag veranschaulicht, wie Keyserling diesen Niedergang mit Farb-, Pflanzen- und Wettermetaphorik darstellt.*

Keywords:

Keyserling – Adel – Degeneration – Jahrhundertwende – Natur

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0253-7306>

How to cite: Liese, Lea. "Die unverfälschte Gemeinschaft. Authentifikationsstrategien einer exklusiven Geselligkeit bei Achim von Arnim und Clemens Brentano". *focus on German Studies 27: Spielformen des Authentischen*, no. 27, 2020, pp. 20-43. DOI: 10.34314/FOGS2021.00003

## **„Aussterben ist vornehm“ – Eduard von Keyserlings degenerierter Adel im Spiegel der Natur**

Marja Kersten

Bis zu seinem Tod 1918 verfasste Eduard von Keyserling, Autor aus einem deutsch-baltischen Adelsgeschlecht, zahlreiche Erzählungen, mehrere Romane und Dramen sowie Essays. Ein Großteil seiner Werke thematisiert das Leben adliger Figuren. Heute zählen viele dieser Werke zu den sogenannten *Schlossgeschichten*. Dies ist nicht verwunderlich, wenn man Keyserlings adlige Abstammung berücksichtigt. Was in der Forschungsliteratur als *Adelsenkclave* bezeichnet wird (Schwalb 11), findet in Keyserlings Werk einen literarischen Höhepunkt. Das adlige Landgut wird zum entscheidenden Handlungsort der Erzählungen. Wie grenzt sich die deutsch-baltische Adelswelt in Keyserlings Erzählungen von der nicht-adligen Außenwelt ab? Nutzt sie neben einer inneren Abgrenzung auf die räumliche Abgrenzung in Form einer Adelsenkclave?

In Anbetracht des historischen Kontextes der Jahrhundertwende stellt sich in diesem Beitrag die Frage, wie Keyserling eine Adelsgeneration abbildet, die ahnt, dass sie kontinuierlich an gesellschaftlicher Bedeutung verliert. Spiegelt sich der Niedergang des realhistorischen deutschen bzw. deutsch-baltischen Adels um die Jahrhundertwende in Keyserlings Werk wider? Ausgangspunkt dieses Beitrags ist die These, dass die Darstellung eines degenerierenden Adels in Keyserlings Kurzprosa ersichtlich wird: Der Rückzug in eine Adelsenkclave und die damit verbundene Abgrenzung von der nicht-adligen Welt könnte Keyserlings Adligen dazu dienen, die Zeit des Niedergangs anzuhalten, den Prozess der Degeneration zu entschleunigen

und eine vermeintliche Sicherheit zu schaffen, die der realhistorische Adel nach der Jahrhundertwende zu verlieren scheint.

Keyserling nutzt verschiedene Motive und Gestaltungsmittel, um das adlige Leben auf deutschbaltischen Landgütern darzustellen. Ganz entscheidend ist dabei die Verwendung von Pflanzen- und Wettermetaphorik. Diese Form der Naturmetaphorik soll die Grundlage für den folgenden Beitrag bilden.

### **Methodische Rahmung**

Um 1900 rückt in der Literatur das Subjekt, der Mensch als Individuum in den Vordergrund – diese Thematisierung ist nicht neu, ist sie doch ein entscheidender Bestandteil des aufklärerischen Humanismus. Zur Jahrhundertwende wandelt sich der Subjekt-Begriff allerdings; im Interesse steht nun vornehmlich das Negativum des Subjekts – in Form eines Subjektzerfalls (Kimmich und Wilke 70f.). „Um narrative Strukturen zu entwickeln, in denen sich die Erfahrung subjektiver Desintegration adäquat gestalten lässt, greifen Autoren um 1900 auf kurze Prosaformen [...] zurück“ (Kimmich und Wilke 71). Auch Keyserling verfasste größtenteils Erzählungen und Novellen. Da auch die Degeneration des Adelsstands als eine Form des Subjektzerfalls gedeutet werden kann, soll der Schwerpunkt in dieser Untersuchung ebenfalls auf Keyserlings Kurzprosa liegen.

In diesem Beitrag werden beispielhaft seine Erzählungen *Schwüle Tage* (1904), *Harmonie* (1905) und *Am Südbang* (1911) betrachtet. Untersucht wird, wie Keyserling die Adligen auf ihren Landgütern darstellt, und vor allem, inwiefern Pflanzen- und Farbmotivik zu dieser Darstellung beitragen. Lässt sich ein für die Jahrhundertwende typischer, literarischer Subjektzerfall an Keyserlings Adligen erkennen? Lässt sich in dieser Darstellung eine realhistorische Authentizität erkennen, und wenn ja, hat das überhaupt Relevanz für die Rezeption der Erzählungen?

## **Farben, Landschaft und Pflanzenmetaphorik**

Seit jeher sind Farbgestaltung und die Verwendung von Pflanzenmetaphorik Bestandteile literarischer Textgestaltung. In der Tradition der deutschsprachigen Literaturgeschichte ist besonders die Pflanzenmetaphorik mit der christlichen Tradition verbunden. „Wer würde, wenn er mit der Tradition einigermaßen vertraut ist, bei Lilie und Rose(nkranz) nicht an die Jungfrau Maria denken?“ (Birkhan 14). Auch in Eduard von Keyserlings literarischem Werk finden sich zahlreiche Farb- und Pflanzenmetaphern, die vor allem Stimmungen und Gefühlszustände der Figuren abbilden (Buchlaub und Wefel 249). Keyserlings Darstellung der Adligen ist häufig verbunden mit der Unterdrückung von Emotionen und persönlichen Sehnsüchten der Figuren. Grund dafür scheint der adelsgesellschaftliche Druck zu sein, dem sich Keyserlings Adlige ausgesetzt sehen. Sabine Buchlaub und Claudia Wefel stellen in ihrer Untersuchung der Landschaftsdarstellung bei Keyserling folgende These auf:

Die Natur dient nicht als Ort der Handlung und auch nicht nur als rasch wechselnder Sinneseindruck, sondern ihre Details werden auf unterschiedlichen Ebenen mit menschlichen Empfindungen und Handlungen in Verbindung gebracht. Natur kann sich bei Keyserling zur Seelenlandschaft erweitern, zu einem Abbild und Echo des menschlichen Gemütszustandes (249).

Inwiefern sich solche Landschafts- und Naturbeschreibungen auf Keyserlings Adlige beziehen lassen, soll in diesem Beitrag dargelegt werden. Ein entscheidender Gesichtspunkt sind die vielen Vergleiche von Frauen mit Blumen sowie die Verbindung einzelner Figuren mit Pflanzen. Die an der häufigsten genannten Blume ist die Lilie, die vornehmlich mit den adligen Mädchen verknüpft ist (Keyserling, „Schwüle Tage“ 22). Dieser Vergleich ist naheliegend, da die Lilie für Keuschheit und Unschuld steht (Lauinger 697) – Attribute, die auch den adligen Frauen zugeschrieben werden. Bei der Lilie zeigt sich zudem ein starker realhistorischer Bezug zum Adel, da sie seit Jahrhunderten mit dem Adel in Verbindung

gebracht wird – so beispielsweise auf Wappen.

### **Beispiel 1: Schwüle Tage**

*Schwüle Tage* (1904) erzählt vom jungen Adligen Bill von Fernow, der mit seinem Vater Gerd den Sommer auf dem Landgut der Familie verbringt. Bill besteht seine Abiturprüfung nicht und soll auf dem Landgut für eine Nachprüfung lernen. Der junge Mann ist in seine Cousine Gerda Warnow verliebt, die seine Gefühle nicht erwidert. Seine Cousine Ellita verlobt sich auf Wunsch der Familie mit Bills Cousin Went. Bill findet heraus, dass Ellita jedoch eine heimliche Beziehung mit seinem Vater Gerd hatte. Er bemerkt, dass Gerd schwerwiegende psychische Schwierigkeiten hat, die er vehement zu verheimlichen versucht. Bill fühlt sich einsam auf dem Landgut und sucht Trost beim Dienstmädchen Margusch. Kurz nach der Abreise von Gerda und Ellita nimmt sich Gerd das Leben. Interessant ist an dieser Erzählung unter anderem die Dauer des Erzählens, da das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit häufig wechselt. Dadurch entsteht ein beinahe wellenförmiges Zeitgefühl – und passend zum Flirren in der Mittagshitze der *Schwülen Tage* eine Oszillation des Zeitgefühls.

Nahezu alle Blumen, die im Zusammenhang mit den adligen Figuren stehen, sind Zierpflanzen, die in der Erzählung *Schwüle Tage* weitestgehend in Blumenbeeten angeordnet sind; so gehen die Adligen Bill und Ellita beispielsweise „zwischen den Lilienbeeten den Weg hinunter“ (Keyserling, „Schwüle Tage“ 22). In der strukturierten Anordnung der Pflanzen in Blumenbeeten zeigen sich die Künstlichkeit und das ausgeprägte Ordnungsbewusstsein der Adelsgesellschaft. Die Blumenbeete befinden sich in einem zum Landgut gehörigen Park, durch den die Adligen flanieren. Der geschützte Raum der künstlich angelegten Parkanlage verstärkt den Eindruck einer Adelsenklave, in die sich Keyserlings Adlige zurückziehen (Buchlaub und Wefel 257). Dies zeigt sich auch im Kontrast der Parkgestaltung zum nahegelegenen Wald. Interessant ist, dass die Darstellung der Pflanzen in *Schwüle Tage* immer mit sensorischer und ästhetischer

Wahrnehmung verbunden ist. Dazu zählt zum einen die Verbindung von visueller und olfaktorischer Wahrnehmung und zum anderen die ästhetische Wahrnehmung Bills von Pflanzen und Frauen. Beides steht häufig in Zusammenhang; Bill nimmt zuerst die Landschaft um sich herum wahr und überträgt die Wahrnehmung ebendieser dann auf die Wahrnehmung der Frauen:

Angenehm wurde es erst, als die Sonne unterging. Ich spazierte mit den Mädchen langsam an den Blumenbeeten entlang und machte sie lachen. Am Gartenrande blieben wir stehen und sahen über die Felder hin. Rotes Gold zitterte in der Luft. Der Duft von reifem Korn, blühendem Klee wehte herüber. (Keyserling, "Schwüle Tage" 20)

*Schwüle Tage* bietet zahlreiche Beispiele dafür, wie Zierpflanzen und Blumenarrangements den Drang zur Selbstdarstellung der Adligen veranschaulichen. Gleichzeitig aber zeigen sie Missstände und Konflikte innerhalb der Adelsgesellschaft oder in Bezug auf einzelne Figuren auf. Beispielhaft dafür ist eine kurze, auf den ersten Blick banale Handlung des jungen Adligen Went. Dieser geht einen Weg durch den Park entlang und „köpf[t] mit seiner Reitgerte die roten Floxblüten“ (Keyserling, "Schwüle Tage" 37). Phloxblüten zählen ebenfalls zu den Zierpflanzen und „symbolisieren Zusammengehörigkeit“ (Lauinger 669). Das Zerschlagen dieses Gewächses wird mit dem gewaltvollen Verb *köpfen* ausgedrückt; betrachtet man die Zierpflanzen als Sinnbild für die Normen und Sitten des Adels sowie dessen Künstlichkeit, lässt sich diese Szene so interpretieren, dass Went – als Repräsentant der jüngeren Adelsgeneration – die Traditionen und Werte der vorherigen Jahrhunderte zerschlägt, die für ihn nicht mehr vertretbar zu sein scheinen. Auch der Aspekt der Zusammengehörigkeit fügt sich in dieses Bild ein: Innerhalb der Adelsenklave scheint es kein aufrichtiges Gemeinschaftsgefühl zu geben, das sich nicht auf den Adelsstand bezieht. Auch dieses Gefühl zerschlägt Went mit seiner Gerte.

Den Zierpflanzen stehen Nutzpflanzen gegenüber, die mit dem nicht-adligen Personal in Verbindung gebracht werden. So pflückt das nicht-adlige Mädchen Marrie beispielsweise „Rittersporn und

Majoran“ (Keyserling, “Schwüle Tage” 35), und Bauernmädchen stehen in den Kohlbeeten, um dort zu arbeiten (Keyserling, “Schwüle Tage” 34). Das ist insofern von Bedeutung, als die Bauern und Angestellten nützlichen, zumeist körperlichen Tätigkeiten nachgehen müssen, um ein Einkommen zu sichern, während für Keyserlings Adlige Folgendes gilt: „Was die zur Schloßwelt Gehörigen gern als „Arbeit“ bezeichnen, sind [...] Tätigkeiten mit Zeitvertreibscharakter, denen man den Anstrich von [...] Nützlichkeit verleiht, um sich [...] zu legitimieren“ (Schulz 132).

Die Verwendung von Pflanzenmetaphorik hängt stark mit der Farbmotivik zusammen. „Die Dominanz des Farbkontrastes ist in den Werken Keyserlings augenscheinlich, daneben ‚malt‘ er jedoch auch farbenprächtige und bunte Szenerien“ (Buchlaub und Wefel 246), die einen entscheidenden Einfluss auf Stimmung und Atmosphäre haben. So ist es möglich, den Gemütszustand der adeligen Figuren mit hellen oder dunklen Farben zu veranschaulichen.

Anfangs sind es vornehmlich helle Farbtöne wie Gelb, Weiß und Rot, die häufig genannt werden. Mit der Verschlechterung des Gemüts- und Gesundheitszustandes von Gerd, die mit der unerfüllten Liebe zu Ellita einhergeht, werden die Farben immer dunkler. Zu Beginn werden Landschaft und Gartenanlage des Landgutes mit Worten wie diesen beschrieben: „Vom Hügel aus sahen wir Warnow vor uns liegen: die Lindenallee, das weiße Haus zwischen den alten Kastanienbäumen“ (Keyserling, “Schwüle Tage” 17) oder „[d]ie Lilien leuchteten weiß aus der Dämmerung“ (Keyserling, “Schwüle Tage” 18). Beides trägt die adelige Selbstdarstellung exteriori; die positive Bedeutung der Linde lässt sich bis auf die biblische Tradition zurückführen (Birkhan 28). Umso drastischer stellt sich der Kontrast von adeliger Selbstdarstellung und innerer Gefühlslage der Adligen dar.

Wie der Titel bereits erahnen lässt, sind viele dieser Beschreibungen mit Wärme verbunden, die sich immer stärker zu einer bedrückenden Schwüle entwickelt. Zunächst scheint eine nahezu idyllische Stimmung auf dem Landgut zu herrschen – im Verlauf der Handlung tauchen jedoch zunehmend düstere

Beschreibungen sowie dunkle Farben auf. In der zweiten Hälfte der Erzählung finden sich viele Beispiele wie: „Es war finster geworden“ (Keyserling, “Schwüle Tage” 56), „schwarzer Wolkenstreifen“ (Keyserling, “Schwüle Tage” 54), „Die Nacht war schwarz. Einige welke Blätter raschelten schon auf dem Wege“ (Keyserling, “Schwüle Tage” 80) oder „Ein feiner Regen begann in den Weiden und im Schilf zu flüstern“ (Keyserling, “Schwüle Tage” 56). Auch die Beschreibung des Leichnams von Gerd ist düster, gleichzeitig aber mit Schönheit – beinahe schon Erhabenheit – verbunden. Diese Verbindung erzeugt eine mystische Atmosphäre:

Das fahle Gesicht mit der hohen Stirn, die im Mondlicht matt glänzte, lächelte noch immer sein verhaltenes, schiefes Lächeln, die Augen waren geschlossen, die langen Wimpern legten dunkle Schattenränder um die Lider. Aber wenn der Mond sich verfinsterte, schien es mir, als bewegten sich die Umrisse der Gestalt, ich fühlte wieder, dass er mich ansah (Keyserling, “Schwüle Tage” 100).

Die Kontrastierung von Licht und Dunkelheit findet sich kontinuierlich in Keyserlings literarischem Werk: „Die Keyserling’schen Landschaftsbilder sind gekennzeichnet durch das von Jahres- und Tageszeiten abhängige Licht; vertraute Landschaften und Gärten werden so zu variationsreichen Stimmungsfaktoren des Augenblicks“ (Buchlaub und Wefel 243). Dass Bill den Leichnam seines Vaters findet, muss folglich im Dunkeln geschehen; das Licht des Mondes, das die Dunkelheit erhellt, schafft eine Art Feierlichkeit, die das anmutig wirkende Gesicht des Leichnams betont. Dieser Licht-und-Schatten-Kontrast lässt sich auf zahlreiche weitere Textstellen in den Erzählungen Keyserlings übertragen und verdeutlicht einmal mehr die innere Zerrissenheit der adligen Figuren, die sich zwischen Tradition und Aufbruch befinden.

Doch nicht nur der sich verschlechternde Zustand Gerds, sondern auch Bills eigene Unzufriedenheit sowie das schwierige Verhältnis zu seinem Vater spiegeln sich in der Farbauswahl wider. Besonders zeigt sich dies nach Bills Gespräch mit Ellita, wenn er seine Wahrnehmung folgendermaßen beschreibt: „Die Nacht war schwül. Regungslos und schwarz standen die Bäume im Garten. In der Ferne donnerte es“ (Keyserling,

“Schwüle Tage” 54). Hier deutet sich das Gewitter an, welches kurz darauf ausbrechen wird.

Bereits der Titel der Erzählung lässt vermuten, dass sich eine Problematik anbahnt beziehungsweise eine große Anspannung aufgebaut wird, die sich möglicherweise in einem Gewitter lösen wird – allerdings ist das Gewitter in diesem Fall eine Katastrophe und keine Auflösung der Konflikte innerhalb der Adelsgesellschaft. Betrachtet man die drückende Schwüle allerdings als Beklemmung des Adels, könnte der Suizid zumindest aus Gerds Perspektive als eine Form der Befreiung gesehen werden, die – im übertragenden Sinn – die Schwüle mit einem Wolkenbruch auflöst.

Die Schwüle, die nicht nur im Titel, sondern auch an mehreren Stellen innerhalb der Erzählung vorkommt, scheint wie eine Unheilsverkündung über den Figuren zu hängen. Gleichzeitig kann die Schwüle auch so gelesen werden, dass bis zum Gewitter – das heißt: auch im übertragenen Sinne einer Entladung – eine Art Sicherheit für die Figuren fühlbar ist, da sich in diesem Zustand der Schweben nichts zu verändern scheint: „In Warnow war alles, wie es sein mußte. Ein jedes Zimmer hatte noch seinen gewohnten Geruch“ (Keyserling, “Schwüle Tage” 17). Vor allem Bill scheint in der Adelsklave des Landgutes Beständigkeit und vermeintliche Sicherheit zu sehen, die ihm in seiner Innenwelt und auch in seinem gesellschaftlichen Leben fehlt. Solcher Stillstand, den man schnell mit Hitze und Schwüle in Verbindung bringt, findet sich immer wieder in der Erzählung. So beispielsweise beim Blick aus dem Fenster des Landgutes: „Der Kies flimmerte. Alle standen sie unbeweglich in der Glut, müßig und faul unter dem schläfrigen Summen, das durch die Luft zog“ (Keyserling, “Schwüle Tage” 15). In mehreren Textpassagen sinniert Bill über das Gefühl, das die Schwüle in ihm auslöst. Dabei scheint es ihm besonders erwähnenswert zu sein, wenn sich etwas *nicht* verändert. So auch, als Bill auf den Treppenstufen des Landgutes sitzt und wieder in Gedanken vertieft ist:

Hier lag wieder alles vor mir und dort drinnen saß die in sich zusammengekrümmte Gestalt mit den

tragisch über das Gesicht gespreizten Händen. Etwas Unbegreifliches war in der Verschwiegenheit der Mittagsstunde entstanden (Keyserling, "Schwüle Tage" 40). Das Unbegreifliche, das Bill hier zu reflektieren versucht, ist, dass er seinen sonst so beherrschten Vater beim Weinen gesehen hat, nachdem dieser von der Verlobung Ellitas mit Went erfahren hat (Keyserling, "Schwüle Tage" 37ff.). Doch wie bei einer meteorologischen Schwüle folgt auf das Ausharren in der Hitze auch in der Erzählung ein Gewitter, das die Spannung nur indirekt löst, in diesem Fall aber gleichzeitig eine große Tragik mit sich bringt.

## **Beispiel 2: Harmonie**

Protagonist der Erzählung *Harmonie* (1905) ist der junge Adlige Felix von Bassenow, der nach einem Aufenthalt in Italien auf das heimatliche Landgut zurückkehrt. Dort wartet seine Ehefrau Annemarie, die nach dem Tod ihres gemeinsamen Kindes psychisch so labil ist, dass sie in seiner Abwesenheit in ein Sanatorium eingewiesen wurde. Auch Felix kann mit der schwierigen Lebenssituation nicht umgehen und entschließt sich daher zu ebendieser Italienreise. Nach seiner Rückkehr ist das Verhältnis zwischen den Ehepartnern gestört. Felix versucht, sich Annemarie anzunähern, findet aber keinen Zugang mehr zu ihr. Doch nicht nur zu seiner Ehefrau, sondern auch zu den anderen Bewohnern des Landguts kann Felix kein enges Verhältnis mehr aufbauen. In Felix' Abwesenheit kommt Annemarie dem deutlich älteren Thilo näher, der Gefühle für Annemarie aufbaut. Felix fühlt sich von Thilo in seiner Rolle als Annemaries Ehemann bedroht. Er sucht Rat bei Frau von Malten, einer Freundin Annemaries, die ihm die Schuld an dem distanzierten Verhältnis gibt, da Felix seine Frau in ihrer Trauer verlassen hat. Frau von Maltens Pflegetochter Mila zeigt Interesse an Felix, der sich auf ein sexuelles Verhältnis mit ihr einlässt, ihre Gefühle jedoch nicht erwidert. Da sich Felix weiterhin von Thilo gestört fühlt, stellt er diesen zur Rede; Thilo streitet ab, amouröse Gefühle für Annemarie zu hegen. Trotzdem entschließt sich Thilo dazu, das Landgut zu

verlassen. Felix erkennt, dass sich ein inniges Verhältnis zwischen seiner Ehefrau und Thilo entwickelt hat. Annemarie kann mit Thilos Abreise nicht umgehen und beschließt, sich das Leben durch Ertrinken zu nehmen. Felix versucht, sie zu retten, doch Annemarie stirbt. Felix zeigt sich als innerlich zerrissener Adliger, der mit dem Verlassen der Adelsklave scheinbar eine Katastrophe ausgelöst hat, die er nicht aufhalten kann. In der Fokussierung auf sich selbst sieht er seine adelsgesellschaftliche Position bedroht und erkennt die Gefahr von Annemaries psychischer Verfassung nicht. Seine Rückkehr und der Versuch, sich wieder in sein altes Leben einzufügen, erinnern an „das alte literarische Motiv des odysseischen Heimkehrers“ (Markewitz 27).

Stärker noch als in *Schwüle Tage* zeigt sich in *Harmonie* die enklavische Abgrenzung der Adelsgesellschaft vom nicht-adligen Außenraum. Die Trennung führt so weit, dass Felix, der die Adelsklave verlassen hat und nun wieder zurückkommt, kein akzeptiertes Mitglied der Adelsgesellschaft ist, obwohl er bemüht ist, sich zu assimilieren (Keyserling, „Harmonie“ 110). Innerhalb der Adelsklave ist Individualität nicht gern gesehen. Die Gespräche bleiben recht oberflächlich, und im Vordergrund steht immer das Bedürfnis, sich von Nicht-Adligen abzugrenzen, etwas Besonderes zu sein. Felix reflektiert über seine Ehefrau:

Auch von ihm, ihrem Mann, konnte Annemarie nur eine Auslese gebrauchen, sie sah das, was ihr an ihm gefiel, das andere wies sie ab mit dem leichten, ein wenig grausamen Zucken der Lippen, das er fürchtete. Gott!, er hatte sich oft höllisch zusammennehmen müssen, um so zu sein, wie sie ihn sah (Keyserling, „Harmonie“ 107).

An Felix – und auch an die anderen adligen Schlossbewohner – wird also der Anspruch gestellt, etwas Besonderes zu sein, obwohl ihre Sitten und Traditionen die individuelle Besonderheit unterdrücken. Damit steht die Außenwirkung ganz augenscheinlich im Vordergrund.

Besonders auffällig wird die Darstellung der Adelsgesellschaft im Kontrast zu der des Bauerntums.

Trotz der heterodiegetischen Erzählinstanz stehen die adligen Figuren im Zentrum der Erzählung; ihre Wahrnehmung der Bauern wird trotzdem deutlich. Das Bauerntum wird als ungehobelt und im Umgang mit ihren Tieren als brutal dargestellt (Keyserling, "Harmonie" 113f.). Die Adligen – in diesem Fall hauptsächlich die männlichen Figuren – scheinen das Bedürfnis zu haben, sich vor den unteren Schichten zu profilieren (Keyserling, "Harmonie" 106). Keyserlings Adelsgesellschaft scheint in dieser Erzählung keineswegs eine harmonische zu sein. „Sogar solche vordergründig sanften Frauen wie [...] Annemarie demonstrieren eine nahezu drastische Erbarmungslosigkeit, sobald sie mit Un-Ästhetischem konfrontiert werden“ (Schulz 42) und der äußere Schein ihrer Adelsklave nicht aufrechterhalten werden kann.

Entscheidend an Landschaftsgestaltung und Pflanzenmetaphorik ist, „daß die Schloßgesellschaft in ‚Harmonie‘ kaum noch ein elementares Verhältnis zur Natur hat“ (Buchlaub und Wefel 245). Damit ist vor allem die Gestaltung der Parkanlagen verbunden: Die Künstlichkeit der kultivierten Natur wird betont durch die Gegenüberstellung der Schlosslandschaft und „großen Waldgebieten, die die Schloßbezirke umgeben, räumlich abgetrennt durch die Parkgitter, die die Grenzlinien zwischen beiden Bereichen bilden“ (Buchlaub und Wefel 256). Zur „Verkünstlichung der Natur“ (Weinhold 77) kommt außerdem die fingierte Idylle des Landlebens hinzu. Die adligen Figuren beobachten beispielsweise Bauern bei ihrer landwirtschaftlichen Arbeit (Keyserling, "Harmonie" 114), bleiben aber nur Beobachter oder Auftragsgeber. So spricht Onkel Thilo von „einem Durchhau in den Parkbäumen, der sich gut machen würde“ (Keyserling, "Harmonie" 137). Er plant demgemäß einen weiteren Eingriff in die Natur, die in der direkten Umgebung des Schlosses per se schon künstlich ist.

Auch der Wald wird von den Adligen nicht für zweckmäßige, sondern nur für der Unterhaltung dienliche Tätigkeiten genutzt: „Ritualisierte Veranstaltungen wie Jagdausflüge, Picknicks und Kaleschenausfahrten unterliegen einer sorgfältigen Planung und werden nach höfischem Zeremoniell

absolviert“ (Buchlaub und Wefel 256). Ergo ist keine Bindung zur ursprünglichen Natur mehr vorhanden. Künstlichkeit findet sich auch auf sprachlicher Ebene: „Im Osten hing ein weißer Lichtstreif am Horizont. [...] Nachtfalter streichelten mit kühlen Sammetflügeln seine Wangen. Sehr hoch über sich hörte er schon die Morgenschnepfen quarren“ (Keyserling, „Harmonie“ 134). Die Sprache ist hier besonders künstlich ausstaffiert und ähnelt damit stark dem äußeren Schein, den die Adligen zu wahren versuchen. In der Gestaltung der Parkanlagen finden sich viele Motive des Jugendstils, die Azzone Zweifel herausgestellt hat: ein „geschlossener Garten, einsamer Park, Teich als Ort des Todes, Schwäne, Fliederlauben, schlingende Wasserpflanzen und die mit Wasser verbundenen Mythen von Narziß und Ophelia“ (Schulz 22). Das Ophelia-Motiv ist hier eine naheliegende Assoziation. Damit wird der Teich zum Ort des Todes. Besonders auffällig ist, dass die Todesmotivik mit der weiblichen Schönheit und der der Natur verknüpft wird. Neben der Verbindung mit der Todesmotivik, wird Annemarie mit Symbolen der Unschuld beschrieben. Das Unschuldsmotiv findet sich bei ihr vor allem in der Verwendung von Pflanzen- und Farbmotiven. Thilo und Annemarie bewerben sich beispielsweise spielerisch mit Blüten und nehmen – wie Thilo es bezeichnet – „Blütenbäder“ (Keyserling, „Harmonie“ 123), damit sie sich besser fühlt. Zu einer feierlichen Angelegenheit trägt Annemarie ein „teerosenfarbenes, leichtes Seidenkleid“ (Keyserling, „Harmonie“ 116) – ihre Zartheit wird erneut betont. Eine gewichtige Rolle nimmt der Flieder ein, der an mehreren Stellen beschrieben wird: „Der Flieder umgab das Haus wie mit einem Wall von weiß und blass violetten Musselinen“ (Keyserling, „Harmonie“ 139). In seiner Vision von Annemaries Tod sieht Felix sie mit einem Fliederzweig in der Hand, den er bei seinem realen Rettungsversuch auch auf der Teichoberfläche schwimmen sieht (Keyserling, „Harmonie“ 143). Flieder steht in der Pflanzensymbolik für tiefe Zuneigung und Liebe (Lauinger 668). Das ist insofern eine treffende Metapher, als Felix während der Vision seine Liebe zu Annemarie spürt, die ihm zuvor fremd vorgekommen ist. Doch nicht nur Annemarie, sondern die gesamte Adelswelt wird mit hellen Farben – vor allem mit Weiß –

assoziiert. Das Mondlicht erleuchtet die Parkanlage in strahlendem Weiß (Keyserling, "Harmonie" 118) und adlige Frauen tragen helle Kleidung (Keyserling, "Harmonie" 116). Doch die Helligkeit wandelt sich bis zur Düsternis nächtlicher Träume: „Draußen rauschte ein starker Frühlingsregen nieder. Dieses Rauschen sprach in Felix' Träume hinein, füllte sie mit einem weißen, blanken Niederrinnen, das kühl nach Waldblumen duftete“ (Keyserling, "Harmonie" 111). Wie schon in *Schwüle Tage*, findet sich auch in *Harmonie* eine auffällige Anzahl olfaktorischer Eindrücke. So beispielsweise an folgenden Textstellen: „Im Garten blühte der Faulbaum. Sein gewaltsamer Duft benahm fast den Atem“ (Keyserling, "Harmonie" 106), „Der Frühling duftete hier schwüler“ (Keyserling, "Harmonie" 107) oder die Wahrnehmung von Veilchenduft (Keyserling, "Harmonie" 119). Veilchen gelten als „Symbol für unschuldige Liebe und Zartheit“ (Lauinger 673) und spiegeln damit wider, was den adligen Frauen zugeschrieben wird. Diese Zuschreibung findet sich bereits „in der Frauenlob-Schule [, in der] die Angebetete als [...] ‚Veilchengarten‘ angeredet wird“ (Birkhan 12).

Die hellen, blassen Farben der adligen Welt stehen im Kontrast zur bäuerlichen Welt, die – genau wie auch der nahegelegene Waldbezirk – mit kräftigen Farben assoziiert wird. So wird der Wald folgendermaßen beschrieben: „Die Droschke fuhr durch den dunkeln Wald, wie zwischen hohen, schwarzen Wänden hin“ (Keyserling, "Harmonie" 126). Dadurch entsteht eine interessante Umkehrung: Obwohl die Adelswelt mit hellen Farben verbunden ist und die bäuerliche Welt mit kräftigeren Farben, ist es die Adelswelt, durch die sich die Todesmotivik zieht. Ergo zeigt sich auch in der Farbmotaphorik der äußere Schein, der gewahrt werden muss, um seinesgleichen zu beeindrucken, während die bäuerliche Welt mit ihren kräftigen Farben Lebendigkeit verkörpert.

Die Adelsklave scheint einen enormen Einfluss auf die Persönlichkeit der Adligen zu haben; auch Felix erkennt dies bald: „Hier war man doch ein anderer als da draußen“ (Keyserling, "Harmonie" 111). Dieser Gedanke bekommt beinahe etwas Magisches, wenn man folgende Aussage von Felix betrachtet:

„Wir leben in einem verzauberten Schloss“ (Keyserling, „Harmonie“ 130). Felix nimmt die Adelsklave demnach als *verzaubert* wahr. Seine Gefühle geraten durcheinander; er fühlt sich in seinem Leben gefangen. „Er war mit sich, mit Annemarie unzufrieden. Sie [...] schien ihm fremder und ferner denn je. Und doch war der Wunsch, ganz zu ihr zu gehören, gerade so quälend stark“ (Keyserling, „Harmonie“ 133). Ulrike Weinhold fasst das Problem in dieser Ehe wie folgt zusammen:

Einer sieht im anderen nur sich; der andere ist bloß Zweck seiner Bedürfnisse, weil sich das solitäre Ich nur auf sich selbst bezieht und von daher ein unbegrenztes Machtstreben entwickelt, das es durch Negation des Du realisieren will (79).

Egozentrismus ist eine der zentralen Problematiken der Erzählung. Dazu zählt auch „[d]ie Scheu vor dem Mitleid, [und] seine Gleichsetzung mit Krankheit“ (Schulz 40). Einen Grund dafür sieht Angela Schulz darin, dass „Mitleid vom narzißtischen Ich eine ernsthaftere Auseinandersetzung mit einem leidenden Du verlangt und seine Idylle im schönen Schein empfindlich stört“ (ebd.). Auf die Harmonie, die der Titel der Erzählung verspricht, wartet man vergeblich.

Interessant ist außerdem, dass die Adligen in *Harmonie* scheinbar keine Nachfolger haben. Der einzige erwähnte Nachwuchs ist das verstorbene Kind von Annemarie und Felix. Und auch „Onkel Thilo heiratete nicht, um der letzte Reichsgraf zu Elmt zu sein“ (Keyserling, „Harmonie“ 113). Die Degeneration zeigt sich also neben dem Scheitern der Kommunikation, dem Egozentrismus und den zahlreichen Todesmotiven auch in der fehlenden Fortsetzung des Adelsgeschlechts. Keyserlings Adlige gehen sogar noch einen Schritt weiter und sagen: „Aussterben ist vornehm“ (ebd.).

### Beispiel 3: Am Südhang

Ähnlich wie in *Schwüle Tage*, verbringt auch der Protagonist in *Am Südhang* den Sommer auf dem familialen Landgut. Karl Erdmann von West-Wallbaum, adliger Leutnant, besucht seine Familie auf ebenjenem. Ebenfalls Besucherin auf dem Adelsitz ist Daniela von Bardow, für die Karl seit seiner Jugend Gefühle hegt. Das gilt auch für den Hauslehrer Aristides Dorn, der auch Interesse an Daniela zeigt. Karls eigentlich positiv erwarteter Aufenthalt wird dadurch getrübt, dass er wegen eines Streits mit einem anderen Mann an einem Duell teilnehmen soll, das jedoch einen friedlichen Ausgang nimmt, da beide Duellanten absichtlich danebenschießen. Als Aristides erfährt, dass sich Daniela und Karl körperlich angenähert haben, verliert er all seine Hoffnung und erschießt sich. Aristides' Suizid führt dazu, dass sich Daniela ihre Gefühle für ihn eingesteht und diese offen bekundet. Die Erzählung endet mit der Beisetzung Aristides' und der Abreise Danielas.

Auch in *Am Südhang* sind Farb- und Pflanzenmetaphorik entscheidend für die Darstellung der Adelsgesellschaft. Ein Unterschied zu den anderen beiden Erzählungen ist, dass bereits zu Beginn der Erzählung „eine Reflexion über das Farbthema eingeflochten ist, die von Karl Erdmann selbst vorgenommen wird“ (Markewitz 32). Seine Gedanken an den bevorstehenden Aufenthalt auf dem Landgut sind geprägt von Wärme:

[A]llein die Tatsache, dass es zu den Ereignissen dieses Sommers gehören würde, gab dem Bilde dieses Sommers, gab der Gestalt Karl Erdmanns doch ein eigenes, ein wenig Licht. So störte denn nichts seine Freude (Keyserling, „Am Südhang“ 395f.).

Die Künstlichkeit der Parkanlage des Landgutes scheint von noch größerer Bedeutung zu sein, wenn man das Theatermotiv in diese Überlegung einbezieht: Die künstlichen Gärten werden zur Kulisse des Adels-Schauspiels. Wie in den anderen beiden Erzählungen ist auch in dieser Erzählung die Schwüle von

großer Relevanz. Alle visuellen und olfaktorischen Wahrnehmungen münden letztendlich in Schwüle. Diese symbolisiert hier die sich aufladende Spannung zwischen Karl Erdmann und Aristides Dorn sowie deren wachsendes Verlangen nach Daniela, das unerwidert bleibt (Weinhold 75). Die Schwüle – „um 1900 ein besonders oft gebrauchtes Bild für die nervliche Anspannung des modernen Daseins und des gleichzeitigen Wartens auf das große befreiende Ereignis“ (Schneider 156) – bleibt allerdings eine Schwüle und führt nicht zur Auflösung der Spannung. Keyserling wählt mit der Schwüle ein ausgesprochen passendes Beispiel für die Stimmung innerhalb der Adelsenklave: Das bedrückende Gefühl, das die Schwüle bei den Adligen auslöst, geht nicht von einer anderen Figur aus, sondern von der gesamten Atmosphäre innerhalb der Enklave. Auch die Zwänge der adligen Konventionen gehen hier von keiner einzelnen Figur, sondern von der Adelsgesellschaft aus. In beiden Fällen ist es folglich eine Beklemmung, die von außen in den Innenraum eindringt.

Die Farbmotaphorik ist in *Am Südhang* besonders stark. Die Welt der Adligen ist hier erneut mit hellen Farben – vor allem mit Weiß – verbunden. Das Landgut ist umgeben von weißen Lilien (Keyserling, „Am Südhang“ 400), die besonders mit den weiblichen Figuren verknüpft sind: „Beide verkörpern Dekorativität, Erlesenheit bis zur Überzüchtung, Zartheit, Noblesse“ (Schulz 27). Folgt man dieser Lesart, lässt sich eine erotische Komponente in der Pflanzenmetaphorik erkennen. Als Grundlage für diese Überlegung dient folgende Textstelle über Karl nach einer Begegnung mit Daniela: „Dann wartete er [Karl] noch so erregt, dass er mit seinen heißen Händen in die kühlen Lilien hineingriff“ (Keyserling, „Am Südhang“ 421). Dieser Kontrast aus Hitze und Kälte betont, dass Karl sexuelles Verlangen nach Daniela spürt, und Daniela, die *kühle Lilie*, kein Interesse an ihm zeigt.

Obwohl die adligen Figuren kein Verhältnis zur ursprünglichen Natur mehr haben und ihnen der Wald „groß und schwarz“ (Keyserling, „Am Südhang“ 445) vorkommt, scheint die sinnliche Wahrnehmung

bestimmter Pflanzen Emotionen bei Karl auszulösen. So möchte er vor einem Duell noch einmal den Geruch von Lilien riechen (Keyserling, “Am Südhang” 436) – hier findet sich ein Rückgriff auf das bereits erwähnte erotische Motiv in Bezug auf Daniela. Allerdings ist nun der Unterschied, dass Daniela seinem Verlangen kurz darauf nachgibt und sie nicht mehr die *kühle Lilie* ist. Eine Ausnahme ist Karls Mutter, die ein anderes, weniger gekünsteltes Verhältnis zur Natur hat: Es bereitet ihr Freude, im Garten zu sein und Löwenzahn zu pflücken (Keyserling, “Am Südhang” 432). Doch auch Karls Mutter bleibt in der kultivierten Natur, sucht aber dennoch bewusst nach Augenblicken im Freien.

Ein erster Verweis auf die Adelsenklave wird ersichtlich, wenn man die kontrastive Farbgebung aller Orte betrachtet. Der Wald wird sehr dunkel beschrieben, die Farbgestaltung im angrenzenden Dorf ist eher rötlich – also kräftige, warme Farben (Keyserling, “Am Südhang” 441) –, während die Farbgestaltung zum Landgut hin immer heller wird (Keyserling, “Am Südhang” 400). Man kann folglich sagen, dass das Bild des Adels und damit im übertragenen Sinne auch der Adel per se verblasst und immer stärker an Bedeutung für das gesamtgesellschaftliche Leben verliert. Die Adelsenklave, deren Scheitern sich im Verblässen der Farben andeutet, wird in *Am Südhang* von Karl auch als ebensolche wahrgenommen. Bei seiner Ankunft kommt er sich „wie ein fremder Besuch vor“ (Keyserling, “Am Südhang” 398), der in dem Moment noch nicht wieder Teil der Adelsgemeinschaft geworden ist. Karls Wahrnehmung der Enklave zeigt sich an einer Textstelle ganz besonders deutlich:

Was tat man denn überhaupt hier in dieser Zeit, wenn – wenn man nicht bei Daniela war? [...] Gut, das war es also, was man hier tat. Man sitzt auf einer schattigen Bank, sieht einen roten Sonnenschirm durch all das Grün fahren und denkt an nichts. Nur dass, wenn man von da draußen kommt, so was immer wieder gelernt werden will (Keyserling, “Am Südhang” 403).

Das Gefühl, in einer Enklave zu leben, die nicht zur restlichen Welt gehört, findet in Karls Wahrnehmung eine bislang nicht erreichte Klimax innerhalb der drei Erzählungen: „Entsprechend der

räumlichen Enklave ist auch die Zeit einem Kontinuum konkret erfüllter Situationen enthoben und stellt sich als eine leere Wiederholung von Tag und Nacht [...] dar, die als subjektive Stimmungszustände verfließen“ (Weinhold 76). Wie in *Schwüle Tage* und *Harmonie* ist die Adelsenklave hier ebenfalls ein entscheidender Bestandteil der Degeneration der dargestellten Adelsgesellschaft.

Aristides macht Karl darauf aufmerksam, dass die Wahrung des äußeren Scheins, Künstlichkeit und Sorglosigkeit nicht die Aspekte sind, die das Leben ausmachen. Er kann in dieser Umgebung nicht glücklich sein und das scheinhafte Schauspiel der Adligen offenbar nicht mehr ertragen (Keyserling, “Am Südhang” 412). Danielas kokettierendes Verhalten trägt zu Karls Wahrnehmung der Adelsgesellschaft bei, da sie die Privilegien der Adelsgesellschaft, aber ebenso die damit verbundene Künstlichkeit repräsentiert, die negativ konnotiert ist.

In jeder der drei Erzählungen kommt es zu einem Suizid; in diesem Fall erschießt sich Aristides unter einem Ahornbaum, da er die unerwiderte Liebe zu Daniela und das scheinhafte Leben in der Adelsenklave nicht länger erträgt (Keyserling, “Am Südhang” 456). Durch die Auswahl des Ortes in *Am Südhang* entsteht eine Kombination aus den Suiziden in *Schwüle Tage* und *Harmonie*: Gerds Leichnam wird unter einem Baum gefunden, Annemarie nimmt sich in einem Teich das Leben und Aristides erschießt sich unter einem Baum, der an einem Teich steht. Hier zeigt sich also eine Steigerung in der Degeneration des Adels. Aristides’ Suizid ist ein erneuter Kontrast zur Künstlichkeit und Unaufrichtigkeit der Adligen. Wichtig ist außerdem, dass es sich bei diesem Suizid nicht um den eines Adligen handelt: Dies legt den Gedanken nahe, dass die Standesunterschiede mit dem Tod aufgehoben werden. Das würde bedeuten, dass die besondere Stellung der Adelsgesellschaft nichtig wird. Die adligen Figuren scheinen die Augen vor ihrer verblassenden gesellschaftlichen Bedeutung zu verschließen und müssen so letztlich scheitern.

Auffällig ist, dass die einzige Figur, die am Schluss von *Am Südhang* Einsicht zeigt, Karls jüngere Schwester

Oda ist. Auch in dieser Erzählung ist es folglich die jüngere Adelsgeneration, die gegenüber einer Umstrukturierung der Adelsgesellschaft nicht gänzlich abgeneigt ist. Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass Oda einen Pflanzenvergleich nutzt, um ihre Bedenken zu veranschaulichen: „Ein Kummer hier bei uns vergeht nicht, es ist hier zu geschützt, er gedeiht hier zu gut, wie alles, wie die dicken Rosen und die großen gelben Pflaumen“ (Keyserling, „Am Südhang“ 462). Auf diese Weise entsteht eine motivische Leitlinie in Form der Pflanzenmetaphorik, die sich durch die gesamte Erzählung zieht. Die Fäulnis einer Frucht „ist ein deutliches Décadencemotiv, es bringt die adelige Lebensform in ein organologisches Bild von Blüte und Verfall“ (Schneider 154). Oda macht Karl darauf aufmerksam, dass das abgeschiedene Leben auf dem Landgut die positiven Aspekte zwar bestärken kann, gleichzeitig aber die mentalen Schwierigkeiten durch das Fehlen äußerer Einflüsse verschlimmert. Die Erzählung endet also mit der Einsicht, dass der Adel langsam, aber stetig degeneriert – mit dem Bewusstsein, dass er Schönheit beinhaltet, aber im Abgeschottetsein von der restlichen Welt und seinem stetigen Verblässen nicht mehr bestehen kann.

### **Pflanzen und Farbmotaphorik als Abbild des degenerierten Adels?**

Eduard von Keyserling greift in seiner Darstellung realhistorische Aspekte auf, ohne historische Umstände konkret zu benennen. Auch die Idee der Adelsenklave ist dem realhistorischen Adel nicht fern, wie Historiker Eckart Conze beschreibt:

Auf seinen Gütern kultivierte der Adel eine ‚heile Welt‘: ländliches Leben und Wirtschaften, [...] ideologisch überhöht, patriarchalische Herrschaftsstrukturen und eine exklusive Geselligkeit repräsentierten im kleinen die Welt und die Gesellschaft, deren Verlust im großen der Adel beklagte und den er rückgängig zu machen hoffte (383).

Der Rückzug in eine Enklave ist für Keyserlings adlige Figuren keine gelingende Lösung, um die Degeneration des Adels aufzuhalten. Technische Neuerungen und soziale Veränderungen finden ihren Weg

nicht bis in die Adelsenklave hinein. Auf den ersten Blick wirkt es wie ein Ausweg, sich von der Außenwelt abzugrenzen, um nichts Unerwünschtes in die eigene Umgebung hineinzulassen. Für den realhistorischen Adel war die Abgrenzung von anderen Gesellschaftsgruppen von großer Bedeutung und Teil ihres Standesbewusstseins – und auch bei Keyserling leben die Adligen in ihrer Enklave ein eigenes Tempo, das sehr viel langsamer zu sein scheint als außerhalb der Landgüter (Markewitz, “Natur, Kultur, Moderne” 253). Die Adelsenklave wird für Keyserlings Adlige zu einem Rückzugsort, an dem sich ihre Erwartungen allerdings nicht erfüllen können. Ein Großteil der „Adelsmitglieder scheint grundsätzlich jede Transformation, insbesondere jede Innovation abzulehnen: Alles soll so bleiben wie es zur Zeit der jeweils älteren Generation war“ (Wünsch 204). Das bedeutet zwar, dass ein Stillstand innerhalb der Enklave möglich ist, der den Bewohnern das Gefühl einer Entschleunigung gibt, doch gleichzeitig bedeutet der Stillstand auch, dass es keinen Fortschritt und damit kein Fortbestehen geben kann.

In den ausgewählten Erzählungen ist eine klare Komparation zu erkennen: Obwohl sich Gerd in *Schwüle Tage* das Leben nimmt, bleibt am Schluss für den autodiegetischen Erzähler Bill die Hoffnung auf eine Veränderung seines persönlichen Lebens, die sich in der Aufklärung der Farben und des Wetters zeigt. Der Suizid in *Harmonie* ist der Schluss der Erzählung und lässt so keinen Ausblick auf eine positive Zukunft zu. Annemaries Suizid, der durch mehrere Faktoren ausgelöst wird, lässt sich mit der Kinderlosigkeit in Verbindung bringen: Sie ist die einzige der weiblichen Hauptfiguren, die bereits ein Kind zur Welt gebracht hat – allerdings ist dieses bereits kurz nach der Geburt verstorben. Mit ihrem Suizid hat Annemarie nicht mehr die Möglichkeit, ein weiteres Kind zu gebären, das ihre Adelslinie fortsetzen könnte; auch an dieser Stelle zeigt sich die Degeneration des Adelsgeschlechts. *Am Südbang* lässt schließlich keinen Zweifel mehr zu, dass es sich bei Keyserlings Adel um einen degenerierten Adel handelt. Während Bill noch hoffnungsvoll ist und Felix Zweifel an seinem adligen Leben hegt, ist es in *Am Südbang* eindeutig, dass der Adel in dieser Form nicht weiter bestehen kann. Der einzige Hoffnungsschimmer geht von Karls jüngerer Schwester Oda

aus, die die Problematik erkennt und das Leben innerhalb der Adelsenklave mit einer faulenden Frucht vergleicht. Dass es sich bei jedem der drei Tode um einen Suizid handelt, deutet darauf hin, dass die Degeneration des Adels nicht von außen kommt, sondern dass sich der Adel von innen heraus selbst zerstört. Ein Grund dafür könnte das Festhalten an überholten Traditionen sein, welches die adligen Figuren daran hindert, sich weiterzuentwickeln.

Wie dieser Beitrag aufzeigt, fungiert die Verwendung von Farb- und Pflanzenmetaphorik als eine Art Spiegel der Adelsgesellschaft. In der Auswahl von Pflanzen, in der Gestaltung der Parkanlagen und auch in der Farbwahl spiegelt sich die Innenwelt Keyserlings Adliger wider. Die Künstlichkeit der Parkanlagen innerhalb der Adelsenklave bildet eine Parallele zum Verhalten der Adligen: Ihr Leben ist geprägt von Konventionen, von Autorität und Strenge, gleichzeitig aber auch von Müßiggang, Unaufrichtigkeit und der Sehnsucht nach freien Liebesbeziehungen, die ihnen verwehrt bleiben. Innerhalb der Enklave haben Keyserlings Adlige die (Schein-)Sicherheit, die sie im Außenraum nicht sehen. Die gesamt-gesellschaftlichen Umbrüche, die dafür sorgen, dass sich auch die Strukturen der Adelsgesellschaft verändern, verlangten vom realhistorischen Adel ein Umdenken. Keyserlings Beschreibungen des Adels sind nicht despektierlich und die Adligen werden nicht offenkundig kritisiert. Vielmehr scheint es so zu sein, dass Keyserling in seinen *Schlossgeschichten* ein Panorama der Adelsgesellschaft zeichnet, in dem sich der Untergang des Adels manifestiert. Im direkten Vergleich der Figuren zeigt sich jedoch auch eine Perspektive für die Adelsgesellschaft, die die jüngste Generation betrifft. Oda ist ein Beispiel dafür, dass es nicht der zwangsläufige Weg für die Adligen sein muss, wie eine Frucht in der Adelsenklave zu *verfaulen*. Das Aufbrechen alter Strukturen erscheint als Möglichkeit, sich als Adelsgemeinschaft neu zu definieren – etwas, das dem realhistorischen Adel nicht gelungen zu sein scheint.

### Literaturverzeichnis

- Buchlaub, Sabine und Wefel, Claudia. „Die Landschaftsdarstellung in Eduard von Keyserlings Erzählwerk. Impressionismus – Romantik – Dekadenz“. *Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende*, hrsg. von Dieter Kafitz. Lang, 1987, S. 243–257.
- Birkhan, Helmut. „Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte“. Böhlau Wien, 2013.
- Conze, Eckart. „Von deutschem Adel: Die Grafen von Bernstorff im zwanzigsten Jahrhundert“. Deutsche Verlags-Anstalt, 2000.
- Keyserling, Eduard von. „Schwüle Tage. Novelle“. Vollständige Ausgabe 1998, 7. Aufl. dtv Verlagsgesellschaft, 2018.
- „Harmonie“. *Eduard von Keyserling: Landpartie. Gesammelte Erzählungen* hrsg. von Horst Lauinger. Manesse Verlag, 2018, S. 104–144.
- „Am Südhang“. *Eduard von Keyserling: Landpartie. Gesammelte Erzählungen* hrsg. von Horst Lauinger. Manesse Verlag, 2018, S. 393–462.
- Kimmich, Dorothee und Wilke, Tobias. „Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende“. *Einführungen Germanistik*. (2. aktualisierte Auflage). Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011.
- Lauinger, Horst. „Kommentar und Anhang“. *Eduard von Keyserling: Landpartie. Gesammelte Erzählungen* hrsg. von Horst Lauinger. Manesse Verlag, 2018, S. 655–740.
- Markewitz, Sandra. „Ein letzter Impressionist – Eduard von Keyserling und die Farben“. Aisthesis Verlag, 2010.
- „Natur, Kultur, Moderne – Philosophische Aspekte im Werk Eduard von Keyserlings“. *Eduard von Keyserling und die Klassische Moderne* hrsg. von Christoph Jürgensen und Michael Scheffel. J.B.

Metzler, 2020, S. 247–263.

Schneider, Jens Ole. „Spätadlige Skepsis – Zur Modernereflexion in Keyserlings Erzählung *Am Südbang* (1911)“. *Eduard von Keyserling und die Klassische Moderne* hrsg. von Christoph Jürgensen und Michael Scheffel. J.B. Metzler, 2020, S. 147–166.

Schulz, Angela. „Ästhetische Existenz im Erzählwerk Eduards von Keyserling“. Lang, 1991.

Schwalb, Irmelin. „Eduard von Keyserling. Konstanten und Varianten in seinem erzählerischen Werk ab 1903“. Lang, 1993.

Weinhold, Ulrike. „Künstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen Dekadenz-Literatur“. *Europäische Hochschulschriften; Reihe 1, Deutsche Literatur und Germanistik; 215*. Lang, 1977.

Wünsch, Marianne. „Zur Ethnographie und den Geschlechterrollen im Erzählwerk Keyserlings“. *Eduard von Keyserling und die Klassische Moderne* hrsg. von Christoph Jürgensen und Michael Scheffel. J.B. Metzler, 2020, S. 203–214.

Issue 28 (2021)

## Annette Kolbs *Die Schaukel* und das subversive Potenzial von Literatur

Charlotte Lenger

Technische Universität Dortmund

Abstract

*Der Beitrag stellt eine Untersuchung des Romans *Die Schaukel* (1934) von Annette Kolb hinsichtlich des emanzipatorischen Potenzials dar, Verschränkungen sozialer Ungleichheit subversiv zu unterlaufen. Es wird dabei angenommen, dass Literatur als kulturelles Produkt gesellschaftliche Strukturen sichtbar macht, reproduziert, aber auch infrage stellen kann. Die Analyse narratologischer Darstellungsweisen hinsichtlich der Konstruktion narrativer Identitäten deckt unter Einbezug intersektionaler Überlegungen subversive Strategien bezüglich gegebener Macht und Herrschaftsstrukturen auf. Es wird gezeigt, dass unter anderem anhand der beiden Figuren Herr und Frau Lautenschlag eine binär strukturierte Opposition von Männlichkeit und Weiblichkeit und eine damit einhergehende Verschränkung von Ungleichheit bezüglich der identitären Strukturkategorien Geschlecht und Ökonomie durch die Verortung innerhalb von geschlechtsspezifischen Räumen sowie durch erzähltextspezifische Zeitdarstellung erwirkt und gleichzeitig durch Ironie unterlaufen wird. Eine Bezugnahme auf gesellschaftliche Strukturen des extraliterarischen Raumes wird durch die Erzählinstanz als ‚engaging narrator‘ hergestellt, welche die Identitäten der bayrisch-katholischen Familie Lautenschlag und der preußisch-protestantischen Familie von Zwinger narrativ und affirmativ als sich gegenüberstehende Oppositionen innerhalb des Diskurses der deutschen Nationalgründung konstruiert. Diese Konstruktion äußert sich als geprägt von einer Verwobenheit der Kategorien Nation, Religion, Ökonomie und Klasse. Deutlich wird durch die Untersuchung, dass sich die Familie Lautenschlag besonders durch ihr kulturelles Kapital von den von Zwingers und ihrem Wertesystem emanzipiert. Der Übermut der Kinder Lautenschlag zeigt sich als Freifahrtschein gegenüber jeglichen Konventionen. Die allegorische Darstellung der Tochter der Lautenschlags Hespera im Sinne des ‚Friedens‘ zwischen unterschiedlichen*

*nationalen Identitäten und konfessioneller Zugehörigkeit stellt eine sich der eindeutigen Zuordnung verweigernde Figur dar. Ebenso vermittelt die narrative und besonders von Ironie disponierte Konstruktion der Tochter Mathias sowohl eine geschlechtliche Ambiguität als auch einen Widerstand gegenüber sozialer Assimilation.*

Keywords:

Intersektionalität – Narratologie – Subversion – soziale Ungleichheit – Annette Kolb

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0253-7306>

How to cite: Lenger, Charlotte. "Annette Kolbs Die Schaukel und das subversive Potenzial von Literature". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 44–89. DOI: 10.34314/FOGS2021.00005

## **Annette Kolbs *Die Schaukel* und das subversive Potenzial von Literatur**

**Charlotte Lenger**

Die gendertheoretischen Ansätze der Geistes- und Sozialwissenschaften schaffen seit den 1990er Jahren im Zuge des *performative turn* auch für die Literaturwissenschaften eine Projektionsfläche für das Performance-Modell, welches verdeutlicht, dass Phänomene, die dem Menschen bisher als genuin zugeschrieben wurden – wie Geschlecht oder Ethnizität – nicht durch Biologie oder Ontologie bestimmt sind, sondern dass kulturelle Prozesse diese Phänomene performativ hervorbringen (Stritzke 99). Es sind kulturelle Produkte, die “als Spiegel der gesellschaftlichen Zustände gesehen werden” (Schaefer-Rolffs 215) können und die als Untersuchungsgegenstand auch hinsichtlich sozialwissenschaftlicher Konzepte behandelt werden sollten. Sie zeigen einerseits Phänomene, die zu einer bestimmten Zeit in der Gesellschaft zu erkennen sind und geben andererseits Auskunft darüber, wie deren zu Grunde liegende Strukturen entstehen (ebd.). Kulturelle Produkte erzählen also von Strukturen innerhalb der Gesellschaft und produzieren sie gleichzeitig. Literarische Erzählungen als kulturelle Produkte und als Medien symbolischer Repräsentation können also als Abbilder von Gesellschaft betrachtet werden. Durch ihr fiktionales Potenzial können sie Normen, Werte und Ideologien und somit die damit einhergehenden Herrschafts- und Machtverhältnisse stabilisieren oder als Verhandlungsraum angesehen werden, um diesen als widerständig und kritisch entgegen treten zu können. (Hoffarth 209).

Die Schriftstellerin Annette Kolb ist neben ihren biographischen Schriften über Mozart und Schubert bekannt für ihre Romane, Essays und Aufsätze, welche wie ihr Leben von “politischen, ökonomischen und soziokulturellen Umwälzungen geprägt war[en]” (Strohmeier 11). Sie trat

mit ihren Schriften als Pazifistin für ihre Überzeugung ein und ging hierfür mehrere Male das Opfer ein, ins Exil flüchten zu müssen (Strohmeyr 12; Schmidt *Annette Kolb*). In der Forschung sind besonders biographische Ansätze in Bezug auf Annette Kolbs Romane wie zum Beispiel von Charlotte Marlo Werner (*Annette Kolb – Biographie einer literarischen Stimme Europas*), Irma Hildebrandt

(*Bin halt ein zähes Luder – 15 Münchner Frauenportraits*) oder Heidy Margrit Müller (“»Maricléee«, «Flick« und »Mathias«. Verbindungen zwischen Privatleben und Romanfiguren bei Annette Kolb”) weit verbreitet. Daneben finden sich einige Untersuchungen aus Perspektive der Gender Studies unter anderem von Vivian Liska (*Die Moderne – ein Weib‘ Am Beispiel von Romanen Ricarda Huchs und Annette Kolbs*) oder Isabelle Stauffer (*Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*). Exemplarisch soll in dieser Ausarbeitung eine Auseinandersetzung mit Kolbs 1934 erschienenem Roman *Die Schankel* erfolgen. Er soll hinsichtlich des emanzipatorischen Potenzials, soziale Ungleichheiten und deren Entstehungsbedingungen und -strukturen aufzudecken, sie zu hinterfragen und letztendlich subversiv zu unterlaufen, analysiert werden und sich mithin weniger der Biographie der Schriftstellerin widmen.

Im Folgenden werden für die Untersuchung intersektionale und narratologische Ansätze in Verbindung genutzt, wobei auch immer wieder gendertheoretische und postkoloniale Ansätze für die Analyse fruchtbar gemacht werden sollen. Der Fokus auf die Verhandlung von Geschlecht soll durch die intersektionale Betrachtung auf weitere Kategorien sozialer Ungleichheit ausgeweitet werden. Im Besonderen wird bei der Untersuchung ein Augenmerk auf die Konstruktion der Figuren gelegt werden, da literarische Texte laut Sigrid Nieberle “Möglichkeitsgeneratoren” (564) sind und laut Eva Blome das Vermögen haben, “alternative Entwürfe von Identität” (60) zu konstruieren, die sich an literarischen

Figuren sowie Figurenkonstellationen zeigen (ebd.).<sup>1</sup> Um eine ganzheitliche erzähltheoretische und intersektionale Analyse gewährleisten zu können, sollte das ‚Was‘ der *story* mit dem ‚Wie‘ des *discours* verbunden werden (ebd.). *Handlung* und narrativ konstruierte Identitäten (*Figuren*) sollten daraufhin untersucht werden, wie sie durch die narratologischen Analysekategorien *Raum*, *Zeit* und *erzählerische Vermittlung*<sup>2</sup> hervorgebracht werden und auf welche Weise soziale Strukturkategorien diese Konstruktionen strukturieren. Um das subversive Potential des Textes herauszustellen, werden die Vorschläge Thomas Ernsts genutzt, einen literarischen Text hinsichtlich seiner subversiven Strategien auf Ebene der Formen und Schreibweisen, der Inhalte sowie der Topografien, der Figuren und Sprachen der Subversion zu untersuchen (*Literatur als Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart* 177). Außerdem soll auf politisch-institutionelle Diskurse eingegangen werden, um weiterhin mögliche subversive Darstellungsweisen innerhalb des Textes zu erkennen (ebd.).

Ernst beschreibt Protest beziehungsweise Kritik anherrschenden Strukturen als abhängig und angewiesen auf einen Dialog. Subversion hingegen „such[e] [...] die Verweigerung“ („Subversion – eine kleine Diskursanalyse eines vielfältigen Begriffes“ 13). Der Begriff der Subversion ist laut Ernst jedoch schwer eindeutig zu definieren, da er selbst über das 20. Jahrhundert als Teil des politisch-institutionellen Diskurses (seit dem 19. Jahrhundert), eines künstlerisch-avantgardistischen Diskurses (seit Beginn des 20. Jahrhunderts), eines subkulturellen Diskurses (seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts) und eines poststrukturalistischen Diskurses der Subversion (seit den 1980er Jahren) gesehen werden kann, dessen Grenzen allerdings durchlässig sind (Ernst „Literatur als Subversion. Ein kulturwissenschaftliches Modell zur Analyse riskanter Literaturen und ihrer Aporien“ 548-549).

Literarische Texte können sich selbst durch ihre Gestalt oder ihre Inhalte in diese Diskurse der Subversion einschreiben [...] und auf diese Weise können sie selbst als Teil einer Postavantgarde<sup>3</sup>, als subkulturelle Distinktion oder als eine Form der Dekonstruktion beschrieben werden (Ernst "Literatur als Subversion. Ein kulturwissenschaftliches Modell zur Analyse riskanter Literaturen und ihrer Aporien" 549)

Ausgehend von diesen benannten Diskursen nutzt Ernst die in den jeweiligen Diskursen entstandenen Ansätze, um Texte der Gegenwartsliteratur hinsichtlich ihres subversiven Potentials zu untersuchen (*Literatur als Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart* 178). Es wird davon ausgegangen, dass sich der Ansatz Ernsts ebenso produktiv für Werke außerhalb der Gegenwartsliteratur erweist, da schon in Untersuchungen wie der von Isabelle Stauffer zur Ironisierung von weiblichen und männlichen Topoi in Annette Kolbs Werken subversive Strategien ermittelt werden (Stauffer 227).

### **Die Schaukel**

Der Roman *Die Schaukel* handelt von der aus München stammenden und dort lebenden römisch-katholischen Familie Lautenschlag. Im Zentrum der Erzählung stehen besonders die Kinder der Familie Mathias, Otto, Gervaise und Hespera. Herr Lautenschlag ist Landschaftsgärtner und Frau Lautenschlag eine Konzertpianistin, die einen künstlerisch-musischen Salon führt. Die Familie zeichnet sich ganz im Gegenteil zu ihrer Nachbarsfamilie sowohl durch ihre künstlerische Bildung als auch durch ihre Verstöße gegen die gesellschaftliche Etikette in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen aus. Die Nachbarsfamilie Zwinger, wie auch die Lautenschlags zu den gehobenen Familien der Stadt gehörend, zeichnen sich hingegen besonders durch ihren preußisch-protestantischen Lebensstil aus. Der Vater Doktor von Zwinger ist Arzt, die Mutter von Zwinger Hausfrau und Mutter und während die Kinder

der Lautenschlags sich das Ausgeben des Geldes der Familie zur Aufgabe machen, ist es Aufgabe der Kinder von Zwinger, frühestmöglich standesgemäße Ehepartner zu finden (Kolb *Die Schaukel*).

Der Beginn des Romans verweist sowohl auf ein extraliterarisches Ereignis als auch auf einen extraliterarischen, topografisch bestimmbareren Raum. Die Erwähnung des Brandes des Münchener Glaspalastes deutet darauf hin, dass sich das Ende der Erzählung 1931 in München, Deutschland, zuträgt. Die Erzählung wird also schon mit Beginn sowohl zeitlich als auch topographisch durch den Verweis auf die Stadt München, also auf einen “genuin geographische[n] R[a]um[]” (Dennerlein 77), und den Glaspalast als topographisch zu verortendes Objekt in der realen Welt der LeserInnen verankert. Das neben dem Glaspalast stehende Haus der Lautenschlags ist der Ort, innerhalb dessen die Familie und die einzelnen Identitäten eingeführt und mittels Raum- und Zeitdarstellungen sowie erzählerischer Vermittlung größtenteils konstruiert werden.

### **Die ‚Geschlechtscharaktere‘**

Laut Erzählinstanz seien die Lautenschlags “ohne arme Leute zu sein, arm” (Kolb 8). Herr Lautenschlag verfüge über eine “immer prall gefüllte Börse” (ebd.), bis er sich “das Haushaltgeld entreißen” (ebd.) lasse. Frau Lautenschlag hingegen werde lediglich wegen der “Verschleppungen” (ebd.) seitens der Kinder “zum Trost in die Oper geladen” (Kolb 9). Es zeigt sich, dass die Mutter im Gegensatz zu dem Vater und den Kindern keine Handlungsmacht bezüglich der finanziellen Mittel der Familie hat und dass eine Disparität zwischen Herrn und Frau Lautenschlag bezüglich der Verteilung von Geld herrscht. Hier wird eine erste interdependente Verbindung ersichtlich, die auf den sozialen Strukturkategorien *Geschlecht* und *Ökonomie* beruht.

In dem Kapitel *Schankel in Schwung* wird analeptisch von der Situation erzählt, in der sich die Figuren Herr und Frau Lautenschlag befanden, bevor sie heirateten. Der Raum, innerhalb dessen die beiden Figuren dargestellt werden, ist Frankreich. Ebenso wie München stellt dies einen Raum dar, der die Vorstellung von einem topographisch bestimmbar Land in der Welt der LeserInnen erweckt. Unter anderem deuten die Nominalphrasen “Soirée de contrat” (Kolb 13) und “Pariser Konservatorium” (ebd.) auf diesen Raum hin. Analeptisch wird von der Tatsache erzählt, dass ursprünglich von der Hochzeit zwischen den beiden Figuren abgeraten wurde. Durch die rhetorische Frage der Erzählinstanz “Denn was brachte die Braut schon in den Hausstand mit?” (ebd.) und die folgende Aufzählung eines “ersten Preises am Pariser Konservatorium” (ebd.), welcher eine erfolgreiche berufliche Ausbildung markiert, einer Aussteuer, die auf vorhandene finanzielle Mittel der Frau hinweist und auf ein “Mobilier im Stil des zweiten Empire” (ebd.), wird die ironische Haltung der Erzählinstanz und somit der “[u]neigentliche Sprachgebrauch, bei dem das Gemeinte durch sein Gegenteil ausgedrückt wird” (Müller 185), deutlich. Der darauffolgend beschriebene Besitz des Bräutigams, ein “für das Studium der französischen Gärten halb ausgegebenes Erbteil” (Kolb 13) und ein “mager besoldete[n] Posten” (ebd.) hingegen, zeigt, dass der Bräutigam einen geringeren ökonomischen Status aufweist und die Frau, wie eine im weiteren Verlauf der Erzählung getätigte Bemerkung zeigt, “ungleich reicher gebildet” (Kolb 111) ist. Eine andere Strukturkategorie wird an dieser Stelle deutlich, die im Weiteren als *Bildung* bezeichnet wird. Die ironische Haltung wird durch die Verwendung des Abtönungspartikels “schon” in der rhetorischen Fragestellung verstärkt, da die LeserInnen dadurch über die Einstellung der

Erzählinstanz dem Gesagten gegenüber informiert werden (Hoffmann 425). Die rhetorische Frage impliziert, die Frau sei eine ‘schlechte Partie’ für den Mann, wohingegen der Mann jedoch derjenige ist, der bezüglich seiner Bildung und seiner finanziellen Stellung nicht mit der Frau gleichgestellt ist. Eine

weitere rhetorische Frage der Erzählinstanz, “Aber wozu hätte er sich in diesem Augenblick nicht bereit erklärt?” (Kolb 13), prononciert das zuvor erklärte bildungs-ökonomische Verhältnis von Herrn und Frau Lautenschlag vor der Ehe und deutet an, dass trotz der Unterschiede die Entscheidung für eine Hochzeit allein von Herrn Lautenschlag abhängig gewesen sei, wobei Frau Lautenschlag durch ihren finanziellen Status und ihre Bildung als privilegiert hinsichtlich einer möglichen Eheschließung distinguiert wird. Die Hochzeit jedoch scheint einen Zeitpunkt darzustellen, zu dem sich die Verhältnisse umkehren. Es wird beschrieben, dass Herr und Frau Lautenschlag aufgrund eines beruflichen Angebots mit “Aussicht auf Gehaltserhöhung, Holz, Licht und Wohnung” (ebd.) nach München ziehen. Herr Lautenschlag gilt mit dem Moment der Hochzeit als Ernährer und Verantwortlicher für die ökonomischen Mittel der Familie, während Frau Lautenschlag “allein” (Kolb 24) blieb “mit dem Glauben, daß ihre Lieder und Klavierstücke den Wohlstand der Familie heben würden” (Kolb 34). Trotz ihrer guten musikalischen Ausbildung ist sie also als Frau nicht in der Position, zu den ökonomischen Verhältnissen beizutragen.

Durch die bisher gezeigten Strukturen zwischen Herrn und Frau Lautenschlag hinsichtlich der Strukturkategorien sozialer Ungleichheit, Geschlecht, Ökonomie und Bildung, wird auf einen Geschlechterdiskurs referiert, der mit dem 18. Jahrhundert entstand und bis in das 20. Jahrhundert Bestand hatte. Die Herausbildung eines Systems von Aussagen über ‚Geschlechtscharaktere‘ ging mit einer Bildung von binär strukturierten Oppositionen von Mann und Frau und dem sozialen Konsens über ‚natürliche‘ Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen einher (Hausen 363). So zeigt sich nach Hausens Analyse medizinischer, literarischer, pädagogischer und psychologischer Schriften hinsichtlich der Aussagen über ‚Geschlechtscharaktere‘, dass Männer als Menschen des öffentlichen Lebens und als erwerbend angesehen wurden. Frauen hingegen wurden dem häuslichen Leben (Hausen 368) mit der Bestimmung, “Gattin, Hausfrau und Mutter” (Hausen 373) zu sein, zugeschrieben. In genannten

Jahrhunderten gilt also der Mann als Verdienener und Verwalter des Geldes und ist für den Wohlstand der Familie verantwortlich, wie auch Herr Lautenschlag Hauptverdiener der Familie ist. Allerdings verhindert die Erzählinstanz eine diese ‚Geschlechtscharaktere‘ gänzlich affirmierende Konstruktion des Herrn Lautenschlags, indem sie auf ironische Weise den “Mangel an Ernst einer so grimmigen Sache wie dem Gelde gegenüber” (Kolb 9) erwähnt, wenn seine Kinder ihm Geld raubten. An dieser Stelle wird das Konzept einer ironischen Äußerung von Marika Müller angeführt, welches das Erreichen des kommunikativen Ziels der Ironie als abhängig von Kontextualisierungsbedingungen beschreibt. Das Verstehen ironischer Äußerungen sei teils abhängig von der “Sprechsituation”, dem “sprachlichen Kontext” und dem “Vorwissen der Beteiligten” (Müller Einleitung). Bei der kulturthematischen Anspielung, so Müller, handele es sich um eine Form der Anspielungsironie, die sich auf aktuelle die Kultur bestimmende und beschäftigende Themen bezieht (198). Die genannten Äußerungen des Romans *Die Schaukel* werden als solche erkannt, da das Erreichen des kommunikativen Ziels der ironischen Äußerungen nur dann erreicht wird, wenn LeserInnen über das Vorwissen der gesellschaftlichen Geschlechterordnung zu gegebener Zeit zu verfügen.

Hausens Ergebnisse machen deutlich, dass die beiden sozialen Strukturkategorien Geschlecht und Ökonomie in dem zuvor genannten historischen Kontext untrennbar miteinander verwoben sind. Außerdem verdeutlicht sie, dass ‚Geschlechtscharaktere‘ “als Herrschaftsideologie entwickelt und benutzt wurden” (Hausen 377), um die Vormachtstellung der Männer gegenüber Frauen zu sichern. Des Weiteren erklärt Hausen, dass Bildung von Männern und Frauen darauf abzielte, die ‚Geschlechtscharaktere‘ deutlicher herauszubilden. Männer wurden in Berufen ausgebildet, die gewerblicher oder kaufmännischer Natur waren, wohingegen das Ziel der Bildung von Frauen war, sie zu “gesellschaftsfähigen jungen Damen mit Talent und Geschmack” (Hausen 388) und ihre Qualitäten als

Hausfrau und Mutter auszubilden (ebd.). Diesbezüglich zeigen sich die von Hausen untersuchten ‚Geschlechtscharaktere‘ exemplarisch und auf ironische Weise gezeichnet anhand von Herrn Lautenschlag als gewerblich ausgebildetem Verdienner der Familie und Frau Lautenschlag als musikalisch gebildete Dame der gesellschaftlich gehobenen Schicht sowie als Hausfrau und Mutter der vier Kinder. Auch Stauffer betont die Biologisierung von Geschlecht im Zuge der Aufklärung, um weiterhin für die gesellschaftliche männliche Vormachtstellung argumentieren zu können (68-69). Die Erklärung, Männer seien eher der Natur entfremdet als Frauen, diene dazu “ihre Einbindung in gesellschaftliche und historische Gegebenheiten zu negieren und ihr letztlich die Kulturfähigkeit abzusprechen” (Stauffer 69).

Nach Kilian, die sich mit der Erzähltextkategorie Zeit in Verbindung mit Geschlecht beschäftigt hat, können Zeiterfahrungen innerhalb von Erzähltexten kontextspezifisch dargestellt werden, indem sie aus “der gesellschaftlich-kulturellen Lebenssituation von Frauen oder Männern” (89) resultieren. Anschließend an Ricœur geht sie von einer Permeabilität zwischen erzählter und extraliterarischer Welt aus, da Literatur, bei Ricœur die Fabelkomposition, durch die Sinnstrukturen, die symbolischen Ressourcen und den zeitlichen Charakter “in einem Vorverständnis der Welt des Handelns verwurzelt” (Ricœur 90) ist. Herr Lautenschlags Tageszyklus ist dadurch gekennzeichnet ist, dass er “viel unterwegs” (Kolb 24) ist und sich nur “sorglos” (Kolb 56) fühlt, wenn er seinen Interessen, “seine[n] Gärten, sein[em] Alpinum, Sitzungen des Landwirtschaftlichen Vereins, Reisen, Eröffnungen von Blumenausstellungen” (Kolb 55) und der Politik nachgehen kann. Frau Lautenschlag hingegen füllt dieses Zeitraster mit dem Komponieren von Musik (Kolb 24), dem Haushalt, dem Organisieren und Halten von Salons und dem Empfang von Teeegesellschaften (Kolb 24, 27). An dieser Stelle wird ersichtlich, dass die jeweilige Lebenssituation und die Zeiterfahrung von Herrn und Frau

Lautenschlag durch die wechselseitig wirkende Darstellung der Erzähltextkategorien Zeit und Raum dargestellt wird. Betrachtet man die Lebenssituation der Figuren Herr und Frau Lautenschlag, zeigt sich, dass Herr Lautenschlag, wie im Vorhinein dargelegt, als Erwerbstätiger der Familie dem öffentlichen Leben den tradierten ‚Geschlechtscharakteren‘ entsprechend, verpflichtet ist. Mit der Gegenüberstellung von Herrn Lautenschlag als Erwerbstätigem und Frau Lautenschlag als Mutter und Hausfrau, dessen konstruierte Identitäten von der Interdependenz der Strukturkategorien Geschlecht und Ökonomie geprägt sind, werden die binären Oppositionen von *außen* und *innen* (Hausen 368) innerhalb des Erzähltextes vermeintlich erkennbar. Herr Lautenschlag wird als „zimmerblind“ (Kolb 51) beschrieben. Alles innerhalb von Räumen ist für ihn „amorph“ (Kolb 17) und „er mag im Hause nicht warten“ (Kolb 54). Der Aspekt der künstlerisch-musischen Bildung der Frau Lautenschlag allerdings fungiert hier als ein Moment der Aushebelung der Opposition von Mann und Frau nach festen ‚Geschlechtscharakteren‘. Frau Lautenschlag, die „in vollendeter Weise“ (Kolb 27) weiß, wie ein Salon zu halten ist und sich dabei fühlt „wie eine Dame aus dem Dix-huitième“ (ebd.), wird zwar somit räumlich nur innerhalb des Hauses der Familie konstruiert, tritt jedoch durch das Führen der Salons in die Öffentlichkeit. Ihre kulturelle Bildung ist also nicht mehr nur dazu da, eine standesgemäße Ehe eingehen zu können, sondern wird von ihr auch nach der Eheschließung genutzt, um sich als Frau im öffentlichen kulturellen Leben einen Raum zu verschaffen.

Gezeigt wurde bisher, dass besonders Herr und Frau Lautenschlag durch die in verschränktem Verhältnis stehenden identitären Kategorien Geschlecht, Ökonomie und Bildung anhand der Erzähltextkategorien Raum, Zeit und erzählerischer Vermittlung figurativ konstruiert werden. Deutlich wird, dass durch die binäre Opposition von Mann und Frau und durch das damit einhergehende Verhältnis von sozialer Ungleichheit bezüglich der finanziellen Versorgung

eine Abhängigkeit von Mann und Frau entsteht. Frauen gelten dementsprechend als “abhängig” (Hausen 368), da sie an die finanzielle Versorgung durch einen Mann gebunden sind, während Männer “selbstständig” seien (ebd.). Diese Abhängigkeit wird ebenso ersichtlich, wenn erzählt wird, dass auf den Tod Herrn Lautenschlags auch der Tod Frau Lautenschlags folgt, da ihre “Zusammengehörigkeit ultra vitae” (Kolb 59) darüber entschied. Die Abhängigkeit von Mann und Frau wird an weiteren Textstellen deutlich, wenn die Erzählinstanz erwähnt, dass “herzlich wenig Berufe [...] damals den Frauen offen” (Kolb 45) standen.

Die narrative Konstruktion der beiden Figuren Herr und Frau Lautenschlag macht auf Basis der untersuchten Interdependenzen auf einen Spezialdiskurs aufmerksam, der die Gesellschaft als geprägt von einer hegemonialen Geschlechterordnung zeigt und die besonders durch das rhetorische Mittel der Ironie sowohl aufgedeckt als auch aufgebrochen wird. Diese kontinuierlich den Text bestimmende Ironie zeichnet sich als subversives Potenzial aus, wenn sich Subversion – an dieser Stelle auf Ebene des Inhalts und der Figuren Herr und Frau Lautenschlag – wie Ernst beschreibt, “immer in einem spezifischen Verhältnis zu einer ›Macht, einer ›Normalität‹ [befindet] gegen die sie sich bewegt” (177). Herr Lautenschlag entzieht sich diesbezüglich durch seinen “Mangel an Ernst [...] dem Geld gegenüber” (Kolb 9) in Teilen dem konventionell als ‚normal‘ angesehenen ‚Geschlechtscharakter‘ eines Mannes. Frau Lautenschlag scheint ebenso nicht gänzlich den Konventionen zu entsprechen, da sie ironisch als “eine so zerstreute Hausfrau [beschrieben wird], daß es schon besser war, sie komponierte.” (Kolb 24). Nichtsdestotrotz wird eine Abhängigkeit deutlich, die das gänzliche Aufbrechen der Oppositionen von Mann und Frau verhindert.

## Zwei Familien als binäre Opposition

[...] wollen wir uns gleich nach einer zweiten umsehen: keine angestammte bayrische zwar, nur eine zugezogene, eine protestantische aus Preußen. (Kolb 9)

Die Erzählinstanz führt die zweite, den Lautenschlags benachbarte Familie von Zwinger wertend mittels der Adverbien “zwar” und “nur” als eine in Bayern lebende, aber ursprünglich aus Preußen stammende und von ebenso großer Bedeutung, protestantische Familie ein. Durch die Adverbien wird eine Abgrenzung sowie Kontrastierung der Familien aufgrund der Differenzkategorien *Nation* und *Religion* erzeugt, die den Rückschluss zulässt, dass Lautenschlags somit eine bayrisch angestammte Familie und vermutlich katholisch ist und dass dies mit einer Aufwertung *des Eigenen* gegenüber der preußischen protestantischen Familie, *dem Fremden*,<sup>5</sup> verbunden ist.

Die Kontrastierung von preußischer und bayrischer Herkunft sowie das Angehören einer protestantischen oder katholischen Religionsgemeinschaft verweist auf einen historischen Diskurs, der auf die Zeit um die deutsche Nationalstaatgründung zurückgeht (Winkler 214-215). Explizit wird innerhalb der Erzählung die Notiz “>1870 war nicht nötig. Wir verdanken es den Pr. Immer fester an sie gekettet. Leider.< – >Zum fünfundzwanzigsten Male im schönen Wien” (Kolb 55) in Herrn Lautenschlags Tagebuch erwähnt, die auf die Zusammenführung und Gründung des Nationalstaates Deutschland und auf die damaligen Bestrebungen Preußens verweist, “ein erneuertes und starkes Preußen [und] den Traum von Einheit und Freiheit zu verwirklichen” (Epkenhans 47). Die angestrebte deutsche Einheit implizierte seit Erfolg des Einigungskriegs “zwischen Preußen und den Kleinstaaten Norddeutschland einerseits, Österreich und den wichtigsten Staaten innerhalb des deutschen Bundes (Bayern, Württemberg [...]) andererseits” (Epkenhans 50-51) im Jahr 1866 auch die Eingliederung des

vorwiegend katholischen Königreich Bayerns in den sich 1970 gründenden und auf protestantisch preußischer Vormachtstellung beruhenden Nationalstaat (Winkler 202-204). Auf die Ablehnung Herrn Lautenschlags gegenüber der Einigung mit Preußen verweist die Erzählinstanz auch durch den Umstand, dass Herr Lautenschlag einem französischen Geschäftsträger seinen “Kummer” darüber ausspricht, “wieviel schöner alles gewesen sei im Bayerland, bevor es unter den protestantischen Stiefel geriet” (Kolb 50). Ein weiterer Verweis wird durch die wertende Kommentierung der Erzählinstanz in Kapitel *Auf und Nieder* deutlich, dass Mathias “sehr bayrisch” (Kolb 18) sei, woraufhin durch die Nullfokalisierung, welche eine Sicht auf die Wahrnehmung und die Gedanken von Mathias ermöglicht (Wolf 191), auf Unterschiede der sprachlichen Varietät zwischen Preußen und Bayern aufmerksam gemacht wird. “Die Preußen, die sagten Blumenkohl statt Karfiol und Tüte statt Stranitzel [...]” (Kolb 18). Der bayrische Dialekt zeigt sich hier durch die Wertung der Erzählinstanz gegenüber dem Hochdeutschen als Sprache der Subversion (Ernst 180). Demgegenüber wird seitens Frau Lautenschlag “eine Hemmung gegenüber ihrem Sohn Otto” erwähnt, da er “immer deutsch” (Kolb 25) spreche, woran sich zeigt, dass Otto, nicht Bayrisch und nicht Französisch, sondern Deutsch sprechend, nicht der kulturellen Tradition der Familie Lautenschlag entspricht. Vor jenem historischen Hintergrund werden die figuralen Identitäten der Familie von Zwinger in Abgrenzung zu der Familie Lautenschlag als eine den preußischen Tugenden entsprechende Familie dargestellt. Was genau als preußische Tugenden bezeichnet wird, ist innerhalb des Diskurses der deutschen Nationalstaatsgründung geprägt durch ein “preußisches Selbstverständnis und ein außerpreußisches Verständnis”. Hans Hillerbrand zeigt in seinem Artikel *Staatliche Tugendlehre und Theologische Ethik im Preußen des 19. Jahrhunderts*, wie verschränkt das nationale Selbstverständnis der Preußen mit “moralischen Pflichten und sittlichen Tugenden” (Hillerbrand 8-9) war, die sich mit dem 17. Jahrhundert formten und von protestantischen Calvinisten und Lutheranern gepredigt wurden. Zu den mythisch

aufgeladenen für das Preußentum ‚typischen‘ Tugenden gehörten somit unter anderem sowohl “Treue, [...] Anspruchslosigkeit [und] Sparsamkeit”, als auch “Gehorsam und Autoritätsgefühl” (Hillerbrand 8) und Fleiß (Hillerbrand 4). Eine Folge dieses Selbstverständnisses von preußischen Tugenden war die Abgrenzung des ‚Anderen‘, derjenigen Staaten also, denen nach diesem Verständnis diese Tugenden fehlten. Bayern war einer dieser Staaten, denen mitunter aufgrund des vorherrschenden Katholizismus die Tugendhaftigkeit abgesprochen wurde. Somit folgte eine “Abwertung katholischer Tugenden, sowohl was das Individuum als auch was die Gesellschaft anbelangt”, womit die Argumentation einherging, “dass katholische Staaten nicht den gleichen Wohlstand wie protestantische Staaten aufweisen konnten” (Hillerbrand 16). Im angelsächsischen Raum war eine der preußischen sehr ähnliche Entwicklung im Gange, die ebenso auf bürgerliche Sitten und den Protestantismus als Staatsreligion zurückgeführt wurde (Hillerbrand 5). Die durch die deutsche Nationalstaatsgründung befeuerte Auseinandersetzung zeigte sich in Deutschland unter anderem durch den sogenannten “Kulturkampf” (Winkler 215-217), den Bismarck 1871 initiierte, “indem er die Rechte der Kirchen im Bildungs- und im Zivilstandswesen beschnitt [...], um die (die überwiegend protestantischen) Liberalen zufriedenzustellen” (Fisch 93). So bezeichnet Heinrich August Winkler dies als eine “historische Auseinandersetzung zwischen den Vorkämpfern der weltlichen Moderne [u.a. Preußen, England] und den Bewahrern der kirchlichen Tradition [u.a. Frankreich, Österreich, Bayern]” (201). Durch die Einigung Deutschlands wurde die Kluft zwischen Nord- und Süddeutschland größer (Winkler 215).

Der Roman reflektiert die kulturelle, religiöse und traditionelle Auseinandersetzung durch die Schilderung der von Zwingers als geprägt von einem “sehr von sich eingenommene[m] [...] Protestantismus“ (Kolb 15). Sparsamkeit und Anspruchslosigkeit werden auf ironische Weise durch die Erzählinstanz als Geiz gewertet. Es wird hyperbolisch auf den “akut[en]“ Protestantismus der Frau

Erlendicht, einer Verwandten der Familie von Zwinger, hingewiesen, die durch die Räumlichkeiten ihrer Wohnung, die “nüchtern, unverbindlich, [und] ausgekältet” (Kolb 15) gewesen seien, dargestellt wird. Die geizige Frau Erlendicht ist der Ansicht, dass der Protestantismus dem Katholizismus “Ordnung und Sauberkeit” (Kolb 21) gebracht habe und ihre Wohnung selbst sei “von einer pedantischen Ordnung” (Kolb 16) gewesen. Der Geiz wird den von Zwingers auch an einer weiteren Stelle des Romans zugeschrieben. Das Haus der von Zwingers ist der Raum, in dem einerseits der Wohlstand der Familie und andererseits der Geiz dargestellt wird, der ihnen anhafte. So wird die Ausstattung mit einem zwanzigteiligen Londoner Porzellan und die häusliche Ausstattung mit Gas beschrieben, die auf den Wohlstand der Familie hindeutet. Dementgegen müssten geladene Gäste allerdings auf “schmucklosen Rohrstühlen” sitzen und durch die Gasflammen entstände ein “unvorteilhaftes Licht” (Kolb 30). Außerdem werden die angebotenen Speisen bei von Frau von Zwingers gegebenen Teeegesellschaften in Form von “Hart- und Streichwurst au choix, im ungefalligen Brotkorb geschichtet Semmeln, Butter im ausgiebigen Format, Marmelade Kilodosen [...]” nur “aus Gründen der Wohlfahrt” (Kolb 32) innerhalb des Speisezimmers angeboten. Den von Zwingern ist laut Erzählinstanz der “Genius des Geldes” im Gegensatz zu den Lautenschlags “gewogen”, da in dem Hause “Solidität, Sinn für Ordnung und System” (Kolb 28) herrsche.

Der Sparsamkeit und Anspruchslosigkeit der Familie von Zwinger wird immer wieder der Größenwahn der Lautenschlags entgegengestellt. So wird im Hause Lautenschlag des Nachts laut Erzählinstanz von den Kindern um Geld in Höhe von vierzig bis achtzigtausend Mark Karten gespielt. Diese mehrfach in dem Werk geäußerten hyperbolischen und ironischen Äußerungen deuten die Prägnanz (s. *Die ironische Übertreibung* Müller 164) der Oppositionen der beiden Familien an und werden gleichsam wie im Vorhinein auch als kulturthematische Anspielungen erkannt. Herrn Lautenschlag fehle “eine zureichende Beziehung zum Gelde” (Kolb 53). Des Weiteren wird Mathias als eine Tochter der

Lautenschlags vorgestellt, für die “seitdem sie das Interieur bei Erlendichts kennengelernt hat, der Protestantismus gerichtet [ist]. Sie hält nie Maß” (Kolb 18). Die Ablehnung des Protestantismus führt in Kolbs Werk allerdings nicht zur direkten Aufwertung des Katholizismus, wenn erklärt wird, dass Lautenschlags, auch hier hyperbolisch, “[a]uf eine derart sträflich undeutsche Weise [...] Weihnachten feiern” (ebd.). Die Kinder gingen “in die Mitternachtsmesse. Denn dafür brauchen sie morgen nicht in die Kirche zu gehen” (Kolb 18). Im Gegensatz zu der Familie von Zwinger wird bei den Lautenschlags das Geld wie auch die Ausübung religiöser Praktiken wenig ernst genommen. Die Untersuchung zeigt, dass sich die Ungleichheiten, die in dem Roman zwischen den beiden Familien dargestellt werden, neben den Differenzkategorien Nation und Religion auch in der Kategorie *Ökonomie* niederschlagen und in dem zuvor geschilderten historischen Kontext und vor dem Hintergrund eines preußischen sowie außerpreußischen Selbstverständnis erkennbar werden. Die ironische Erzählinstanz verdeutlicht allerdings, dass sich die Familie Lautenschlag immer wieder der Identitätskonstruktion auf Grundlage der Strukturkategorien Religion und Ökonomie durch den Mangel an Ernsthaftigkeit widersetzt.

Der lieblosen Ausstattung des Buffets bei von Zwingers finde man im Speisezimmer der Lautenschlags ein Buffet bei ihren Teegesellschaften vor, dass “mit dunkelgrünem Samt” ausgeschlagen sei und eine geschenkte “Vitrine reich von inkrustierten Früchten und Girlanden überhangen” (Kolb 36). Die Ausstattung des Speisezimmers mit “alte[m] Kristall und Porzellan” (ebd.) täusche Luxus vor, wobei die Eisbecher aus Silber nie genutzt würden, da Lautenschlags sich keine Eismaschine leisten könnten. Hier sind es die Räume in Form von den beiden Häusern der Familien, welche die Opposition der Familien unterstreichen. Dem Geiz der von Zwingers entgegen sorgt Mathias, eine Tochter der Lautenschlags, während einer Teegesellschaft für Marrons glacés, woraufhin die Erzählinstanz die rhetorische Frage “Und wo hat sie mit einem Male die vielen Pralinen her?” (Kolb 37) stellt. Unter anderem

wird durch die Darstellung des Größenwahns der Kinder mittels solcher Textpassagen im Roman die Sympathie für die Lautenschlags erweckt, da sie im Kontrast zu den geizigen und kühlen von Zwingers als über ihre Verhältnisse lebende und charismatische Figuren dargestellt werden.

Des Weiteren wird Herr von Zwinger, preußisch und protestantisch, im Laufe des Romans als Autoritätsperson der Familie gezeichnet, der, wenn er dann zu Hause ist, “peremptorische Befehle erläßt” (Kolb 33) und seiner Frau hierarchisch als “protestantische[r] Gemahl” (Kolb 31) übergeordnet ist. Über ihm stände “nur noch der protestantische Gott” (ebd.). Die Interdependenz der Differenzkategorien Nation und Religion hinsichtlich der narrativen Identitätskonstruktionen wird durch die englische Sozialisierung der Frau von Zwinger verdeutlicht, indem an dieser Stelle auf die politischen und religiös-gesellschaftlichen Parallelen Preußens und Englands hingewiesen wird (Hillbebrand 5). Frau von Zwinger wird von der Erzählinstanz als ungerne lebende Frau beschrieben (Kolb 31). Auf die rhetorische Frage, ob die Wirkung ihres Mannes dazu beitragen würde, wird von der Erzählinstanz mokant betont, dass “Komplikationen im Eheleben [...] bei den von Zwingerschen Damen nicht einmal in Frage” (ebd.) kämen. Diese Darstellungen lassen Herrn von Zwinger auf ironische Weise als militärisch wirkendes Oberhaupt der Familie erscheinen, dem Frau von Zwinger durch ihre preußisch tugendhafte und ausnahmslose Treue ergeben ist, und der Gehorsamkeit seitens seiner Familie verlangt. Hier zeigt sich eine deutliche Referenz auf die schon genannte gesellschaftsstrukturierende Geschlechterordnung, die sich in exemplarischer Weise anhand des Ehepaars von Zwinger, nach Hausen den ‘Geschlechtscharakteren’ entsprechend (Hausen 363), entfaltet. Bei Lautenschlags hingegen seien “Dinge wie Befehlen oder Verbieten [...] nicht an der Tagesordnung” (Kolb 24). Herr von Zwinger, der durch zuvor genannte militärische Lexeme beschrieben wird, wird Herrn Lautenschlag gegenübergestellt, dessen letztes Wort am Sterbebett „»Friede«“ (Kolb 58) gewesen sei. Die Rekurrenzen der militärischen Lexeme und der

Adelstitel der von Zwingers nehmen Bezug auf “die in Preußen etablierten Strukturen adelig-militärischer Dominanz”, die es in Bayern laut der Untersuchung *Herrschaftspraxis in Bayern und Preußen im 19. Jahrhundert* von Marita Krauss “erst gegen Jahrhundertende unter dem Einfluß des preußischen Vorbilds” (Krauss 386) gab. Der “Ordnung [und dem] System” (Kolb 28) der von Zwingers gegenüber werden die Kinder Lautenschlags in sympathischer Weise als sich selber überlassen dargestellt, da “Herr Lautenschlag [...] viel unterwegs” gewesen sei und Frau Lautenschlag als “zerstreute Hausfrau” beschrieben wird, die “erst recht nichts” (Kolb 24) merkte. So wäre laut Erzählinstanz der “Unfug”, den Mathias anstellte, “in einer anderen Familie nicht möglich gewesen” (ebd.).

Durch die wertende, kommentierende und ironische Erzählinstanz wird hier durchgängig die Sympathie für die Lautenschlags geweckt, die innerhalb des Wertesystems des deutschen Nationalstaates eine gesellschaftlich minoritäre Gruppe repräsentiert. Der Roman reflektiert also auf Inhaltsebene neben dem Spezialdiskurs einer spezifischen Geschlechterordnung einen weiteren Diskurs, der die preußische Dominanzkultur innerhalb Deutschlands einer Kultur der Minorität gegenüberstellt und somit von Normalität und Alterität gekennzeichnet ist (Ernst *Literatur als Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart* 179). Durch die bei LeserInnen besonders durch Ironie entstehende Sympathie für die Familie Lautenschlag wird das Machtgefüge allerdings umgekehrt, sodass die von Zwingers als von einer alteritären Andersartigkeit geprägt dargestellt werden und ihr von Rigorismus gekennzeichnetes Wertesystem kritisiert wird.

### **Die ‚sonderbare Stellung‘ und das kulturelle Kapital**

Auch die Differenzkategorie *Klasse* zeigt sich im Roman *Die Schaukel* als identitätskonstruierend. Laut Erzählinstanz seien die Lautenschlags in einer “sonderbare[n] Lage”, hätten jedoch “keine sonderbare

Stellung" (Kolb 40). Auf diese Lage wird im Roman dadurch hingewiesen, dass der Eindruck geweckt wird, die Teegesellschaften der Frau Lautenschlag seien hoch angesehen. Obwohl der Mangel an Geld bei diesen Gesellschaften keine Dienerschaft zulasse, das Haus der Lautenschlags Luxus nur vortäusche und der Speisesaal keine Massen an Speisen vorzuweisen hätte, würde "ein ganzes Planetensystem [...] die Lautenschlagschen von den Zwingerschen Tees" (Kolb 28) trennen. Dies wird an der Erwähnung der Gäste verdeutlicht, die in großer Zahl bei Frau Lautenschlag erscheinen. Dem luxuriösen Anblick des Hauses entsprechend gehöre zu den Besuchern der Salons und Teegesellschaften bei Lautenschlags unter anderem „eine abgesetzte Königin" (Kolb 35), ein Assessor, ein "weltberühmte[r] Dirigent" (Kolb 37) und ein "französische[r] Gesandte[r]" (Kolb 38). Besonders die Internationalität der Gäste fällt hier auf, da sich die Familie einmal mehr von dem Konzept der Nationalität als eine dem Menschen genuine Eigenschaft emanzipiert. Auch Herr Lautenschlag, dem grade seine bayrische Herkunft wichtig erscheint, "schüttete" "unter allen" nur einem "französischen Geschäftsträger [...] sein partikularistisches Herz aus" (Kolb 50). Ebendiese Widerständigkeit ist auch in Bezug auf die Religion als eine genuine Eigenschaft zu erkennen, wenn weiterhin erzählt wird, dass Herr Lautenschlag auch "Frau James, eine jüdische Dame, weit gereist und von hoher Bildung" besucht, "der seine ganze Anhänglichkeit gehörte" (ebd.). Die Beschreibungen des Hauses der Lautenschlags sowie die Erwähnung der hochrangigen Umgänge erwecken den Eindruck, als seien die Lautenschlags selbst, trotz der finanziellen Lage, von hohem sozialem Rang. Die oben genannte hyperbolische Verwendung des Begriffs "Planetensystem" (Kolb 28) sowie die unbestimmten Artikel der Gäste wie "eine" (Kolb 35) und die Namenslosigkeit der BesucherInnen wirken jedoch ironisch und verzerren diesen Eindruck. Hier wird aus preußischer Sicht eine gesellschaftliche Belanglosigkeit der Familie innerhalb des deutschen Wertesystems ersichtlich. Es wird der Eindruck erweckt, dass aus dieser Sicht eine

bayrisch-katholische Familie durch die fehlenden preußischen Tugenden nicht zu Wohlstand gelangen und damit einhergehend auch keine höheren Klassenpositionen einnehmen könnten. Vor dem dargelegten historischen Hintergrund ergibt sich hier die Interdependenz der vier Strukturkategorien Nation, Religion, Ökonomie und Klasse.

Die Erzählinstanz erläutert auf die Frage hin, “Wie aber, [...], kommen diese Leute, [...] in ihre sonderbare Lage?”, dass München “die individualistischste Stadt der Welt” (Kolb 40) gewesen sei und somit “der Boden [...] für das Ausgefallene weit aufnahmebereiter [war] als andernorts”. An dieser Stelle wird erkenntlich, dass die Stadt München aus Sicht der Lautenschlags als eine Stadt angesehen wird, in der mehr Freiheit hinsichtlich der zu vertretenden Wertesysteme herrscht, sodass sie sich auf Grundlage dessen von anderen Städten unterscheiden würde. Hier zeichnet sich eine nach Natascha Würzbach erläuterte *subjektive Semantisierung von Räumen* ab, wodurch der Raum München “mit persönlichen Gefühlen und Wahrnehmungsmodifikationen überformt” (62-63) wird. Das “Ausgefallene”, das die Lautenschlags zu ihrer “sonderbaren Lage” (Kolb 40) bringe, sei, laut nullfokalisierter Erzählinstanz, an dieser Stelle aus Sicht der Lautenschlags selber, der Dilettantismus der “meisten Leute” (Kolb 41). Den von Zwingers gegenüber hätten die Lautenschlags Wissen über Gegenstände der Kultur, wie der Kunst, der Musik und der Literatur. München wirkt also an dieser Stelle als ein für die Lautenschlags subversiver Ort, an dem sie nicht gezwungen sind, den hegemonialen Anforderungen des neuen Deutschlands zu entsprechen, um Ansehen innerhalb ihrer sozio-kulturellen Gesellschaft zu erlangen, sondern nach ihren eigenen Vorstellungen und Werten leben können.

Herr von Zwinger wird von der Erzählinstanz als “autoritätsfreudige[r] Deutsche[r]” (Kolb 63) beschrieben, der “Berlin als den Sitz staatsmännischer Weißheit, staatsmännischen Weltblicks

und staatsmännischen Taktes erachtete” und der ohne Hinterfragen der Politik “der dort amtierenden Person [...] Vertrauen entgegenbrachte” (Kolb 64). Ersichtlich wird hier, dass durch die Erzählinstanz auch Herr von Zwinger als Dilettant dargestellt wird. Berlin, ebenso als subjektiv überformter Raum, verweist somit im Gegensatz zu München auf den gesellschaftlichen Konsens innerhalb des neu gegründeten Deutschlands, dessen Wertesystem auf den preußischen Tugenden beruht. Hier wird die Opposition der beiden Familien durch eine Darstellung von topografisch bestimmbar und subjektiv aufgeladenem Raum deutlich. Während die Lautenschlags aufgrund ihres kulturell und künstlerisch geprägten Umgangs und Wissens nur in einer “sonderbare[n] Lage” (Kolb 40) innerhalb der Gesellschaft der erzählten Welt seien, ist der Familie von Zwinger der hohe soziale Rang schon durch den Adelstitel gegeben. Erkenntlich wird zu Anfang des Romans schon die ironische Darstellung dieser Klassenzugehörigkeit aufgrund eines Adelstitels, wenn die Erzählinstanz erwähnt, dass “die Zwingers” “erst neuerdings” zum Adel zählten und dies “nur auf Grund eines hohen Ordens” (Kolb 10). Außerdem sei das “Vermögen [...] kein von Zwingersches” (Kolb 10) gewesen. Der Adelstitel, der schon zu Beginn der Einführung dieser Familie in die Erzählung erwähnt wird, wird des Weiteren von der Erzählinstanz nicht durchgängig verwendet, wenn Figuren der Familie beschrieben werden. An späterer Stelle wird Herr von Zwinger ironisch als “Professor Doktor Von” (Kolb 63) bezeichnet.

Die wertende Beschreibung der feierlichen Blumenausstellung, die “das Werk des Herrn Lautenschlag” (Kolb 26) war, und im Folgenden “[m]ittelalterliche Klostergärten, ganz verwunschene, wunderschöne, [...] hingeträumt nach Norden englische Parkanlagen” und “braune[] Sandwege an französisch gestutzten Hecken entlang” (ebd.) zeichnen ein Bild eines künstlerisch begabten Herrn Lautenschlags. Weiterhin würde Musik gespielt und das Militär sowie der Wittelsbacher Adel Bayerns, “Hofchargen [und] Diplomaten” (Kolb 27), würden mit an dem “monumentalen

Glasbau” hängenden “[h]immellange[n] Fahnen“, “blauweiß” (ebd.) empfangen werden. Die Feierlichkeit hätte “etwas Urgemütliches und Ungezwungenes, sie ist so typisch bayrisch, daß es die heimischen Herzen erfreut” (Kolb 17). An dieser Stelle werden die kulturellen Traditionen Bayerns sowie die eigene Zugehörigkeit der Erzählinstanz durch die positiven Wertungen deutlich. Die Kommentare “Noch war man gerne in der Stadt“ und “Sie war noch schön im Geläute ihrer Glocken” (Kolb 26) im Zusammenhang mit der erzählten bayrischen Feierlichkeit lassen auf einen durch die deutsche Einigung zunehmend gefürchteten Traditions- und Kulturverlust durch preußischen Einfluss schließen.

Der Familie von Zwinger wird im Gegensatz zu Familie Lautenschlag durch die ironische erzählerische Vermittlung und durch Einschübe wie: “Musik? Die brauchte man vor allem, wenn Besuch kam, um die leicht einschläfernde Konversation zu beleben” (Kolb 29) das kulturelle Wissen über Musik, Literatur und Kunst abgesprochen. Außerdem wird Herr von Zwinger von der Erzählinstanz als “unmusisch und unangenehm” (Kolb 12) beschrieben. Während für Frau Lautenschlag “die Welt, wie Balzac, Flaubert, Maupassant sie schildern, kein Buch mit sieben Siegeln” (Kolb 31) darstellt, so wurden die Romane der französischen Schriftsteller, auf die sich durch den intertextuellen Verweis bezogen wird, bei den von Zwingers nicht zur Kenntnis genommen (ebd.). Auf die Darstellung der Kultur- und Kunstlosigkeit beziehungsweise den Dilettantismus hinsichtlich kultureller Güter wird an weiteren Stellen des Romans rekuriert, wenn zum Beispiel der Garten der von Zwingers im Kapitel *Mustergut* als “kunstlos” (Kolb 61) beschrieben wird. Die Abwertung der Familie von Zwinger, welche durch die ironische Kommentierung der Erzählinstanz erfolgt, zeigt sich als eine Kritik an den Wertvorstellungen der deutschen Mehrheitsgesellschaft. Verstärkt wird dieser Eindruck durch Frau Lautenschlags “Hemmung gegenüber ihrem Sohn Otto”, der nicht nur “immer deutsch” spreche, sondern auch “das einzige unmusische ihrer Kinder” (Kolb 25) sei. Letztlich wird dieser Eindruck auch verdeutlicht,

indem die Erzählinstanz ironisch erzählt, dass Frau Lautenschlag nach ihrem Tod “durch ein Versehen höher als die anderen Leichen des Tages aufgebahrt” (Kolb 112) wird.

Was also brachte die Lautenschlags in diese ‚sonderbare Lage‘? Wie die Untersuchung herausstellt, sind es aus Sicht der Lautenschlags das ihnen in München ermöglichte kulturelle Kapital und ihre internationalen und nicht an Konfessionen gebundenen Kontakte, die sie in diese Lage brachten. Die figuralen Konstruktionen der beiden Familien zeichnen Bilder der gesellschaftlichen Konventionen, die innerhalb von Deutschland noch vor dem Nationalsozialismus erkennbar waren. Während es die Funktion der Familie von Zwinger ist, den gesamtgesellschaftlichen Konsens des neu gegründeten Deutschlands unter preußischer Vormachtstellung durch überzeichnende und hyperbolische Verfahren der Ironie darzustellen, ist die Funktion der konstruierten Familie Lautenschlag das Infragestellen der rigorosen Festlegung von Subjektpositionen auf Grundlage starrer Identitätskategorien und somit das Infragestellen der Argumentationsstrukturen der zu dieser Zeit herrschenden Machthierarchie und Gesellschaftsstruktur. So zeigt die Untersuchung, dass Annette Kolbs Roman nicht nur das Potenzial hat, Identitätskonzepte hinsichtlich der Kategorie Geschlecht zu untergraben, wie Stauffer es auch anhand des Romans *das Exemplar* darlegt (229-230), sondern dass subversive Strategien auch hinsichtlich anderer identitätsstiftender Kategorien der Gesellschaft zu betrachten sind.

### **Die erzählerische Vermittlung als ‚engaging narrator‘**

Robyn Warhol, die sich mit der englischen und amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts beschäftigt hat, unterscheidet in ihrer Typologie in

eine Erzählinstanz als *distancing* oder *engaging narrator*. Diese Erzählinstanzen unterscheiden sich je nach Ausprägung anhand der folgenden fünf Punkte:

1. The names by which the narratee is addressed.
2. The frequency of direct address to the narratee.
3. The degree of irony present in references to the narratee.
4. The narrator's stance toward the characters.
5. The narrator's implicit or explicit attitude toward the act of narration. (Warhol 813-815)

Handelt es sich um einen engaged narrator, zeichnet sich die Erzählinstanz dadurch aus, dass sie es vermeidet, ihre LeserInnen mit Namen oder mittels bestimmter Klassifikationen anzusprechen. Damit gibt sie dem fiktiven Leser oder der fiktiven Leserin die Möglichkeit, sich mit den angesprochenen AdressatInnen zu identifizieren. Während ein distancing narrator an vielen Stellen auf ‚mein Leser/meine Leserin‘ oder ‚der Leser/die Leserin‘ verweist, spricht ein engaging narrator seine LeserInnen hochfrequentiert mit ‚du‘ oder ‚wir‘ an. Dies hat zur Folge, dass, in Anbetracht von Punkt 3, die Erzählinstanz ihre LeserInnen im Falle eines engaged narrators dazu bewegt, sich selbst mit dem Pronomen ‚du‘ und der Gemeinschaft aus Erzählinstanz und AdressatIn, ‚wir‘, zu identifizieren. Des Weiteren unterscheiden sich die beiden Begriffe der Typologie nach Warhol darin, dass eine Erzählinstanz, die als engaged narrator bezeichnet werden kann, die Figuren der Erzählung als reale Personen darstellt, die teilweise auch durch Fehlbarkeit dargestellt werden, und durchbricht somit metaleptisch die diegetische Ebene, wohingegen der Begriff distancing narrator impliziert, dass fortwährend Verweise darauf hindeuten,

dass es sich lediglich um fiktive Figuren handelt. Schließlich, verbunden mit dem letztgenannten Kriterium, ist die Erzählinstanz im Falle eines engaged narrators darauf bedacht, den LeserInnen die Vorkommnisse der fiktionalen Erzählung als Umstände der realen Welt zu präsentieren, für die sie tatsächlich Verantwortung übernehmen können und sollten (Warhol 813-815).

Die hoch frequentierte Ansprache der Erzählinstanz an die LeserInnen als fiktive AdressatInnen, besonders durch das Pronomen “wir” (Kolb 8, 13, 15) und die Raumreferenzen innerhalb der erzählten Welt durch die Verwendung des Imperativs bzw. der Apostrophen wie “Seht ihn euch an. Betrachtet ihn wohl” (Kolb 54), weist innerhalb des Romans *Die Schaukel* auf einen engaged narrator hin und erwirkt eine fiktive gemeinsame Kommunikationssituation und einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die empathische und schwungvolle Sprache der Erzählinstanz, die geknüpft ist an eine Nullfokalisierung. Nach Genette hat diese Form der Fokalisierung zur Folge, dass die Erzählinstanz LeserInnen einen Überblick über die gesamte Handlung sowie Einblick in die ideologischen, kognitiven und psychologischen Wahrnehmungsmuster der Figuren verschaffen kann (Wolf 191). Dies zeigt sich auch hinsichtlich der Erzähltextkategorie Zeit deutlich durch Einschübe in Form einer Textdeixis (Fludernik 21) wie “Des öfteren noch werden die Zeiten in diesem Buch in ›Unordnung‹ geraten” (Kolb 59), ebenso wie durch die Kategorie Raum, da sich die Erzählinstanz innerhalb der erzählten Welt frei im Raum bewegen kann und die Übersicht über alle Geschehnisse zur selben Zeit hat<sup>6</sup> sowie durch die oft wechselnde Einsicht in unterschiedliche Figuren, welche die jeweiligen Wertevorstellungen verdeutlicht. Die benannte Unordnung bezieht sich auf die durchbrochene Ordnung der Erzählung, deren Kapitel nicht synchron angeordnet, sondern durch Zeitsprünge in Form von Analepsen und Prolepsen geprägt sind. Empathie zeigt die Erzählinstanz im Besonderen für die Familienangehörigen der Familie Lautenschlag durch Kommentierung wie “Ach, es war

das Schwanenlied der armen Madame Lautenschlag” (Kolb 25), “nichts von Schwäche und Unentschlossenheit in Hespera” (Kolb 14) oder durch einen Sprachgebrauch, der wie oben erwähnt, die Einstellung der Erzählinstanz beispielweise mittels wertender Adverbien zum Ausdruck bringt. Demgegenüber werden Familienangehörige der Familie von Zwinger in ironischer und hyperbolischer Weise als mit “dem ein wenig blöden, aber forschenden Blick” (Kolb 29) oder als eine “wahrhaft sensationelle, fast überlebensgroße, statueske Erscheinung” (Kolb 28) dargestellt, wie auch Frau von Zwinger als “von einer steinreichen englischen Großmutter erzogen” beschrieben wird, die “ihrer stockdeutschen Sippe” “den englischen Lebensstil, das Englisch als Umgangssprache und den Five o’clock tea zugeführt” (Kolb 10) hatte. An dieser Stelle ist der Topos des Hässlichen und Andersartigen aus Lautenschlagscher Perspektive erkennbar (Ernst *Literatur als Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart* 179). Dies trägt weiterhin zu einer identitätsbestimmenden Abgrenzung von der Familie von Zwinger bei. Die ironische Kommentierung und Bewertung der Figuren der Familie von Zwinger gegengüber der ironisch empathischen Haltung, welche die Erzählinstanz hinsichtlich der Figuren der Familie Lautenschlag zeigt, lässt die Figuren der Familie Lautenschlag als reale Personen erscheinen. Die Darstellung von Fehlbarkeit zeigt sich in dem Roman unter anderem an der Beschreibung des Hauses, das einiger Reparaturen bedarf,<sup>7</sup> die Herr Lautenschlag allerdings aus “Neckerei” gegenüber seiner Familie nicht veranlassen lässt. Des Weiteren zeigt sich die Erzählinstanz durch die im Vorhinein genannten Verweise auf den extraliterarischen Raum durch Toponymika (Dennerlein 77), die Darstellung gesellschaftlich-kultureller Verhältnisse bezüglich der Lebenssituation von Mann und Frau sowie durch die impliziten Verweise auf historische Ereignisse innerhalb des heutigen europäischen Raumes, als engaging narrator, da durch

die Umstände und Verhältnisse der erzählten Welt eine metaleptische Verbindung zu der realen Welt aufgebaut wird.

Da die Erzählinstanz als engaging narrator, wie im Vorhinein dargestellt, bewertend den Verlauf der Erzählung und die Konstruktion der narrativen Identitäten maßgeblich beeinflusst und durch die ironische Kommentierung und die damit einhergehende Abwertung der preußischen Familie von Zwinger erwirkt, wird bei den LeserInnen die Vorstellung erzeugt, dass eine Nähe zwischen dem Wertesystem der Erzählinstanz und dem Wertesystem der Familie Lautenschlag besteht, wodurch eine LeserInnenlenkung evoziert wird. Die von Ironie geprägte Sprache der Erzählinstanz wird hier als Sprache der Subversion ersichtlich, da sie es ermöglicht, die hegemonialen Macht- und Herrschaftsverhältnisse mittels einer LeserInnenlenkung zu destabilisieren und umzukehren. Demzufolge ist es in dem Roman *Die Schaukel* das außerpreußische Verständnis, das die preußischen Tugenden karikiert.

### **Hespera als scheiternde subversive Figur**

Die Töchter der Familie Lautenschlag werden zu Beginn des Romans innerhalb eines Raumes konstruiert. Nachdem diese, namentlich und mit kurzen Attributen ausgestattet, in die Erzählung innerhalb des Hauses der Familie eingeführt werden, wird eine Hierarchie unter ihnen mittels der Semantisierung von Raum aufgestellt. Hespera, metaphorisch als “die Krone” (Kolb 14) beschrieben und als einzige, die innerhalb der Familie Autorität besitze (Kolb 24), stehe innerhalb dieses einer Hierarchie entsprechenden Raumes “mit ihrer berückenden und geistreichen Figur” (Kolb 14) von ihren Geschwistern getrennt.

“[E]ine Kluft” trenne ihre Geschwister “von so viel Harmonie” (ebd.). Der Begriff der Harmonie steht an dieser Stelle ebenso wie die Krone metaphorisch für das Wesen Hesperas und ihre Stellung innerhalb der Familie. Gervaise würde sie innerhalb dieses Raums durch ihre Schönheit bald überholen, jedoch könne keiner Hesperas “Grazie” (ebd.) und ihren Geist erreichen. Besonders Hespera wird als Figur beschrieben, die sich der gesellschaftlichen Umstände durch ihre realistische Ansicht der Welt bewusst ist (Kolb 42-43). Mathias hingegen “kommt zuletzt in der Gunst der Nah- und Fernstehenden” (Kolb 14). Außerdem fällt auf, dass Hespera von der Erzählinstanz als einzige Figur nicht ironisch beschrieben wird. Sie selbst ist eine allegorische Figur, die für Frieden und Harmonie zwischen Nationen und Religionen steht. Deutlich wird dies unter anderem in Kapitel *Abschied von Herrn Lautenschlag* durch die Beschreibung des friedliebenden (Kolb 46, 58) Herrn Lautenschlags als “[e]rstens und letztens der Vater Hesperas” (Kolb 58). Außerdem ist es Hespera, in dessen Gegenwart die anhaltenden Streitigkeiten zwischen der ihre traditionell bayrisch und katholischen Werte vertretenden Mathias (Kolb 19-22, 147) und des Bruders Otto, der durch die deutsche Hochsprache und die Tatsache, dass er “nicht ihres [Frau Lautenschlag] Geistes, noch des Herrn Lautenschlags” (Kolb 25) gewesen sei, bei seiner Mutter “Fremdheit” auslöse, beigelegt würden. Durch die Erzählinstanz, die in diesem Moment die Einsicht in Hesperas Gedanken hat, wird auf die Frage der Geschwister hin, ob sie die Deutschen oder die Franzosen lieber möge, ihr Empfinden deutlich, dass sie “selbst derart französisch und derart deutsch zugleich [sei], daß sie weder eines noch das andere, sondern wirklich beides in einem Atem war” (Kolb 147). Die Konstruktion ihrer Figur entzieht sich somit der Eindeutigkeit einer Zuordnung zu einer Nation bzw. einer nationalen Identität und einer damit einhergehenden Identität basierend auf weiteren interdependenten Strukturkategorien. Außerdem wird gezeigt, dass sie Religion als Glauben ansieht, der etwas Persönliches ist, und über den nicht von anderen geurteilt werden sollte, sodass man frei ist in seinem Glauben (Kolb 148). Somit wird das Verweisen von

Menschen auf Subjektpersonen durch genannte Strukturkategorien hinterfragt und anhand der Konstruktion der Figur Hespera und ihrer Ansichten und Einstellungen dekonstruiert. Während also die Identitäten der anderen Kinder der Lautenschlags durch nationale oder religiöse Zuweisung konstruiert werden, was ebenso in dem Kapitel *Symposium im Heuschlober* ersichtlich wird, ist es die Erzählinstanz, die mittels einer rhetorischen Frage Hespera als “pränational” darstellt und ihre Einstellung verdeutlicht: “War sie selbst nicht, diese Antwort?” (Kolb 147).

Hespera wird zunehmend im Roman von der Erzählinstanz als eine abstrakt anmutende und als “paradiesische Figur” (Kolb 131) beschrieben, die durch einzelne Textstellen und intertextuelle Verweise in Bezug zu Märchenfiguren wie Schneewittchen (Kolb 90) oder Aschenputtel (Kolb 92) gesetzt wird. Ihr Name lässt Intertextualität erkennen, da er auf die griechisch-mythologische Figur der Hesperia hinweist<sup>8</sup> sowie nach Stauffer an den Abendstern Hesperus erinnert (103). Der Verweis auf Hesperia scheint schon an dieser Stelle den verfrühten Tod der Figur anzubahnen. Stauffer stellt die Figur als *Femme fragile* heraus, die auf Grund ihrer Zerbrechlichkeit letztlich “für den Kleinkampf des Tages” (Kolb 168) nicht gerüstet sei (106). Hespera ist durch ihre abstrakte Darstellung eine alle gesellschaftlichen Umstände überschauende, eine tragende Figur, die für Freiheit und somit auch für Unabhängigkeit der Familie steht. So wird auch Frau Lautenschlag “als erstes und letztes [als] die Mutter Hesperas” (Kolb 111) beschrieben. Die mit der Handlung zunehmende Isotopie des Krieges, die durch die Rekurrenz von Lexemen wie “Gegner” (Kolb 77), “Sterbelager”, “Kreuzfeuer” (Kolb 85) oder “Niederlage” (Kolb 102) entsteht, gipfelt, wie auch die proleptischen Einschübe der Erzählinstanz bezüglich der “sich bedroht fühlenden Welt” (Kolb 85) und der “Möglichkeit eines Krieges, [...] ohne ihn zu kennen, die Ära des Grauens zu ahnen, die er eröffnen würde” (Kolb 82) andeuten, in einer Verdrängung der Lautenschlagschen Wertevorstellungen sowie

in Hesperas Tod, welcher mit dem letzten Kapitel den Romans abschließt und auf den Tod Herrn und Frau Lautenschlags sowie Ottos folgt.

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass das Ende der Erzählung wie anfangs schon bemerkt, zeitlich Anfang der 1930er Jahre einzuordnen ist. Der Roman beginnt mit dem ersten Kapitel, das den Titel *Nachspiel* trägt, welcher den Eindruck erweckt, dass auf *discours*-Ebene, der Ebene also, die “die Erzählzeit als Gestaltung der Zeitlichkeit auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung” (Kilian 73) betrachtet, die zeitliche Ordnung nicht der chronologischen Abfolge der erzählten Zeit, der zeitlichen Abfolge der Geschichte selbst,<sup>9</sup> folgt, sondern dass proleptisch das Ende der Geschichte mit dem Brand des Glaspalastes und somit des Hauses der Lautenschlags 1931 (Bäumler *Glaspalast, München*) dargestellt wird. 1934, ein Jahr nach der Machtergreifung Hitlers in Deutschland (Bracher/Sauer/Schulz 12), wurde *Die Schaukel* erstveröffentlicht. Kaum drei Jahre brauchte es bis dahin, um aus einer “radikalen Splitterpartei [...] [eine] Massenpartei” anwachsen zu lassen, die “die gesamte Macht in Staat und Gesellschaft an sich zu reißen vermochte” (Bracher/Sauer/Schulz 1). Die Umwälzungen der demokratischen Weimarer Republik bis hin zu der Errichtung einer totalitären Herrschaft erschütterte international und besonders national diejenigen, die sich als von dem Regime verfolgt sahen. Auch im Kulturbereich Deutschlands sorgten faschistische Kulturorganisationen dafür, dass unter anderem im Zuge der Bücherverbrennung 1933 als marxistisch, humanistisch, jüdisch, bürgerlich antifaschistisch oder pazifistisch angesehene Literatur sowie Schriftsteller und Künstler aus dem Verkehr gezogen wurden (Herden 33-34). Auch Annette Kolb, eine Autorin mit bayrischen und französischen Wurzeln, fand sich neben den Manns, René Schickele und vielen weiteren international bekannten SchriftstellerInnen unter denjenigen AutorInnen, deren Gesamtwerke mit dem Erstellen der ‚Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums‘ ab 1935 verboten wurden (Land Berlin *Liste der verbrannten Bücher*). Kolb setzte sich zeit ihres Lebens als Pazifistin besonders vor

Beginn und während des Ersten Weltkrieges neben ihren Bekannten René Schickele, Romain Rolland und Stefan Zweig unter anderem für einen Deutsch-Französischen Frieden ein (Strohmeier 112-113). Die rekurrerten Lexeme, welche auf einen baldigen Krieg innerhalb der Erzählung hinweisen, können also als Spiegel der untergehenden Demokratie und des politischen Terrors in dem Deutschland der 1930er Jahre gesehen werden.

Wie schon im Vorhinein erwähnt, wird München zur Feier der Blumenausstellung als “noch schön” (Kolb 26) beschrieben. Die Partikel scheint sich mit den zunehmenden zuvor erwähnten Rekurrenzen der Kriegs-Isotopie auf ebendiesen historischen Kontext und die folgende Machtübernahme über das bis dahin subjektiv überformte München zu beziehen, das “[w]enige Jahre” später “wieder seinen Rang”, den es sich durch “Münchens Hoftheater [und] seine Mustervorstellungen” erarbeitet hatte, “einbüßen” (Kolb 121) müsste. Des Weiteren zeigt sich in Kapitel *Lucifer*, das aufgrund der Kapitelbezeichnung schon einen intertextuellen Bezug zu der biblisch-mythologischen Symbolfigur aufweist,<sup>10</sup> eine Figur namens Lhombre, der immer öfter bei Lautenschlags verkehrte und als Musikjournalist zunehmend auf eine politische Laufbahn geraten sei (Kolb 120-121). Die Erzählinstanz stellt ihn als herzlos, als “Pyromane, Dämon, Narziß” (Kolb 121) dar, der bei dem ersten Anblick Hesperas erschrak, “[d]enn die war ihm gewachsen, und paßte ihm hier nicht [...] und er beschloß sie zu vertreiben” (Kolb 123). Hesperas Konstruktion als abstrakte Figur durch zuvor genannte Textstellen und der Tod Hesperas bestärken den Eindruck, dass sie als Figur für Frieden steht, der in der realen Welt, wie in der erzählten Welt bis dato nicht eintraf und somit als scheiternde subversive Figur gesehen werden kann (Ernst *Literatur als Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart* 180). Ersichtlich ist an dieser Stelle, dass auch der sozial-politische Diskurs des Nationalsozialismus zunehmend eine sich entwickelnde Rolle in dem Roman *Die Schanckel* spielt und mit dem Verfall der Familie Lautenschlag und ihren Werten einhergeht.

## Die Kinder Lautenschlag

Wegen des Umgangs mit finanziellen Mitteln werden die Kinder der Lautenschlags von der Erzählinstanz wertend als ‚übermütig‘, ‚willkürlich‘, ‚selbtherrlich‘ und ‚großenwahnsinnig‘ dargestellt (Kolb 8). Wie eingangs erwähnt wird Herr Lautenschlag von seinen Kindern “das Haushaltgeld entr[issen]” (ebd.). Durch die Personifizierung, welche die Erzählinstanz ironischer Weise vornimmt, indem sie Geld als keine “seelenlose Sache” (Kolb 8) beschreibt, sondern von einem “Genius des Geldes” (Kolb 8) spricht, sie Geld somit zu einem handelnden Subjekt macht und erklärt, dass das Geld aufgrund der zuvor genannten Eigenschaften der Kinder Lautenschlag der Familie “abhold ist” (Kolb 8), werden die Kinder als unbedacht im Umgang mit Geld bezeichnet. Die eigentlich herrschende männlich dominierte Macht in Bezug auf die Verteilung finanzieller Mittel, die besonders bei den von Zwingers ausgeprägt ist, wird bei der Familie Lautenschlag durch die Kinder der Lautenschlags umgekehrt bzw. durchbrochen. Herr Lautenschlag ist der Erwerbstätige, der allerdings zulässt, dass die Kinder über das Geld verfügen.

Zu Beginn des Kapitels *Symposion im Heuschober* wird der Übermut, der bei den Kindern der Lautenschlags herrscht, durch den Umstand erklärt, dass ihnen aus ihrer Perspektive “der Kontrast ihrer ausgemachten Besitzlosigkeit [...] mit den luxuriösen Seiten des Lebens” (Kolb 142) bewusst ist. Mit Luxus und Wohlstand würden “gesittete Fesseln” einhergehen, mit Armut hingegen “ein Freibrief [...] aller Konventionen gegenüber” (ebd.). Der fehlende Wohlstand ist es also, der die Kinder der Familie Lautenschlag von den in der erzählten Welt herrschenden Konventionen befreit, ihnen so Unabhängigkeit ermöglicht und ihnen somit ebenso die Möglichkeit bietet, Diskriminierungen auf

Grund währender Vorstellungen von Klassenzugehörigkeit in Verbindung

mit ökonomischen Verhältnissen subversiv zu unterlaufen. Sie unterliegen also weder den sozialen Konventionen der erzählten Welt, die auf der Basis der Verwobenheit der Differenzkategorien Geschlecht und Okonomie entstehen, noch den Machtverhältnissen innerhalb der Gesellschaft der erzählten Welt, die Figuren als privilegiert oder benachteiligt aufgrund der Verwobenheit der Kategorien Nation, Religion, Okonomie und Klasse darstellen.

Die Konstruktion der Figur Mathias, die Tochter der Lautenschlags, spielt ebenso wie Hespera eine tragende Rolle bezuglich des subversiven Potenzials des Romans, wie auch Stauffer zeigt (224). Mathias, als der “ungezogene Fratz” (Kolb 36) der Familie, bietet laut Erzählinstanz “einen willkommenen Anlaß” (Kolb 35) auf die Bemerkung der Erzählinstanz: “Auf irgendeine Weise muß den Lautenschlags denn doch gezeigt werden, daß sie nicht zählen, sozial ohne Rang sind” (ebd.). Auch hier wird der soziale Konsens deutlich, der auf den benannten Interdependenzen basiert. Unterstrichen wird dies durch die ironische Apostrophe der Erzählinstanz an die fiktiven AdressatInnen: “Seht, wie schon alles bestimmt ist” (Kolb 35-36). Da die Familie Lautenschlag sich aber gegen diese Konventionen zu wehren sucht, müsse es ihnen “doch gezeigt werden” (Kolb 35). Laut Erzählinstanz, aus Sicht der Lautenschlags, sei München ein Ort gewesen, an dem Mädchen “durch ihre Schönheit [...] eine Position” (Kolb 40) erlangen könnten. Mathias aber “sticht” durch ihr Aussehen “gar unvorteilhaft von ihren Schwestern ab” (Kolb 14). Hier ist der Topos des Hässlichen bzw. des Anders-Seins zu erkennen, der von der gesellschaftlichen Geschlechter- und Wertevorstellungen ausgeht und Mathias auf Grund ihres Aussehens abwertet. Sie wird von Herr Lautenschlag als “frech” (Kolb 53) bezeichnet, mache laut Erzählinstanz “Unfug [...] [der] in einer anderen Familie nicht möglich gewesen” (Kolb 24) wäre und würde nie Maß halten (Kolb 18). Sie ist eine Figur, die jeglichen Konventionen und Tugendhaftigkeiten entgegensteht und die aus diesem Grund auch einen

“willkommenen Anlaß” (Kolb 35) darstellt, den Lautenschlags zu zeigen, dass sie keine besondere Stellung in der Gesellschaft hätten. Die Konstruktion der Tochter Mathias lässt explizit auf das Hinterfragen und auf das subversive Unterlaufen der Kategorie *Klasse* schließen, denn laut Erzählinstanz “macht [sie] sich gar nichts daraus, [...] sie ist sehr froh” (ebd.) darüber, dass sie sich den Anforderungen einer Gesellschaft nicht fügt und dies auch erkannt wird.

Des Weiteren wird Mathias als “ein Mädchen” von der Erzählinstanz beschrieben, wird “bald »sie«, bald »er« genannt” (Kolb 14). Die Textstelle deutet daraufhin, dass Mathias biologisches Geschlecht, nach Butler *sex*, zwar weiblich ist, ihr sozial konstruiertes Geschlecht, *gender*, allerdings nicht genau bestimmbar ist (Geimer *Sex-Gender-Differenz*). Durch diese Ambiguität wird in Frage gestellt, auf welcher Grundlage Frauen als weiblich und Männer als männlich bezeichnet wurden. Die erwähnten ‘Geschlechtscharaktere’ werden an dieser Stelle durch die Konstruktion der Figur unterlaufen und die Kategorie Geschlecht, welche ansonsten in dem Roman gekennzeichnet ist durch eine binäre Opposition von Mann und Frau, die mit einer Hierarchisierung und einer Abhängigkeit einhergeht, wird durch die Figur Mathias gänzlich subvertiert. Bestätigt wird dies, indem die Erzählinstanz proleptisch erklärt, dass Mathias “kein »fades Aufblicken zum Manne, als wäre sie weniger als er” (Kolb 122) in der Zukunft akzeptieren würde. Stauffer bezeichnet diese figurale Konstruktion als “eine der radikalsten Grenzüberschreitungen” (224).

Letztlich sind es die beiden Figuren Mathias und Gervaise, die am Ende der Erzählung die letzten lebenden Figuren der Familie Lautenschlag innerhalb der erzählten Welt darstellen. Sie “dürfen” laut Erzählinstanz “ihre Unabhängigkeit bewahren” und sich “frei zu ihrer Meinung bekennen” (Kolb 170). Während Mathias sich als subversive Figur gegen jegliche Assimilation an soziale Konventionen wehrt,

wird durch die erzählerische Vermittlung erklärt, dass auch Gervaise dieselbe Stärke und Widerstandfähigkeit in schwierigen Situationen hätte, wie Frau Lautenschlag (Kolb 111). Gervaise wird ebenso wie Frau Lautenschlag als künstlerisch begabt dargestellt, wenn ihr “dramatische[s] Talent [...] in Schwung“ gerät und „sie zirpt, [...] flötet“ und “ihre unerbittliche Nachahmungskunst“ ihrer Familie präsentiert (Kolb 39). Es wird also impliziert, dass sich Gervaise wie auch ihre Mutter durch ihre kulturelle Bildung in Zukunft von einem stereotypischen Weiblichkeitsentwurf emanzipieren kann. Mathias und Gervaise werden also als diejenigen Figuren beschrieben, die es geschafft haben, die Effekte der sozialen Ungleichheiten, die aufgrund der Interdependenz der Differenzkategorien Nation, Religion, Ökonomie und Klasse sowie der Verwobenheit von Geschlecht und Ökonomie innerhalb der erzählten Welt entstehen, zu unterlaufen oder sich ihnen als widerständig entgegenzustellen und somit selbstbestimmt leben zu können. Die Erzählung berichtet zwar über den Verfall der Familie Lautenschlag und den misslingenden Versuch, als Familie die herrschenden Konventionen und die zunehmend sich festigenden Machtverhältnisse in Deutschland gänzlich zu durchbrechen und somit den Effekten der dadurch entstehenden sozialen Disparitäten zu entrinnen, die Töchter Mathias und Gervaise sind es allerdings, deren Identitäten als stark und emanzipiert (Kolb 111) genug konstruiert werden, sich den Konventionen widersetzen zu können, sodass sie in Unabhängigkeit über die Erzählung hinaus überleben würden (Kolb 170).

### **Das subversive Potenzial**

Die Untersuchung hat mit Hilfe von intersektionalen und postkolonialen Konzepten die narratologische Konstruktion der figuralen Identitäten hinsichtlich des subversiven und emanzipatorischen Potenzials

untersucht. Es wurde hierbei dem Vorschlag Thomas Ernsts gefolgt, das Werk innerhalb der “politisch-institutionellen Strukturen” zu betrachten und es hinsichtlich der “ästhetischen Verfahren” sowie der “Inhalte und Topoi der Subversion” (Ernst “Literatur als Subversion. Ein kulturwissenschaftliches Modell zur Analyse riskanter Literaturen und ihrer Aporien” 551) zu untersuchen. Während in der heutigen Gegenwartsliteratur das Brechen mit traditionellen Erzähl- und Schreibweisen an der Tageordnung ist, kann in dem Text Kolbs in Form von einer asynchronen Schilderung der Erlebnisse gesprochen werden, die sich in einer ‚Unordnung‘ widerspiegeln. Durch die zeitliche Ordnung der Erzählung, die von Dissonanzen durch Anachronien besonders in Form von Analepsen, Prolepsen und harten zeitlichen Schnitten zwischen den einzelnen Kapiteln geprägt ist, widersetzt sich der Text ebenso traditionellen Erzählweisen. Somit lässt er sich in seiner Form der historischen literarischen Avantgarde zuordnen. Besonders die durchweg ironische erzählerische Vermittlung aber auch die figurenbezogene Häufung bayrisch-dialektischer Äußerungen sowie französischer Begriffe zeigen darüber hinaus eine Deterritorialisierung sozialer und kultureller Praktiken und ein bestimmtes Verhältnis von Macht und Norm an, welche wiederum durch das Referieren auf den Geschlechterdiskurs und den Spezialdiskurs der deutschen Nationalgründung sowie den sich durchsetzenden Nationalsozialismus ihre Wirkung entfalten. Das Preußische wird zunehmend als Dominanzkultur und Mehrheitsgesellschaft innerhalb Deutschlands gekennzeichnet, wobei das hegemoniale Verhältnis, das anhand binär strukturierter Dichotomien dargestellt wird, durch die rhetorische Gestaltung und durch die Erzählinstanz als engaging narrator sowie die daraus resultierende LeserInnenlenkung immer wieder unterlaufen und umgekehrt wird. An dieser Stelle ist zu bemerken, dass schon der Romantitel *Die Schaukel* wie auch die Kapitelüberschriften *Auf und Nieder* und *Auf und Nieder* immer wieder auf diese sozialen Verhältnisse verweisen. Wie die Untersuchung

gezeigt hat, basieren die narratologischen Konstruktionen der figuralen Identitäten auf Kategorien sozialer Ungleichheit, die mit der hegemonialen Verteilung von Macht einhergehen. Die beiden Familien nehmen innerhalb des Textes eine Repräsentationsfunktion für die sich gegenüberstehenden kollektiven Identitäten ein, wobei die Lautenschlags diese Identität immer wieder selbst durchbrechen. Indem Kolbs Werk somit "binär strukturierte[] gesellschaftliche[] Interessengruppen" (Ernst "Literatur als Subversion. Ein kulturwissenschaftliches Modell zur Analyse riskanter Literaturen und ihrer Aporien" 549) bzw. immer wieder Bilder von „Normalität“ und „Abweichung“ (Ernst "Literatur als Subversion. Ein kulturwissenschaftliches Modell zur Analyse riskanter Literaturen und ihrer Aporien" 550) konstruiert, ist es auch in die *Literatur als subkulturelle Distinktion* einzureihen (ebd.). Des Weiteren ist *Die Schaukel* besonders durch die Konstruktion der Figuren, aber auch durch intertextuelle Verweise innerhalb der *Literatur als Dekonstruktion* (Ernst "Literatur als Subversion. Ein kulturwissenschaftliches Modell zur Analyse riskanter Literaturen und ihrer Aporien" 551) zu verorten. Die Figuren Lhombre und Hespera als biblisch bzw. mythologische Figuren symbolisieren den nahenden Krieg bzw. das gewordene Böse gegenüber dem Frieden. Die Figuren Mathias, die sich einer eindeutigen geschlechtlichen Identität widersetzt, und Hespera, die sich einer eindeutigen religiösen und nationalen, also ethnischen Identität entzieht, können durch ihre Ambiguität als dekonstruktive Figuren hinsichtlich der Unterwanderung der Vorstellung von starren und stabilen Identitätskategorien erkannt werden. Insbesondere die Kinder der Lautenschlags unterlaufen als Kollektiv die soziale Diskriminierung, die auf Grundlage der Strukturkategorie Ökonomie sichtbar wird. Insgesamt zeichnet sich die Familie Lautenschlag als widerständig gegenüber sozialgesellschaftlichen Konventionen aus. Diese Widerständigkeit wird in dem Werk immer wieder besonders mit dem kulturellen Kapital der Familie begründet. Kulturelle Bildung gegenüber einem Dilettantismus, wie er durch die Familie von Zwinger verkörpert wird, kann hier

also als Phänomen der Subversion hinsichtlich herrschender sozialer Disparität erkannt werden. Bei der Rekonstruktion historischer und politisch-institutioneller Diskurse, der nach Ernst ein besonderes Maß an Relevanz bei der Untersuchung zugesprochen wird (Ernst *Literatur als Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart* 177), konnte herausgestellt werden, dass gerade durch das Referieren auf die deutsche Nationalstaatsgründung die entstehende soziale Ungleichheit auf Grundlage der Strukturkategorie Nation hinterfragt wird und dass dieser mittels der Konstruktion der Figur Hespera eine Widerständigkeit entgegengebracht wird. Deutlich wird dabei letztlich, dass die durch den Text konstruierte Anbahnung eines Krieges, die symbolische Figur des Lhombre und der Tod Hersperas als Friedensfigur zunehmend implizit auf den historischen und politisch-institutionellen Diskurs des Nationalsozialismus hinweisen. An dieser Stelle fanden in der Untersuchung auch Annette Kolbs Bestrebungen als Pazifistin Beachtung, die sowohl während des Ersten als auch des Zweiten Weltkrieges besonders durch ihre öffentliche Funktion als Autorin bekannt war, sodass sich auch über jenen historisch-politischen Kontext die zur Zeit der Veröffentlichung aktuellen gesellschaftlichen Transformationen und das subversive Potenzial des Textes erkennen lassen.

Literaturverzeichnis

Kolb, Annette. *Die Schaukel*. Neuausgabe. Fischer, 2007.

Bäumler, Klaus. "Glaspalast, München". *Historisches Lexikon Bayerns*.

[www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Glaspalast,\\_München](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Glaspalast,_München) (letzter Aufruf am  
03.01.2020)

Blome, Eva. "Erzählte Interdependenzen. Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlichen

Intersektionalitätforschung". *Diversity Trouble. Vielfalt – Gender – Gegenwartsliteratur*. Hrsg. Peter C.

Pohl und Hania Siebenpfeiffer, Kadmos, 2016, S.45-70.

Bracher, Karl Dietrich, Wolfgang Sauer und Gerhard Schulz. *Die nationalsozialistische Machtergreifung. Studien zur Errichtung des totalitären Herrschaftsystems in Deutschland 1933/34*. Springer Fachmedien, 1960.

Bronner, Kerstin und Stefan Paulus. *Intersektionalität: Geschichte, Theorie und Praxis*. Barbara Budrich, 2017. Degele, Nina und Gabriele Winker. *Intersektionalität als Mehrebenenanalyse*.

[www.soziologie.uni-freiburg.de/personen/degele/dokumente-publikationen/intersektionalitaet-mehrebenen.pdf/view](http://www.soziologie.uni-freiburg.de/personen/degele/dokumente-publikationen/intersektionalitaet-mehrebenen.pdf/view) (letzter Aufruf am 28.02.2020)

Dennerlein, Katrin. *Narratologie des Raumes*. de Gruyter, 2009.

Epkenhans, Michael. *Geschichte Deutschlands. Von 1648 bis heute*. Schöningh, 2011.

Ernst, Thomas. *Literatur als Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*. transcript, 2013.

*Gesellschaftskritik*, vol. 32, no. 4, 2008, S.9-34.

[www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/32577/ssoar-psychges-2008-4-ernst-Subversion\\_-\\_eine\\_kleine\\_Diskursanalyse.pdf?sequence=1](http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/32577/ssoar-psychges-2008-4-ernst-Subversion_-_eine_kleine_Diskursanalyse.pdf?sequence=1) (letzter Aufruf am 03.01.2020)

Ernst, Thomas. Literatur als Subversion. Ein kulturwissenschaftliches Modell zur Analyse riskanter Literaturen und ihrer Aporien. *Literatur als Wagnis/Literature as a Risk (DFG-Symposium 2011)*. Hrsg. Monika Schmitz-Emans, de Gruyter, 2013, S.540-561.

Fisch, Jörg. *Europa zwischen Wachstum und Gleichheit 1850-1914*. Eugen Ulmer, 2002.

Fludernik, Monika. "Tempus und Zeitbewusstsein: Erzähltheoretische Überlegungen zur englischen Literatur". *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Hrsg. Martin Middeke, Königshausen & Neumann, 2002, S.21-32.

Geimer, Alexander. "Sex-Gender-Differenz". *Gender Glossar*. [www.gender-glossar.de/glossar/item/9-sex-gender-differenz](http://www.gender-glossar.de/glossar/item/9-sex-gender-differenz) (letzter Aufruf am 27.03.2020)

Glomb, Stefan. "Identitätstheorien". *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorien. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5.Auflage. Hrsg. Ansgar Nünning, Metzler, 2013, S.307-308.

Hausen, Karin. "Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben". *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Hrsg. Werner Conze, Ernst Klett, 1976, S.363-393.

Herden, Werner. „Der Bücherverbrennung soll man gedenken‘: Zum Charakter der faschistischen Aktion vom 10.Mai 1933“. *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 5, no. 1, 1984, S.33-34.

Hillerbrand, Hand J. „Staatliche Tugendlehre und Theologische Ethik im Preußen des 19. Jahrhunderts“. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, vol. 53, no. 1, 2001, S.1-17.

Hoffarth, Britta. „Fiktionalität als Grenzbearbeitung symbolischer Repräsentationen. Ein intersektionaler Versuch am Beispiel Star Trek“. *Intersektionalität und Kulturindustrie. Zum Verhältnis sozialer Kategorien und kultureller Repräsentationen*. Hrsg. Katharina Knüttel und Martin Seeliger, transcript, 2011, S.185-213.

Hoffmann, Ludger. *Deutsche Grammatik. Grundlagen für Lehrerbildung, Schule, Deutsch als Zweitsprache und Deutsch als Fremdsprache*. Erich-Schmidt, 2012.

Kilian, Eveline. „Zeitdarstellung“. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Hrsg. Vera Nünning und Ansgar Nünning, Metzler, 2004, S.72-97.

Krauss, Marita. *Herrschaftspraxis in Bayern und Preußen im 19. Jahrhundert. Ein historischer Vergleich*. Campus, 1997.

Land Berlin. *Liste der verbrannten Bücher*. [www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/berlin-im-nationalsozialismus/verbannte-buecher/suche/](http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/berlin-im-nationalsozialismus/verbannte-buecher/suche/) (letzter Aufruf am 03.01.2020)

Liska, Vivian. „Die Moderne – ein Weib“. *Am Beispiel von Romanen Ricarda Huchs und Anette Kolbs*. Francke, 2000.

Müller, Wolfgang G. "Ironie". *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. Klaus Weimar, de Gruyter, 2007, S. 185-189.

Nieberle, Sigrid. "Literaturwissenschaft: neue Vielfalt in der Geschlechterforschung". *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Hrsg. Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch, Springer, 2019, S.563-570.

Nünning, Ansgar und Roy Sommer. "Die Vertextung der Zeit: Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen". *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Hrsg. Martin Middeke, Königshausen & Neumann, 2002, S.33-56.

Ricœur, Paul. *Zeit und Erzählung*. Band 1. Wilhelm Fink, 1988.

Said, Edward W. *Orientalismus*. 6.Auflage. Fischer, 2019.

Schaefer-Rolffs. "„King Kong und die weiße Frau“ Konstitution eines zivilisierten Selbst". *Intersektionalität und Kulturindustrie. Zum Verhältnis sozialer Kategorien und kultureller Repräsentationen*. Hrsg. Katharina

Knüttel und Martin Seeliger, transcript, 2011, S.215-231.

Schmidt, Christine. "Annette Kolb". *Fembio – Frauenbiographieforschung*.

[www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/annette-kolb/](http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/annette-kolb/) (letzter Aufruf am 03.01.2020)

Stauffer, Isabelle. *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*. Böhlau, 2008.

Stoll, Heinrich Wilhelm. "Kebren". *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 2. Hrsg. Wilhelm Heinrich Roscher, B.G. Teubner, 1890-1894, Sp.1011.

[www.archive.org/stream/ausfhrlichesle0201rosc#page/n519/mode/1up](http://www.archive.org/stream/ausfhrlichesle0201rosc#page/n519/mode/1up) (letzter Aufruf am 03.01.2020)

Stritzke, Nadyne. "(Subversive) Narrative Performativität. Die Inszenierung von Geschlecht und Geschlechtsidentitäten aus Sicht der gender-orientierten Narratologie". *Narration und Geschlecht. Texte, Medien, Episteme*. Hrsg. Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick, Böhlau, 2006, S.93-116.

Strohmeyr, Armin. *Annette Kolb: Dichterin zwischen den Völkern*. Piper, 2017.

Vera Nünning und Ansgar Nünning. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Metzler, 2004. Vollenweider, Samuel. Luzifer – Herrlichkeit und Sturz des Lichtengels. Eine Gegengeschichte zu Demut und Erhöhung von Jesus Christus. *Das Böse*. Hrsg. Jörg Frey und Gabrielle Oberhänsli, Neukirchener, 2012, S.203-226.

Warhol, Robyn R. "Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot". *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 101, no. 5, 1986, S.811- 818.

[www.jstor.org/stable/462357?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/462357?seq=1#metadata_info_tab_contents) (letzter Aufruf am 03.01.2020)

Winkler, Heinrich August: *Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik*. Beck, 2000.

Wolf, Werne. "Fokalisierung". *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze Personen Grundbegriffe*. 5.Auflage. Hrsg. Ansgar Nünning, Metzler, 2004, S.191.

Würzbach, Natascha. "Raumdarstellung". *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Hrsg. Vera Nünning und Ansgar Nünning, Metzler, 2004, S.49-71.

Issue 28 (2021)

## **Autopsie einer Schuld. Zu den Erzählweisen der Fallgeschichte in**

### **Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre***

Oliver Sommer

Goethe-Universität Frankfurt am Main

Abstract

*Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* thematisiert die Erzählweisen von Fallgeschichten. Dieser Beitrag arbeitet heraus, wie der Erzähler der Vorrede die kulturelle Praxis des Schreibens von historiographischen Texten problematisiert. Dazu vergleicht er sie mit (seinen eigenen) poetischen Erzählweisen und wertet sie im Rückgriff auf seine moralisch-pädagogischen Bestrebungen ab. Endgültige oder eindeutige Erklärungen für bestimmte Fragestellungen (in diesem Fall solche der (Re-)Konstruktion einer historischen Persönlichkeit) zu entwickeln, ist ein Vorgang, den diese Poetik kritisch beleuchtet. Bei genauerer Betrachtung der von der Forschung bisher wenig untersuchten Zusammenhänge zwischen historiographischem und poetischem Erzählen auf der einen und den moralisch-pädagogischen Bemerkungen des Erzählers auf der anderen Seite hebt der Text dagegen mehrere, mehrdeutige und unabgeschlossene, wenngleich sich widersprechende Erzählungen über ein und denselben Sachverhalt positiv hervor.*

Keywords:

Schiller – *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* – Paradoxen – Historiographie

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0253-7306>

How to cite: Sommer, Oliver. "Autopsie einer Schuld. Zu den Erzählweisen der Fallgeschichte in Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 90–115. DOI: 10.34314/FOGS2021.00006

## **Autopsie einer Schuld. Zu den Erzählweisen der Fallgeschichte in**

### **Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre***

Oliver Sommer

#### **Fallgeschichten und ihre paradoxen Verhältnisse**

Dieser Beitrag will zeigen, mittels welcher Verfahren in Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* solche Texte kritisch betrachtet werden, die eine Fallgeschichte präsentieren. Um diese Verfahren detailliert beschreiben zu können, verbinde ich sie mit einigen Überlegungen zum Begriff der ‚Fallgeschichte‘ und beziehe sie daraufhin auf die Erzähl- und Schreibweisen im *Verbrecher aus verlorener Ehre*. Mein Beitrag ist in zwei Teile gegliedert: Zuerst gilt es, auf die Überlegungen des Erzählers zur Historiographie in der Vorrede der Erzählung einzugehen. Dabei wird sich zeigen, dass der Erzähler historiographische Erzählweisen thematisiert, um sie mit poetischen zu vergleichen. In einem zweiten Schritt, so meine erste These, beansprucht er bei zeitgleich erfolgender Kritik an der Geschichtsschreibung historiographische Verfahren für seine poetische Erzählweise, die insbesondere die erzählerische Gestaltung der Fallgeschichte über Christian Wolf prägen. Danach nehme ich die in der Vorrede ausgiebig genutzten moralisch-pädagogischen Bemerkungen genauer in den Blick. In der damit versuchten Lesart lenkt der Erzähler die Lektüre seiner Rezipient\*innen, so meine zweite These, um ihnen klar zu machen, dass eine mehrdeutige Betrachtung von Verbrechen und Verbrecher\*innen notwendig ist: In der Perspektive von Wolfs Fallgeschichte erkennen sie die menschlichen Züge einer tragischen Figur, die jedem\*r noch so grausamen Verbrecher\*in stets eigen sind. Zum Schluss gebe ich einen Ausblick, der kurz umreißt, welche Untersuchungen auf meinen Beitrag folgen können.

Die Ambiguität von Fallgeschichten erläutert Susanne Lüdemann: Eine Geschichte ist nur dann ein Fall, wenn man sie mit anderen Geschichten vergleichen kann. Gemeinsam bilden die Geschichten einen Fall und teilen Merkmale, die ihn als spezifischen Fall begründen. Zugleich ist jede Fallgeschichte aber auch eine Ausnahme von der Regel und unterscheidet sich zumindest hinsichtlich eines Sachverhalts von denjenigen Merkmalen, die allen Geschichten eines Falls zukommen (Lüdemann 208).

Ich stimme Lüdemann zu, wenn sie das „paradoxe Verhältnis zwischen Abweichung und Norm, Ausnahme und Regel oder Individuellem und Allgemeinem“ (209) zur Grundformel aller Fallgeschichten erklärt, doch ist das noch nicht alles. Denn gerade aufgrund dieses paradoxen Verhältnisses erzähle jede Fallgeschichte Nicolas Pethes zufolge etwas Neues mit „einem spezifischen Sensationswert“ (32), das sie besonders auszeichne und erst zum Fall werden lasse. Laut Arne Höcker vermitteln Fallgeschichten „ein erst noch zu etablierendes und somit prekäres Wissen“ (*Der Fall der Literatur* 68). Wenn Fallgeschichten ihren Rezipient\*innen allerdings tatsächlich erkenntnis- oder wissensstiftende Erzählungen bereitstellen, müssen ihre Narrative – wie es Hayden White in seiner Kritik an historiographischen Erzählweisen formuliert hat – in Zusammenhang gebracht werden. Die so entstandene Erzählung muss eine leicht zugängliche Geschichte einerseits, eine plausible Erklärung des vergangenen Geschehens andererseits sein (White 86). Steffen Martus argumentiert deshalb, dass Fallgeschichten, indem sie den individuellen Fall einer Figur erzählen, bei den Rezipient\*innen auf Verständnis stoßen (252). Auch Pethes betont die gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Fallgeschichten kommunizierte „Aufwertung des Status des Individuums“ (23). Das ist einleuchtend, weil poetische, historiographische, journalistische, juristische, psychologische oder andere Erzählweisen anhand von personalisierten Geschichten auch immer in sich geschlossene und daher leicht nachzuvollziehende Erzählungen hervorbringen können. Einen Schritt weiter geht Johannes Lehmann, der behauptet, dass eine solche verständliche Fallgeschichte nur dann gelinge, wenn sie nahbar sei, also wenn sie von einer glaubhaften Lebensgeschichte der Person oder Figur gerahmt sei, auf der der individuelle Fall beruhe (*Erfinden, was der Fall*

ist 364). Höcker führt die für Fallgeschichten grundlegende Ausrichtung auf ein Allgemeines hauptsächlich auf diese Rahmung zurück (*Der Fall der Literatur* 69).

In Anlehnung an Lehmann ist ein erzähltheoretischer Zugang zu dieser Erzählung besonders interessant, weil für jede Fallgeschichte stets von Neuem zu prüfen ist, wie sich ihre „innere narrative Rahmung“ (*Erfinden, was der Fall ist* 365) ausgestaltet. Meine zentrale Fragestellung lautet: Mit welchen Argumenten kritisiert der Erzähler der Vorrede in *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, dass bestimmte Erzählweisen einen Fall jeweils eindeutig erschließen? Schillers aus heutiger literaturtheoretischer Sicht als metanarrativ erscheinende Erzählung stellt einen geeigneten Schauplatz für die nachfolgenden Analysen bereit. Die darin erzählten Welten der Rahmen- und Binnenerzählung[en] behandeln einen Fall, der auf der inhaltlichen Ebene auf zur Entstehungszeit des Textes neue Kenntnisse zurückgreift, die sich aus der seinerzeit neuen Forschungsrichtung der ‚Seelenkunde‘ ergeben. Um Joachim Pfeiffer zu folgen, wird der Konflikt zwischen gesetzlicher Norm und der „Eigentümlichkeit der psychischen Struktur des Menschen“ (101) thematisiert. Darüber hinaus ist die Erzählung für die Analyse mittels erzähltheoretischer Ansätze geeignet, weil sich ihre narrative Struktur – wie Sophia Avgerinou hervorhebt – als mehrdeutig präsentiert (15).

Erforscht wurde der Text in vielerlei Hinsicht: Pfeiffers Gegenüberstellung von strafrechtlichem und anthropologischem Diskurs ist Thema zahlreicher Forschungsbeiträge. Viel Zustimmung bekam Eberhard Ostermanns anerkennungstheoretische Deutung der Erzählung, in der er für die Figur Christian Wolf feststellt, dass sie in gezielten Akten der Missachtung des herrschenden Normensystems ihre Selbstachtung zurückerlange (218). Weitestgehend ausgereizt ist auch das Thema der Subjektconstitution dieser Figur, wie es beispielsweise Sara Bangert und Klaus Müller-Richter verfolgt haben.

All dies heißt allerdings nicht, dass weitere Analysen dem nichts mehr hinzuzufügen hätten. Da Schiller in *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* eine Fallgeschichte im Medium des poetischen Textes und durch

Rückgriff auf unterschiedliche Schreibweisen darstellt, soll hier noch einmal geprüft werden, wie er die ‚Wahrheit‘ dieser ‚wahren Geschichte‘ – so bereits der peritextuelle Hinweis im Untertitel – vermittelt. Der von Lüdemann herausgearbeiteten Funktion poetischer Texte, „gesellschaftliche[] Normierungs- und Normalisierungsprozesse“ (212) zu reflektieren, ist Höckers Forderung an die Seite zu stellen, den Blick stärker auch auf die ästhetischen bzw. narrativen Verfahren zu richten, mit denen die Erzähler in *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* nicht nur eine beliebig erfundene, sondern eben auch eine historiographisch belegte Fallgeschichte präsentieren (*Der Fall der Literatur* 70). Gerade die einleitenden Kommentare zur Erzählung werden deshalb im Fokus dieses Beitrags stehen.

Der Forschung entging diese Vorrede zwar nicht, jedoch machten viele Analysen, die das Thema Geschichtsschreibung behandeln, zu schnell plakative Gegensatzpaare auf, um den Unterschied zwischen historiographischen und poetischen Erzählweisen hervorzuheben. Dass es demgegenüber interessant ist, die Gemeinsamkeiten ihrer narrativ-fiktionalen Erzählweisen in programmatischer Hinsicht für diese Fallgeschichte in den Blick zu nehmen, hat bisher wenig Beachtung gefunden. Auch für Historiker\*innen gilt schließlich, dass sie Ereignisse aus der Vergangenheit in einen Zusammenhang bringen, indem sie die überlieferten Bruchstücke narrativ in einer Geschichte anordnen, die sie ihren Rezipient\*innen erzählen. Sie können und sollen sich narrativ-fiktionalen Erzählweisen bedienen, betonen Daniel Fulda und Stefan Matuschek (201–204). Höcker bemerkt zu Recht, dass Erzähler\*innen von Fallgeschichten in der erzählerischen Ausgestaltung poetische und historiographische Erzählweisen verbinden (*In Citation* 62). Vor dem Hintergrund von Schillers pädagogischen Bestrebungen weisen viele Bemerkungen des Erzählers in der Vorrede einen erzieherischen Charakter auf, die ich als *moralisch-pädagogisch* bezeichne. Durch solche Erzählweisen lenkt er die Lektüre seiner Rezipient\*innen. Die erzähltheoretischen Ansätze in der Forschung zu *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* stellen diese Zusammenhänge zwischen historiographischem und

poetischem Erzählen auf der einen und den moralisch-pädagogischen Bemerkungen des Erzählers auf der anderen Seite bisher noch nicht deutlich genug heraus.

### **Ein ‚realer‘ Autor kommentiert: Überlegungen zur Historiographie**

Den nachfolgenden Ausführungen ist voranzustellen, wie das Verhältnis von Erzählendem und Erzähltem in der Vorrede von *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* bestimmt ist:

Von dieser Seite betrachtet läßt sich manches gegen die gewöhnliche Behandlung der Geschichte einwenden, und hier, vermute ich, liegt auch die Schwierigkeit, warum das Studium derselben für das bürgerliche Leben noch immer so fruchtlos geblieben. (Schiller 13–14)

Weil der Erzähler in der Ich-Form erzählt, würden Forschende zunächst vermuten, dass das erzählende und das erzählte Subjekt identisch sind. Schaut man jedoch den Inhalt der Vorrede genauer an, dann wird klar, dass die Vorrede den rahmenden Teil der darauffolgenden Er-Erzählung bildet (Avgerinou 9): „Ob der Verbrecher, von dem ich jetzt sprechen werde, auch noch ein Recht gehabt hätte, an jenen Geist der Duldung zu appellieren?“ (Schiller 15). Nichtsdestoweniger referiert dieser Ich-Erzähler auf den empirischen Autor Friedrich Schiller. Der Erzähler ist also eine fiktionalisierte Figur, die die Autor\*innenfunktion mit Namen ‚Schiller‘ repräsentiert. Durch die Stimme dieses Ich-Erzählers stellt Schiller seine allgemeinen Betrachtungen, die mehrere Diskurse zugleich in den Blick nehmen, der eigentlichen Geschichte über Christian Wolf voran.

„[G]egen die gewöhnliche Behandlung der Geschichte“ wendet sich sogleich der erste Satz des Textes: „In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen“ (Schiller 13). Der Erzähler merkt mit der Formulierung „Annalen seiner Verirrungen“ also gleich zu Beginn an, dass die „gewöhnliche Behandlung der Geschichte“ große Lücken aufweise. Mit den menschlichen „Verirrungen“ meint er die (in Vergessenheit geratenen) Geschichten über Verbrecher\*innen, Missetäter\*innen und Verirrte, die er gerade deshalb zum Thema macht. Diese Lücken zu

füllen sei für das Verstehen menschlicher Handlungen grundlegend. Indem der Erzähler die Begriffe „Herz“ und „Geist“ als Adressat\*innen der „unterrichtende[n]“ Maßnahmen beschreibt, weist er vor allem auf die von den „erkalte[ten]“ (Schiller 14) historiographischen und juristischen Erzählweisen wenig beachtete emotionale Struktur des Menschen hin:

Wenn sich das geheime Spiel der Begehrungskraft bei dem matteren Licht gewöhnlicher Affekte versteckt, so wird es im Zustand gewaltsamer Leidenschaft desto hervorspringender, kolossalischer, lauter[.] (Schiller 13)

Hier spricht der Erzähler bereits von der „verhältnismäßig große[n] Kraft“ (Schiller 13) emotionaler Einflussnahme durch das „geheime Spiel der Begehrungskraft“, die bei „jedem großen Verbrechen“ (Schiller 13) in Erscheinung trete. Zur Entstehungszeit des Texts – das hat die Forschung klargestellt – beurteilte die Rechtsprechung ein begangenes Verbrechen auf der einen Seite strikt nach gesetzlichen Normen und auf der anderen Seite lediglich vom Standpunkt des verbrecherischen Aktes her. Wichtige Kontexte, wie beispielsweise die Lebensgeschichte des\*der Verbrecher[s]\*in, blieben unbeachtet: „Warum achtet man nicht in eben dem Grade auf die Beschaffenheit und Stellung der Dinge, welche einen solchen Menschen umgaben, bis der gesammelte Zunder in seinem Inwendigen Feuer fing? (Schiller 15). Der Erzähler bezieht hier emphatisch Stellung zu seiner Erzählweise, die die nachfolgende Fallgeschichte des Verbrechers Christian Wolf nicht nur im Hergang der Tat (re-)konstruieren, sondern zudem die Kontexte beleuchten will, die „einen solchen Menschen umgaben“ und ihn zu seinen verbrecherischen Akten trieben. Eine solche Erzählweise erweitert den historiographischen Ansatz, weil sie mit dem „Inwendigen“ einer Person eine Kategorie einführt, die selten in den überlieferten Quellen belegt ist: „An seinen Gedanken liegt uns unendlich mehr als an seinen Taten, und noch weit mehr an den Quellen seiner Gedanken als an den Folgen jener Taten“ (Schiller 15). Mit dem Fokus auf den „Zunder in seinem Inwendigen“ betont der Erzähler, dass ihn an der Lebensgeschichte Wolfs „das anthropologische Modell einer wahren Geschichte des

Menschen“ (Lehmann, *Im Abgrund der Wut* 208) interessiert und – so Lehmann weiter – „das paradoxe Begehren nach Einschluss und Autonomie vor dem Hintergrund des Ausschlusses“ (208). In diesem Verhältnis zwischen spezifischem Fall und allgemeinen Erkenntnissen, die die Rezipient\*innen daraus ableiten sollen, bestätigen sich die eingangs erwähnten Überlegungen zur Erzählstruktur von Fallgeschichten. Leistet *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* aber auch, was Rezipient\*innen von einem historiographischen Text erwarten, dass er also, wie Ansgar Nünning festgehalten hat, das vergangene Geschehen (in diesem Fall: die Lebensgeschichte einer fiktiven Figur, die auf eine historische Person referiert) möglichst wirklichkeitsgetreu darstellt (366)?

Die bisherige Forschung beantwortete auch diese Frage mit einem klaren ‚Nein‘. Zwar liegt es auf der Hand, dass die Figur Christian Wolf auf den historischen Räuber Friedrich Schwan rekurriert. Allerdings war spätestens nach dem Erscheinen von Jacob Friedrich Abels (Re-)Konstruktion von Schwans Geschichte (Abel) klar, dass Schillers ein Jahr zuvor veröffentlichte Version in vielerlei Hinsicht erfunden ist. Schiller leistete aber nicht etwa mangelhafte historiographische Arbeit, sondern entschied sich bewusst für eine Schreibweise, die den historischen Fall von mehreren Seiten aufschlüsselt. Forscher\*innen wie Lüdemann leiten daraus zweierlei ab: Es sei für Schiller erstens nicht möglich gewesen, faktische Belege für einige in *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* angesprochene Themen aus den überlieferten Quellen zu erhalten. Zweitens meine Schiller – obwohl er seine Erzählung eine „wahre Geschichte“ nennt – nicht (nur) die faktische Wahrheit des vergangenen Geschehens, sondern eine ‚poetische Wahrheit‘. Sie gehe über die bloßen historischen Fakten hinaus, weil sie von größerer Allgemeinheit sei und die ihr zugrundeliegenden Fallgeschichten über individuelle menschliche Schicksale anders erzähle, zum Beispiel, indem sie die Innensicht der behandelten Figuren schildere (Lüdemann 216). Poetische Texte können diese in historiographischen Texten zumeist als ‚dark areas‘ verbleibenden Aspekte besser beleuchten und somit erkenntnistiftend wirken. Dazu

bedarf es aber eines gewissen Maßes an emotionaler Bereitschaft auf Seiten der Rezipient\*innen, sich auf das, was der\*die Erzähler\*in präsentiert, einzulassen.

Dieses Problem wird bereits in der Vorrede deutlich:

Zwischen der heftigen Gemütsbewegung des handelnden Menschen und der ruhigen Stimmung des Lesers, welchem diese Handlung vorgelegt wird, herrscht ein so widriger Kontrast, liegt ein so breiter Zwischenraum, dass es dem letztern schwer, ja unmöglich wird, einen Zusammenhang nur zu ahnden. Es bleibt eine Lücke zwischen dem historischen Subjekt und dem Leser, die alle Möglichkeit einer Vergleichung oder Anwendung abschneidet und statt jenes heilsamen Schreckens, der die stolze Gesundheit warnet, ein Kopfschütteln der Befremdung erweckt. (Schiller 14)

Indem der Erzähler einen „widrige[n] Kontrast“ zwischen der „heftigen Gemütsbewegung“ einer erzählten Figur und „der ruhigen Stimmung“ der Rezipient\*innen aufmacht, bereitet er die Leser\*innen auf die nachfolgende Er-Erzählung vor. „[H]eftige[] Gemütsbewegung[en]“ gibt es schließlich nicht ohne Grund, und wenn der Erzähler in seiner Erzählung die Geschichte des fiktiven Verbrechers Christian Wolf durchleuchtet, will er zuvorderst darstellen, wie Wolf zum Verbrecher wurde. Im selben Zuge unterstellt er seinen Rezipient\*innen eine „ruhige[] Stimmung“ beim Lesen, ganz so, als wäre das die einzige Art, wie ein Mensch gegen Ende des 18. Jahrhunderts liest. Er benötigt aber beides, den von vielerlei Emotionen getriebenen Protagonisten und die ruhig gestimmten Leser\*innen, damit seine Erzählweise aufgeht. Denn dem Erzähler zufolge können juristische oder historiographische Erzählweisen ihren Adressat\*innen die Vermittlung des für ihn so wichtigen „Zusammenhang[s]“ zwischen einem Verbrechen und seinen Ursachen nicht leisten:

Wir sehen den Unglücklichen, der doch in eben der Stunde, wo er die Tat beging, so wie in der, wo er dafür büßet, Mensch war wie wir, für ein Geschöpf fremder Gattung an, dessen Blut anders umläuft als das unsrige, dessen Wille andern Regeln gehorcht als der unsrige[.] (Schiller 14)

Mit dem Wechsel des Fokus hin zu den Hintergründen eines Verbrechens und der Innensicht der\*des Verbrecher[s]\*in verstehen die Rezipient\*innen nicht nur ein Verbrechen und dessen Akteur\*innen besser. Mit besserem Verständnis fällt auch nach und nach die vom Erzähler so sehr bemängelte „Lücke zwischen dem historischen Subjekt und dem Leser“ weg. Infolge dessen akzeptieren die Leser\*innen die Verbrecherfiguren, weil sie – so auch Susanne Kaul – ähnliche menschliche Verhaltensweisen wie sie selbst aufweisen (239): Sie sehen sie nicht mehr als „Geschöpf[e] fremder Gattung“ an. Damit stellt der Erzähler die Weichen für die „Möglichkeit einer Vergleichung“ sowie der emotionalen Teilnahme, nämlich insofern er von seiner poetischen Erzählung behauptet, sie beleuchte die im Vergleich zu historiographischen oder juristischen Texten unbeachteten ‚dark areas‘: „[S]eine Schicksale rühren uns wenig, denn Rührung gründet sich ja nur auf ein dunkles Bewußtsein ähnlicher Gefahr“ (Schiller 14). Mit der autodiegetischen Fokalisierung verleiht der Erzähler dem Verbrecher Wolf eine Stimme, die ausdrückt, was menschlich ist, die jede\*r Rezipient\*in nachvollziehen kann und die somit das „dunkle[] Bewußtsein ähnlicher Gefahr“ fördert. Ich stimme deshalb Philipp Webers These, dass es sich in der Vorrede um eine „die Stimme der Wissenschaft imitierende“ (307), „neutrale Erzählstimme“ (309) handele, nicht zu. Lüdemann zufolge beglaubigen die Leser\*innen, wenn sie Fallgeschichten derart nachvollziehen, „die Allgemeinheit der Darstellung als Allgemeinheit des Dargestellten“ (217). Mit Yvonne Nilges lässt sich dieses Erzählverfahren durchaus als eines bezeichnen, das teilweise im Dienste einer kriminellen Ätiologie steht (22).

Hinter all dem steht schließlich die moralische Belehrung: „Die Belehrung geht mit der Beziehung verloren, und die Geschichte, anstatt eine Schule der Bildung zu sein, muß sich mit einem armseligen Verdienste um unsre Neugier begnügen“ (Schiller 14). Wenn die Rezipient\*innen es nicht schaffen, eine „Beziehung“ zu den Personen, über die sie lesen, herzustellen, verfehle ein historiographischer Text seine für den Erzähler so wichtige belehrende Funktion. Mit diesem radikalen Urteil ist ein ‚nur‘ historiographischer Text im Grunde genommen nicht mehr viel wert. Aufgrund der zu großen Distanz „zwischen dem

historischen Subjekt und dem Leser“ sei die Lehre, die Rezipient\*innen aus diesen Texten ziehen könnten, unerreichbar. Nicht einmal die erste Hürde hin zur Erkenntnis sei durchbrochen, wenn sich Historiker\*innen lediglich um den „armseligen Verdienste um unsre Neugier“ kümmerten:

Soll sie uns mehr sein und ihren großen Endzweck erreichen, so muß sie notwendig unter diesen beiden Methoden wählen – Entweder der Leser muß warm werden wie der Held, oder der Held wie der Leser erkalten. (Schiller 14)

Dieser Lösungsvorschlag des Erzählers ist Thema vieler Untersuchungen. Achim Geisenhanslüke resümiert in seinem Beitrag, dass der Erzähler seine „prosaische Darstellung des Verbrechens an den kalten Blick [...] binde[], der den Dichter und den Historiker in diesem Fall verbinde[]“ (126). Die Gemeinsamkeiten beider, also der poetischen und historiographischen, Erzählweisen kommen demnach deshalb zustande, weil die poetische Erzählweise die historiographische bis zu einem gewissen Grad nachahmt. Geisenhanslüke führt dies auf den „prosaischen Gegenstand des Verbrechens“ (216) zurück, den der Erzähler nur über die „erkalte[te]“ Methode der Historiker\*innen angemessen beschreiben könne. Die poetische Erzählweise muss sich also – soweit vermittelt das die Rede des Erzählers bis hierhin – weiterentwickeln und ein\*e Erzähler\*in soll sie insbesondere mit historiographischen Verfahren anreichern. Das würde jedoch bedeuten, dass sich der Erzähler mit historischen Quellen auseinandersetzen müsse. Gerade das leistet die Erzählung aber nicht.

Verblüffend erscheint sodann die darauffolgende Passage:

Ich weiß, daß von den besten Geschichtsschreibern neuerer Zeit und des Altertums manche sich an die erste Methode gehalten und das Herz ihres Lesers durch hinreißenden Vortrag bestochen haben. Aber diese Manier ist eine Usurpation des Schriftstellers und beleidigt die republikanische Freiheit des lesenden Publikums, dem es zukömmt, selbst zu Gericht zu sitzen[.] (Schiller 14)

Einen Satz zuvor plädiert der Erzähler dafür, dass die poetische Erzählweise historiographische Erzählweisen imitieren solle. Hier urteilt der Erzähler in größter Abwehrhaltung den umgekehrten Fall ab. Es stehe einer

historiographischen Erzählweise nicht zu, sich als poetische auszugeben und „das Herz ihres Lesers durch hinreißenden Vortrag“ zu bestechen. Mehr noch: Wenn Historiker\*innen poetisch erzählen, beanspruchen sie eine Erzählweise, die nur den Schriftsteller\*innen rechtmäßig zustehe und zudem kränken sie die Rezipient\*innen, deren Lektüre von historiographischen Texten sie nicht beeinflussen sollen. Eine klare Grenzziehung zwischen den unterschiedlichen Erzählweisen von Historiographie und Poetik macht der Erzähler den Leser\*innen damit deutlich: poetisch in historiographischen Texten zu erzählen sei „eine Verletzung der Grenzengerechtigkeit, denn diese Methode gehört ausschließlich und eigentümlich dem Redner und Dichter. Dem Geschichtsschreiber bleibt nur die letztere übrig“ (Schiller 14). Es ist bemerkenswert, mit welcher Selbstverständlichkeit der Erzähler diese widersprüchlichen Redeweisen einander gegenüberstellt, begründet er doch zu keinem Zeitpunkt, warum lediglich die poetische Erzählweise das „Herz“ ihrer Adressat\*innen bestechen darf. Dies kulminiert darin, dass er die eigens heraufbeschworene „Grenzengerechtigkeit“ immer dann selbst durchbricht, wenn er die stets zu erweiternden Möglichkeiten poetischer Erzählweisen, beispielsweise durch den Einbezug historiographischer Verfahren, legitimieren will: „Der Held muß kalt werden wie der Leser, oder [...] wir müssen mit ihm bekannt werden, eh er handelt, wir müssen ihn seine Handlung nicht bloß vollbringen, sondern auch wollen sehen“ (Schiller 14–15). Entzieht der Erzähler seinen Rezipient\*innen nicht gerade auch dort, wo er poetisch erzählt, die Möglichkeit, „selbst zu Gericht zu sitzen“? Warum müssen Leser\*innen denn die „Handlung [Wolfs] nicht bloß vollbringen, sondern auch [...] sehen“ wollen? Durch den Vergleich zwischen poetischen und historiographischen Erzählweisen gelingt es dem Erzähler vor allem, seine poetische als die einzige Erzählweise darzustellen, die die Fallgeschichte Wolfs allumfassend erschließen kann. Sie kritisiert nicht nur die vermeintlich eindeutigen Geschichten historiographischer Texte, sondern erzählt den Fall Wolfs durch seine vielfältigen und zugleich gleichrangigen Perspektiven *mehrdeutig* und *unabgeschlossen*.

### **Moralisch-pädagogische Bemerkungen: Leser\*innenlenkung und Mehrdeutigkeit**

Viele Forschungsbeiträge beachteten, wie Steffen Martus zu Recht konstatiert, diese widersprüchlichen Ankündigungen in der Vorrede für das nachfolgende Erzählprogramm nicht (255 und 264). Auch Jeffrey L. High betont, dass der Erzähler nicht die Absicht verfolge, seinen Helden erkalten zu lassen. Vielmehr verweise er auf die „erkalte[te]“ Erzählweise einer historiographischen oder juristischen Darstellung durchaus absichtlich, um seine eigene überhaupt nicht „erkalte[te]“ moralisch-pädagogische Erzählhaltung zu legitimieren (177). Er will den historischen Bezug schließlich nicht verlieren, weil er durch ihn seine moralische Botschaft vermitteln kann. Das „anthropologische Modell einer wahren Geschichte des Menschen“ (Lehmann, *Im Abgrund der Wut* 208) macht er demnach als „Freund der Wahrheit“ (Schiller 15) für seine Rezipient\*innen relevant, und zwar, indem er den Menschen bzw. die „Struktur der menschlichen Seele“ (Schiller 15) im Zusammenspiel mit der menschlichen Lebenswelt betrachtet:

Er [der Freund der Wahrheit] sucht sie in der unveränderlichen Struktur der menschlichen Seele und in den veränderlichen Bedingungen, welche sie von außen bestimmten, und in diesen beiden findet er sie gewiß. (Schiller 15)

Die „Struktur der menschlichen Seele“ lässt sich nichts zuschulden kommen, weil sie „unveränderlich[]“ sei. Veränderlich seien lediglich die „Bedingungen, welche sie von außen bestimmten“. Ohne genauer darauf einzugehen, weshalb das so ist, versucht der Erzähler im weiteren Verlauf immer stärker die Sichtweise seiner Rezipient\*innen zu lenken. Wenn er die Ursachen für Wolfs Verbrechen zum Thema seiner Erzählung macht und gleichzeitig sagt, dass sie von „außen“ kämen, erklärt er seine Rezipient\*innen nicht nur – wie Achim Aurnhammer in seinem viel zitierten Beitrag folgert – zu „Verbündeten seines Engagements gegen die herrschenden Normen und für eine humane Gesellschaft“ (259). Wie neben anderen Pfeiffer feststellt, steuert er den Leseakt geradezu und macht noch vor Beginn der Binnenerzählung nicht wenige und zum Teil widersprüchliche Vorgaben für die Lektüre der Geschichte über Christian Wolf (110): „[O]b er wirklich ohne

Rettung für den Körper des Staats verloren war“ (Schiller 15)? Das ist einerseits verwirrend und zweifellos manipulativ; andererseits verdeutlicht es aber, dass er seine moralisch-pädagogischen Bemerkungen in einer, wie Avgerinou treffend beschreibt, „ambivalenten Haltung“ (15) zum Ausdruck bringt: „Ich will dem Ausspruch des Lesers nicht vorgreifen“ (Schiller 15). Was will er mit diesen wiederholt widersprüchlichen Reden bezwecken?

Dem Erzähler liegt viel daran, die Vermittlung seiner moralischen Botschaft gut zu begründen: „[A]ber die Leichenöffnung seines [Wolfs] Lasters unterrichtet vielleicht die Menschheit und – es ist möglich, auch die Gerechtigkeit“ (Schiller 15). Diese Bemerkung lenkt die Leser\*innen nicht nur in negativem Sinne, sondern wirkt auch positiv auf sie ein. Sie erzieht zu einer – um die Relevanz von *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* durch einen aktuell oft diskutierten Begriff des Islamwissenschaftlers Thomas Bauer hervorzuheben – „ambiguitätstolerant[en]“ (16) Haltung. Eine solche Haltung ermöglicht es ihren Träger\*innen, dass sie es aushalten, die Welt mehrdeutig zu erklären bzw. erklärt zu bekommen. Die daraus entstehenden Widersprüche erachtet man nicht als sinnlos, sondern akzeptiert sie als menschliche Gegebenheit, wenn nicht gar Voraussetzung (Bauer 79). Das mag zwar eine These sein, die man, weil sie modern gedacht ist, nicht so ohne Weiteres auf das Weltbild zu Schillers Zeit übertragen kann. Ihre Plausibilisierung würde aber bestätigen, dass *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* – einmal abgesehen von seiner Kanonisierung – zeitlos ist und gerade in unserer gegenwärtig ausdifferenzierten Gesellschaft wichtige Voraussetzungen für das Gelingen von gesellschaftlichem Zusammenhalt vermittelt. Martus spricht dem Text daher nicht ohne Grund zu, dass er seine Rezipient\*innen zu „selbstläuferisch[en] und [...] sozialverträglich[en]“ (269) Menschen ausbilde. Durch welche Textstellen lässt sich nun aber diese These belegen? Relativiert oder legitimiert die Erziehung zu einer ambiguitätstoleranten Haltung sogar den manipulativen Charakter der Rede des Erzählers?

Um eine Antwort zu finden, lohnt es sich, zunächst einen Überblick über die von der Forschung bereits herausgearbeitete narrative Struktur im *Verbrecher aus verlorener Ehre* zu geben. Markus Biesdorf etwa

hält fest, dass verschiedene Teile des Texts unterschiedlich fokalisiert sind. Durch die unterschiedlichen Fokalisierungen könnten Rezipient\*innen die Fallgeschichte Wolfs aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten (286). Damit setzt der Erzähler seine in der Vorrede angekündigte „ambivalente[] Haltung“ (Avgerinou 15) um. Avgerinou stellt in ihrer narratologischen Betrachtung die Nuancen dieser Erzählstruktur bis ins kleinste Detail heraus:

In der Erzählung sind zwei narrative Ebenen unterscheidbar. Die erste konstituiert der Erzählakt des Er-Erzählers. Die Ich-Erzählung stellt auf den ersten Blick nur eine Fortführung der Narration dar; [...] der Erzähler Wolf nimmt das Wort und führt seine Geschichte weiter gerade vom Punkt, wo der Er-Erzähler ihm das Wort übergeben hat. Dennoch erfüllen sich in diesem Fall alle Kriterien, die nach Genette die Existenz einer anderen, zweiten narrativen Ebene nahelegen. Die Ich-Erzählung ist nämlich in der Erzählung des Er-Erzählers enthalten [...] der Erzähler berichtet, was ein anderer vor ihm berichtet hat. [...] Auch ist der Erzähler der Ich-Erzählung bereits eine Figur der ersten, der Er-Erzählung. Also ist der Er-Erzähler, die narrative Instanz der ersten Erzählung, extradiegetisch in Bezug auf die zweite, metadiegetische Erzählung, während der Ich-Erzähler eine diegetische narrative Instanz konstituiert. (8–9)

In der auf die Vorrede folgende „Er-Erzählung herrscht also eine Nullfokalisierung [...] vor, während die Ich-Erzählung intern fokussiert ist“ (Avgerinou 8). Und weiter: „Heterodiegetisch ist Schillers Geschichte bei der Er-Erzählung [...] Die Ich-Erzählung im Verbrecher ist dagegen homodiegetisch [...] und zwar autodiegetisch, da Wolf die Hauptfigur ist“ (Avgerinou 9). Übersetzt in das narratologische Vokabular Gérard Genettes erscheint diese Erzählweise vielschichtig und auch durchaus verwirrend. Dass sie die Fallgeschichte Wolfs hingegen gerade durch die ständigen Wechsel der Erzählebenen, Fokalisierungen und narrativen Modi mehrdeutig erzählt und ihre widersprüchlichen Reden dabei trotzdem angemessen verständlich wiedergibt, ist die größte Errungenschaft dieser Erzählung.

Die komplexen Ergebnisse der narratologischen Analyse dürfen deshalb nicht irritieren, lassen sich doch auch sie weiterdenken. Avgerinou leistet das und betont, dass „die narrative Pause am Anfang der Erzählung und der dramatische Schluss“ (20) erzählerische Arrangements seien, die ihre Rezipient\*innen absichtlich mit Widersprüchen konfrontierten. Bangert und Müller-Richter heben zudem hervor, dass diese Momente der Irritation wichtig seien, um einer *eindeutigen* Erschließung der Reden der Erzähler entgegen zu wirken (282). Obwohl Martus diese erzählerischen Gestaltungsmittel wahrscheinlich eher Schillers Absicht zuordnen würde, publikumswirksam zu schreiben, verschweigt er nicht, dass die Erzählinstanzen in *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*

in der Beschäftigung mit dem im Detail Interessanten eine Beobachtungshaltung [erzeugen], die für eine komplexe, schwer oder gar nicht zu verstehende Welt bereit ist, die mit hohen Anforderungen an Deutungskompetenz zurechtkommt und die Unschärfen bei der Zurechnung von Verantwortlichkeit erträgt. (269)

Bemerkenswert ist zudem, dass die Forschung zwar häufiger den Zusammenhang zwischen den Beschreibungen in Michel Foucaults *Überwachen und Strafen* und Schillers Erzählung herstellt, aber eben nicht in narratologischer Hinsicht. Foucault schreibt:

Welcher Ebene oder welchem Bereich ist die Tat zuzuordnen – Wahngelbte, psychotische Reaktion, Augenblick der Verwirrung, Perversität? Nicht mehr einfach: ‚Wer ist der Täter?‘, sondern: ‚Wie kann man den Kausalprozeß, der zur Tat geführt hat, einordnen? Wo ist sein Ursprung im Täter selbst? Instinkt, Unbewußtes, Milieu, Erbanlage?‘ Nicht mehr einfach: ‚Welches Gesetz sanktioniert diese Vergehen?‘, sondern: ‚Welche Maßnahmen sind die angemessensten?‘ (29)

Gerade den von Foucault angesprochenen „Kausalprozeß“ setzt der Erzähler der Vorrede erzählerisch um, beginnend mit der Vorstellung Wolfs und seinem schweren Lebensweg: „Vater tot, missliche finanzielle Situation [...], abstoßendes Aussehen“ (Kaul 242). Hinzu kommt, dass ihn das „Mädchen, das er wählte,

mißhandelte“ (Schiller 16) und sein Nebenbuhler Robert ihn während seiner Wilddiebstähle zweimal ergreift, sodass man ihn letztlich „in das Zuchthaus der Residenz“ (Schiller 17) abliefert. Bereits vor der zweiten Festnahme geselle sich in Wolf ein „[d]rückendes Gefühl des Mangels [...] zu beleidigtem Stolze, Not und Eifersucht stürmen vereinigt auf seine Empfindlichkeit ein [...], Rache und Leidenschaft halten ihn fest“ (Schiller 17). Nachdem er sein „Strafjahr“ (Schiller 17) hinter sich gebracht hat, meiden ihn die Menschen in seiner Heimat und er wird, arbeitssuchend, „an allen Orten zurückgewiesen“ (Schiller 17). Seine prekäre Lage zwingt ihn dazu, zum dritten Mal einen Wilddiebstahl zu begehen und „zum drittenmal trifft ihn das Unglück, seinem wachsamen Feind in die Hände zu fallen“ (Schiller 17). Die Richter verurteilen Wolf daraufhin zu einer dreijährigen Festungshaft, so der Erzähler, bevor er die autodiegetische Erzählung Wolfs beginnen lässt: „[M]an höre ihn selbst, wie er nachher gegen seinen geistlichen Beistand und vor Gerichte bekannt hat“ (Schiller 18). Mit seiner Anmerkung macht der Erzähler den Leser\*innen deutlich, dass er diese ‚Vorgeschichte‘ aus dem Bericht Wolfs vor dem Gericht übernommen und für sie zusammengefasst hat. Das ist durchaus ein wichtiges Detail, da es auf die erzählerische Umsetzung sowohl des von Foucault beschriebenen Kausalprozesses als auch der in der Vorrede erhobenen Forderung, den Helden wie den Leser erkalten zu lassen, hindeutet. Schließlich hat der Erzähler die Hintergrundinformationen über den Werdegang Wolfs aus dessen Bericht vor Gericht entnommen und somit zumindest in der erzählten Welt Quellenarbeit im historiographischen Sinne geleistet. Der vorwiegend nüchterne und sachliche Ton dieser Vorgeschichte ist daher auch nicht dem Erzähler, sondern Wolf selbst zuzuschreiben. Vor Gericht stand also ein sachlich argumentierender Mensch, der den Kausalprozess, welcher zu seinen verbrecherischen Taten geführt hatte, präzise darstellen konnte. Die Schuld an seinen Taten trägt somit nicht nur er selbst. Ganz im Sinne Foucaults tragen auch die „Disziplinargesellschaften [des] 18. und 19. Jahrhundert[s]“ (Deleuze 254), die ihn nicht wieder eingliedern, maßgeblich zu seinem gesellschaftlichen Fall bzw. Abstieg bei. Insofern löst der Erzähler auch

seine Forderung, dass die Leser\*innen „mit ihm bekannt werden [sollen], eh er handelt“ (Schiller 14), erzählerisch ein.

All diese Erzählweisen spiegeln die ambiguitätstolerante Haltung des Erzählers wider. Bereits im zweiten Abschnitt der Vorrede kommt er auf sie zu sprechen:

Es ist etwas so Einförmiges und doch wieder so Zusammengesetztes, das menschliche Herz. Eine und eben dieselbe Fertigkeit oder Begierde kann in tausenderlei Formen und Richtungen spielen, kann tausend widersprechende Phänomene bewirken, kann in tausend Charakteren anders gemischt erscheinen, und tausend ungleiche Charaktere und Handlungen können wieder aus einerlei Neigung gesponnen sein, wenn auch der Mensch, von welchem die Rede ist, nichts weniger denn eine solche Verwandtschaft ahndet. (Schiller 13)

Mit dieser Aussage deutet der Erzähler an, dass das „menschliche Herz“, womit er auf die innere bzw. psychische Struktur/Verfassung des Menschen anspielt, „in tausenderlei Formen und Richtungen spiele[]“. Er gibt also schon an dieser Stelle vor, auf was sich die Leser\*innen beim Lesen seiner Fallgeschichte einlassen werden. Sie sollen ihre menschliche „Verwandtschaft“ mit einer (fiktiven) Verbrecherfigur nicht nur „ahnde[n]“, sondern sie verstehen. Menschlich zu sein hieße hier, dass unterschiedliche und sogar gleiche Lebensumstände in „tausend Charakteren anders gemischt erscheinen.“ Die Kontexte, die Wolf zum Verbrecher machen, können andere wiederum zu rechtmäßig handelnden Individuen machen:

[W]ie sehr würde man erstaunen, wenn man so manchen, dessen Laster in einer engen bürgerlichen Sphäre und in der schmalen Umzäunung der Gesetze jetzt ersticken muß, mit dem Ungeheuer Borgia in einer Ordnung beisammen fände. (Schiller 13)

Beide Entwicklungen begründet und legitimiert er aus der „eine[n] Ordnung“ heraus, die alle Menschen beeinflusse: die Gesellschaft, in der sie aufwachsen und leben. Für alle Menschen gelte somit, individuell

„[z]usammengesetzte[] [...] Herz[en]“ zu besitzen, die „tausend ungleiche Charaktere und Handlungen“ hervorbringen.

Mit solchen Aussagen will der Erzähler zweierlei erreichen: Zum einen will er festgefahrene „gesellschaftliche[] Normierungs- und Normalisierungsprozesse“ (Lüdemann 212) durch neue Erkenntnisse der „Seelenkunde“ (Schiller 15) kritisieren und reflektieren:

Wenn ich auch keinen der Vorteile hier in Anschlag bringe, welche die Seelenkunde aus einer solchen Behandlungsart der Geschichte zieht, so behält sie schon allein darum den Vorzug, weil sie den grausamen Hohn und die stolze Sicherheit ausrottet, womit gemeiniglich die ungeprüfte aufrechtstehende Tugend auf die gefallne herunterblickt, weil sie den sanften Geist der Duldung verbreitet, ohne welchen [...] keine Aussöhnung des Gesetzes mit seinem Beleidiger stattfindet, kein angestecktes Glied der Gesellschaft von dem gänzlichen Brande gerettet wird. (Schiller 15)

Zum anderen erklärt er seine poetische, wiederum im Gegensatz zur ‚üblichen‘ „Behandlungsart der Geschichte“, zu einer Erzählweise, die den Fall Wolfs in all seinen Facetten aufarbeite. Denn sie bringt die Empathie oder nach Kaul, „Sympathie [...], Mitleid und Verständnis“ (249) für den Verbrecher mit einer emphatischen Vortragsweise zusammen und kämpft damit gegen „den grausamen Hohn und die stolze Sicherheit“ an, die die Menschen ergreife, sobald sie einem Geächteten gegenüberständen. Heraus kommt eine ambiguitätstolerante Haltung in Form eines „sanften Geist[es] der Duldung“, der zudem die „Lücke zwischen dem historischen Subjekt und dem Leser“ verringere. Agnieszka Magdalena Rybska bemerkt allerdings, dass solche Ausführungen den Verbrecher Wolf, der zweifellos schuldig ist, aufgrund seines tragischen Schicksals für die Leser\*innen eher als unschuldig erscheinen lassen (52). Auffällig ist vor allem ein Cut auf der *histoire*-Ebene, mit dem der Erzähler die Ich-Erzählung Wolfs beendet und wiederum zur Er-Erzählung überleitet:

Den folgenden Teil der Geschichte übergehe ich ganz, das bloß Abscheuliche hat nichts Unterrichtendes für den Leser. Ein Unglücklicher, der bis zu dieser Tiefe heruntersank, mußte sich endlich alles erlauben, was die Menschheit empört – aber einen zweiten Mord beging er nicht mehr, wie er selbst auf der Folter bezeugte. (Schiller 28–29)

Rybska folgert richtig, dass der Erzähler hier zu einer Ellipse greift, um seine moralisch-pädagogischen Bemerkungen nicht selbst zu unterlaufen. Das „bloß Abscheuliche“ würde die Rezipient\*innen schließlich zu „einer ausschließlich negativen Beurteilung von Wolf veranlassen“ (49–50). Für Historiker\*innen würde ein solches Verfahren, nebenbei angemerkt, einen Verstoß gegen die wissenschaftlichen Richtlinien ihres Fachs bedeuten. Zugleich legitimiert er das „bloß Abscheuliche“ mit Wolfs unausweichlichem Fall in menschliche Abgründe und erwähnt zusätzlich noch, dass er keinen „zweiten Mord beging“. Mehr Verständnis kann ein Erzähler für seine fiktive Verbrecherfigur in zwei Sätzen kaum formulieren.

Die Forschung sollte vielleicht darüber streiten, ob die damit einhergehende, wenn auch berechtigte Kritik an der Gerechtigkeit der Rechtsprechung, die Wolf im Verlauf der Geschichte mehrmals bezweifelt, zu sehr in die Denkweise ihrer Empfänger\*innen eingreift. Schließlich kommt es ihnen laut dem Erzähler – zumindest, wenn sie historiographische Texte lesen – ja eigentlich zu, „selbst zu Gericht zu sitzen“ (Schiller 14). Dazu müsste die Forschung aber den historischen Kontext, insbesondere zum Stand der Bildung in der Bevölkerung, einbeziehen. Beispielsweise würden sie dann der Frage nachgehen, ob die Menschen zu Schillers Lebzeiten sowohl im öffentlichen als auch privaten Bereich überhaupt Kritik am Rechtssystem üben konnten.

Auch wenn der Erzähler seine Rezipient\*innen massiv beeinflusst, kann man ihm jedoch nicht absprechen, dass er seine moralisch-pädagogischen Bemerkungen auf einen wünschenswerten Zweck richtet:

Ihn überrascht es nun nicht mehr, in dem nämlichen Beete, wo sonst überall heilsame Kräuter blühen, auch den giftigen Schierling gedeihen zu sehen, Weisheit und Torheit, Laster und Tugend in einer Wiege beisammen zu finden. (Schiller 15)

Die durch die moralisch-pädagogischen Bemerkungen des Erzählers zu einer ambiguitätstoleranten Haltung ausgebildeten Adressat\*innen erkennen bestenfalls genau das: „[...] in dem nämlichen Beete“, dem einer menschlichen Gesellschaft, wachsen nicht nur „heilsame Kräuter“, leben nicht nur systemkonforme Menschen, sondern auch „giftige[] Schierling[e]“, also Menschen, die auf Abwege geraten und gesellschaftliche Normen brechen. Entscheidend ist dabei jetzt, dass trotz der widersprüchlichen Verhaltensweisen all diese mehrdeutigen Handlungsweisen „in einer Wiege beisammen“, also durch den gesellschaftlichen Einfluss hervorgebracht werden. Das bedeutet, dass ein Mensch auf Abwegen sich jederzeit wieder resozialisieren kann – vorausgesetzt, er oder sie trifft auf eine ambiguitätstolerante Gesellschaft, die das zulässt, weil sie erkannt hat, dass „Weisheit und Torheit, Laster und Tugend in einer Wiege beisammen“ sind.

### **Ausblick: Ein ertragreicher Text für narratologische Analysen**

Aus der Analyse geht hervor, dass der Erzähler in *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* solche Texte kritisiert, die einen Fall lediglich von einer Seite betrachten. Im Gegensatz zu den eindeutigen Erzählweisen historiographischer Texte ist die poetische Erzählweise des Erzählers der Vorrede mit ihren moralisch-pädagogischen Bemerkungen dafür geeignet, Mehrdeutigkeit herzustellen. Mithilfe unterschiedlicher erzählerischer Gestaltungsmittel bringt er diese Kritik somit auch erzählerisch zum Ausdruck. Die zentrale Fragestellung, nämlich mit welchen Argumenten kritisiert der Erzähler der Vorrede in *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, dass bestimmte Erzählweisen einen Fall jeweils eindeutig erschließen – beantwortete ich nun folgendermaßen:

Meine erste These besagt, dass der Erzähler bei zugleich erfolgreicher Kritik an der und Distanzierung von der Geschichtsschreibung dennoch historiographische Verfahren für seine Poetik beansprucht. Dazu (re-)konstruiert er die Fallgeschichte des Verbrechers Christian Wolf nicht nur in ihren Tathergängen, sondern beleuchtet insbesondere auch den Kausalprozess, der aufzeigt, welche Faktoren diese Figur zum Verbrecher

gemacht haben. Entscheidend ist zudem das Innenleben seiner Figur. Damit begründet er, dass seine poetische Erzählung die im Vergleich zu historiographischen Erzählweisen unbeachteten ‚dark areas‘ aufzeige. Diese wiederum unterstützen die Rezipient\*innen dabei, die fiktive Figur Christian Wolf als nahbar zu erfahren. So bringen sie während der Lektüre Empathie für Wolf auf.

Vor dem Hintergrund, dass der Erzähler seine Rezipient\*innen durch diese Erzählweise belehren will, ist meine zweite These, dass eine mehrdeutige Betrachtung des Verbrechers Wolf notwendig ist. Die narrative Struktur des Textes belegt dies: Durch ständige Wechsel der Erzählebenen, Fokalisierungen und narrativen Modi stellt der Erzähler die Fallgeschichte Wolfs mehrdeutig dar und versäumt dabei trotzdem nicht, die daraus entstehenden Widersprüche verständlich wiederzugeben. Im selben Zug erklärt er die eigene poetische zur einzigen Erzählweise, die den Fall Wolf in all seinen Facetten aufarbeiten könne. Ziel ist die Erziehung der Leser\*innen zu einer ambiguitätstoleranten Haltung, mittels der sie die Taten Wolfs auf der einen Seite als menschliche Gegebenheiten akzeptieren und auf der anderen Seite als Produkt ihrer Gesellschaft betrachten.

Es gäbe noch viele Anhaltspunkte, die einen differenzierteren Blick auf die aufgestellten Thesen ermöglichen würden. Eine detaillierte Untersuchung der Binnenerzählungen ist mit Sicherheit der wichtigste Punkt. Dabei sollten sich Forschende an den Analysen Kauls (241–247) orientieren und herausarbeiten, wie der Erzähler die unterschiedlichen Erzählebenen erzählerisch gestaltet (welche Erzähler\*innen setzt er an welchen Stellen ein? Wo ändert er narrative Modi und zu welchem Zweck?) und an welchen Stellen er seinem in der Vorrede angekündigten Erzählprogramm widerspricht. Zudem geben die Binnenerzählungen noch viele weitere Hinweise zur Leser\*innenlenkung, so beispielsweise in einer Passage, in der Wolf seinen Fürsten in einem Brief um Begnadigung bittet. Mark-Georg Dehrmann schreibt dazu:

Der Sonnenwirt schreibt hier nicht als »anderes Wesen« aus einer »anderen Klasse«, mit fremdartigem Lebensstil. Er spricht vielmehr die vertraute Sprache des republikanischen Publikums. Schiller schafft

durch den Brief einen »homosozialen« Raum, in dem der Leser und Wolf sich als Gleiche begegnen.

(137)

Darüber hinaus böte sich unter den in diesem Beitrag aufgestellten Thesen und insbesondere nach erzähltheoretischen Analyseansätzen an, anerkannte (schriftliche) Quellen zum historischen Fall Friedrich Schwans sowie Abels Version einer (Re-)Konstruktion vergleichend hinzuzuziehen. Gerade das Mehrdeutige unterschiedlicher Erzählweisen ließe sich in einer solchen umfassenderen Untersuchung noch einmal differenzierter herausstellen.

### Literaturverzeichnis

- Abel, Jacob Friedrich. „Lebens-Geschichte Friedrich Schwans“. *Sammlung und Erklärung merkwürdiger Erscheinungen aus dem menschlichen Leben. Zweiter Theil*, Stuttgart, In der Erhardischen Buchhandlung, 1787, S. 1–86.
- Aurnhammer, Achim. „Engagiertes Erzählen. ‚Der Verbrecher aus verlorener Ehre‘“. *Schiller und die böfische Welt*, hrsg. von Achim Aurnhammer, Tübingen, Niemeyer, 1990, S. 254–270.
- Avgerinou, Sophia. „Aufklärerische Botschaft und Erzähltechnik in Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*“. *German Life and Letters*, vol. 68, 2015, S. 1–19.
- Bangert, Sara, und Klaus Müller-Richter. „»Nur Taten sind ihnen untertan«. Subjektkonstitution durch Geständnis und Bekenntnis in Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre*“. *Das Geständnis und seine Instanzen. Zur Bedeutungsverschiebung des Geständnisses im Prozess der Moderne*, hrsg. von Anders Engberg-Pedersen, Wien, Turia + Kant, 2011, S. 271–292.
- Bauer, Thomas. *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. 12th ed., Ditzingen, Philipp Reclam jun., 2018.
- Biesdorf, Markus. *Geheimnis und Aufklärung. Die Darstellung von Verbrechen in deutschsprachigen Texten 1782–1855*. Tübingen, Narr Francke Attempto, 2016.
- Dehrmann, Mark-Georg. „Literarische Tribunale. Der »Sonnenwirt« bei Schiller, Heinrich Ehregott Linck und Hermann Kurz“. *Kriminalfallgeschichten*, hrsg. von Alexander Košenina, München, Edition Text + Kritik, 2014, S. 130–150.
- Deleuze, Gilles. *Unterhandlungen. 1972–1990*. 7. Ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2020.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 21. Ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2019.

- Fulda, Daniel, und Stefan Matuschek. „Literarische Formen in anderen Diskursformationen: Philosophie und Geschichtsschreibung.“ *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Jannidis Fotis, Gerhard Lauer und Simone Winko, Berlin & New York, 2009, S. 188–219.
- Geisenhanslüke, Achim. *Literatur und Ehrlosigkeit*. Paderborn, Wilhelm Fink, 2014.
- High, Jeffrey L. „(A fragment of) A True Story (from most recent history): The *Truth* in Schiller’s Literary Prose Works“. *Schiller’s Literary Prose Work. New Translations and Critical Essays*, Rochester & New York, Camden House, 2008, S. 173–187.
- Höcker, Arne. „Der Fall der Literatur: Beobachten – Zitieren – Urteilen“. *Paradigmatische Fälle. Konstruktion, Narration und Verallgemeinerung von Fall-Wissen in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von Ruben Hackler und Katherina Kinzel, Basel, Schwabe, 2016, S. 67–86.
- . „In Citation: „A Violation of the Law of Boundaries“ in Schiller and Kleist“. *The Germanic Review*, vol. 89, 2014, S. 60–75.
- Kaul, Susanne. „Wie der Leser mit dem Held warm wird. Zu Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre*“. *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*, hrsg. von Claudia Hillebrandt und Elisabeth Kampmann, Berlin, Erich Schmidt, 2014, S. 236–250.
- Lehmann, Johannes F. „Erfinden, was der Fall ist. Fallgeschichte und Rahmen bei Schiller, Büchner und Musil“. *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 19, 2009, S. 361–380.
- . *Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien, Rombach, 2012.
- Lüdemann, Susanne. „Literarische Fallgeschichten. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« und Kleists »Michael Kohlhaas«“. *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, hrsg. von Jens Ruchatz, Berlin, Kadmos, 2007, S. 208–223.
- Martus, Steffen. „Verbrechen lohnt sich. Die Ökonomie der Literatur in Schillers *Der Verbrecher aus Infamie*“. *Euphorion*, vol. 99, 2005, S. 243–271.

- Nilges, Yvonne. „Homo Homini Lupus? A man in Wolf's clothing – Schiller's variations on a legal theme“. *Oxford German Studies*, vol. 38, 2009, S. 13–27.
- Nünning, Ansgar. „Verbal Fictions?: Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur.“ *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft*, vol. 40, Duncker & Humblot, 1999, S. 351–380.
- Ostermann, Eberhard. „Christian Wolfs Kampf um Anerkennung. Eine anerkennungstheoretische Deutung von Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*“. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, vol. 34, 2001, S. 211–224.
- Pethes, Nicolas. *Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise*. Konstanz, University Press, 2016.
- Pfeiffer, Joachim. „Die Freiheit des republikanischen Subjekts. Zu Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*“. „*Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit*“. *Schillers Aktualität in Schule und Hochschule*, hrsg. von Holger Rudloff, Herbolzheim, Centaurus, 2006, S. 97–111.
- Rybska, Agnieszka Magdalena. *Deutsche Kriminalgeschichten von 1780 bis 1820 als Anfänge der Kriminalliteratur*. Frankfurt am Main, Lang, 2011.
- Schiller, Friedrich: „Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte“. *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München, Hanser, 1962, S. 13–36.
- Von Hoorn, Tanja. „Affektregie. Schillers *Verbrecher aus Leidenschaft*“. *Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2015 in Halle a. d. Saale*, hrsg. von Berndt Frauke und Daniel Fulda, Hamburg, Felix Meiner, 2018, S. 554–563.
- Weber, Philipp. „Abgrund zwischen den Zeilen. Die Stimme des Gewissens in der Prosa Kants und Schillers.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 94, 2020, S. 287–317.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. 3. Ed., Baltimore & Maryland, 1987.

Issue 28 (2021)

## „Ergreifendes Realtheater“

### Tendenzen von Bertolt Brechts und Peter Weiss' Theatertheorien in Milo Raus Schauspielstücken und Dramenpoetik<sup>1</sup>

Nadeschda Springer  
Universität Bielefeld

#### Abstract

*In dem Beitrag wird untersucht, ob Milo Raus Schauspielkonzeption in eine Traditionslinie mit den Theorien von Bertolt Brecht und Peter Weiss eingeordnet werden kann. Dabei stellt sich die Frage, ob sich Rau lediglich der Merkmale seiner Vorgänger bedient oder sie weiterentwickelt. Die Untersuchung zeigt, dass Rau sich zwar an den Theorien von Brecht und Weiss orientiert, diese aber radikaler umsetzt, wodurch er nicht nur hinsichtlich der Theaterpraxis, sondern auch bezüglich der Rezeptionsweise neuartige Vorgehensweisen hervorbringt.*

#### Keywords:

Milo Rau – Bertolt Brecht – Peter Weiss – Episches Theater – Dokumentarisches Theater

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0253-7306>

How to cite: Springer, Nadeschda. „Ergreifendes Realtheater“ Tendenzen von Bertolt Brechts und Peter Weiss' Theatertheorien in Milo Raus Schauspielstücken und Dramenpoetik“. *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 116–145.

DOI: 10.34314/FOGS2021.00007

## „Ergreifendes Realtheater“

# Tendenzen von Bertolt Brechts und Peter Weiss' Theatertheorien in Milo Raus Schauspielstücken und Dramenpoetik<sup>2</sup>

Nadeschda Springer

Milo Rau wird immer wieder mit Peter Weiss verglichen (zit. n. Rau „Moskauer Prozesse“ 40) und sogar als „Bertolt Brecht unserer Zeit“ (zit. n. Augustin PR 4) bezeichnet. Diese Parallelen werden auch in der bisherigen Forschung zu Raus Reenactments und seinem Prozess- und Tribunaltheater aufgegriffen; seine Schauspielstücke und sein Erzähltheater finden dagegen nur wenig Beachtung. Da die drei Dramatiker trotz ihrer Ablehnung des ‚klassischen‘ Theaters dennoch Schauspielstücke konzipiert haben und in diesen bewusst mit der Gegenüberstellung von Spiel und Realität arbeiten, scheint eine Analyse dieser vielversprechend.

Stellt man sowohl die theoretischen Überlegungen als auch die Stücke von Brecht und Weiss gegenüber, ergeben sich zunächst Unterschiede hinsichtlich der Offenlegung des Theaterapparats oder der Objektivität der Schauspieler\*innen. Während Brecht Inhalte verfremdet und kommentiert, will Weiss diese möglichst originalgetreu wiedergeben, ohne den Theaterapparat sichtbar zu machen. Trotz dieser ersten Differenzen sind grundlegende Übereinstimmungen festzumachen. Dies betrifft insbesondere ihre Einstellung zum Theater und ihre Ansprüche an dieses; beide wollen – wenn auch unter verschiedenen Vorzeichen – die Realität und somit gesellschaftliche Prozesse korrigieren und verändern. Dabei spielt bei beiden Theatermachern die Darstellung von Realität auf der Bühne eine große Rolle. Zieht man nun Raus Poetik und Stücke hinzu, lässt sich diese Parallele zwischen Brecht und Weiss auch in seinen Texten wiederfinden, da er nicht nur in bisherige Prozesse eingreifen will, um sie zu verändern, sondern auch den

Anspruch hat, auf der Bühne neue Realitäten zu erzeugen. Ob sich diese anfänglichen Übereinstimmungen zwischen den Arbeiten der Dramatiker bestätigen und sie in eine Traditionslinie eingeordnet werden können, soll in diesem Artikel untersucht werden. Dabei orientiere ich mich an folgenden Leitfragen: (1) Deckt sich Raus Schauspielkonzeption hinsichtlich der Realitätsdarstellung und der damit einhergehenden antizipierten Wirkung mit den Überlegungen und Umsetzungen der Theorien von Brecht und Weiss? (2) Vereint Rau innerhalb seiner Schauspielstücke die Theorien von Brecht und Weiss? (3) Bedient sich Rau lediglich der Merkmale seiner Vorgänger oder entwickelt er sie weiter, um eine neuartige Inszenierungspraxis und Dramentheorie hervorzubringen?

Als Thesen möchte ich vorab festhalten, dass trotz einiger Differenzen bei der Umsetzung der theoretischen Überlegungen in den Stücken alle drei Dramatiker gemein haben, dass sie neue Realitäten schaffen, die als Anstoß für gesellschaftliche Veränderungen dienen sollen. Dementsprechend kann Rau in eine gemeinsame Traditionslinie mit Brecht und Weiss eingeordnet werden. Dies muss jedoch nicht bedeuten, dass Rau lediglich die Merkmale seiner Vorgänger übernimmt. Stattdessen nutzt er sie als Ausgang, um die Theatertheorien durch die Vermischung der Ansätze von Brecht und Weiss – aber auch durch die Progression der einzelnen Merkmale – weiterzuentwickeln, was zu einer neuartigen Radikalität auf der Bühne führt.

### **Milo Rau – Der globale Realismus**

Globaler Realismus – so nennt Rau seine Theatertheorie und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf seinen Anspruch, dass sich die „Kunst auf Augenhöhe der Globalisierung“ (Bossart 7) begeben muss. Nur dann könne sie mit „globalen Realitäten arbeiten“ (ebd.), um sie nicht mehr nur zu beschreiben, sondern um neue Realitäten hervorzubringen (Rau „Dritte Vorlesung“ 118), womit folglich in gesellschaftliche und

politische Strukturen eingegriffen würde. Für die Theaterpraxis bedeutet dieser globale Anspruch konkret, dass die Räume und Grenzen des Stadttheaters überschritten werden müssen. Rau zufolge könne man „nur außerhalb Europas zum Ethnologen des europäischen Denkens und der europäischen Praxis werden.“ (Rau und Bossart *Wiederholung* 237) Künstler\*innen müssen demnach reisen, um Distanz zu ihrem Umfeld zu gewinnen, damit sie Erfahrungen sammeln (Rau und Bossart *Wiederholung* 235) und sich von vorgeformten Gedanken lösen. Nur so könne durch Distanz Nähe hergestellt werden, was Rau die Dialektik des globalen Realismus nennt (Rau und Bossart *Wiederholung* 236). Auffällig ist hierbei die Nähe zu Brechts Verfremdungseffekten, die eine hinterfragende Haltung des Publikums anregen sollen, da „Vorgänge und Personen des Alltags, der unmittelbaren Umgebung, [...] für uns etwas Natürliches, weil Gewohntes [haben]“ („Kurze Beschreibung“ 163) und kritiklos hingenommen werden.

Mit Raus geforderter Distanz geht der schon erwähnte Veränderungsdrang einher. Seiner Theorie nach wäre es ein Trugschluss, anzunehmen, dass die über den Grenzen hinaus gesammelten Eindrücke einfach auf der Bühne abgebildet werden könnten. Die Realität kann nicht einfach abgebildet werden, weil es „keinen realistischen Zugriff, kein realistisches Thema per se“ (Rau und Bossart „Was ist globaler Realismus“ 34) gibt. Daher existieren für Rau weder Dokumentarfilme noch das dokumentarische Theater (ebd.). Stattdessen muss die Kunst durch die Schaffung neuer Realitäten die Welt verändern und etwas „aus dem ideologischen Trümmerfeld, vor dem wir stehen“ (Rau und Bossart „Grund“ 29) konstruieren, damit aktuelle Katastrophen jenseits von Mitleid und Angst vorstellbar gemacht werden (Rau und Bossart *Wiederholung* 236). In seinem Genter Manifest, einer ‚Richtlinie‘ seiner Theaterarbeit in Gent, fasst Rau dies wie folgt zusammen: „Es geht nicht mehr nur darum, die Welt dazustellen. Es geht darum, sie zu verändern. Nicht die Darstellung des Realen ist das Ziel, sondern dass die Darstellung selbst real wird.“ (144) Dass dieser Gedanke utopisch ist, sieht Rau ein, wenn er zugibt: „Kunst wird aber nie Machtpolitik sein.“ (Rau und Bossart *Wiederholung* 240) Doch zeichnet sich Kunst durch ihre künstlerische Freiheit aus, wodurch sie Dinge ausprobieren kann, die

der Politik zunächst verwehrt bleiben. Das Theater nimmt daher die Rolle eines „Vor-Augen-Führer[s]“ (ebd.) und „Vorbereiter[s]“ (ebd.) ein und beeinflusst die Machtpolitik, indem es „symbolisch“ (ebd.) zeigt, was möglich wäre. Diese Alternativen sollen bei dem Publikum den Gedanken evozieren: „Das ist geschehen, das war real – und es kann wieder real werden.“ (Rau und Bossart „Proletarier“ 73) Dadurch wird deutlich, dass die Gegenwart keine Naturkraft, sondern von uns gemacht ist, was bedeutet, dass sie nicht unveränderlich ist und man Widerstand leisten kann (Rau und Bossart „Was ist zynischer Humanismus“ 47). Der Theaterabend soll nach Rau zeigen, dass man „ins Getriebe der Welt, ins Getriebe der Geschichte“ (Rau und Bossart „Was ist globaler Realismus“ 42) eingreifen kann. Daher ist die Gegenwart für ihn auch „nur noch ein Übungsraum, in dem die Zukunft sich zu realisieren hat“ (Rau und Bossart *Wiederholung* 247) und eine Zeit der Pilotprojekte (Rau und Bossart „Was ist zynischer Humanismus“ 52), um Veränderungsansätze zu erproben, bevor sie in der Realpolitik übernommen werden.

### **Bezüge zu Brecht in den *120 Tagen von Sodom***

In seinem Stück *Die 120 Tage von Sodom* kommt Rau seinem Anspruch nach, mit Menschen zusammenzuarbeiten, die von den verhandelten Themen selbst betroffen sind. So arbeitet das Schauspielhaus Zürich in diesem Stück, in dem Fragen hinsichtlich der Pränataldiagnostik und der Abtreibung von Föten mit einer diagnostizierten Behinderung gestellt werden, mit dem Theater HORA, „eine[r] (Kultur-)Werkstatt für Menschen mit einer IV-zertifizierten<sup>3</sup> ‚geistigen Behinderung‘“ („Wir, die ‚IV-Zertifizierten‘“), zusammen.

Hinsichtlich der Grundkonzeption des Stückes arbeitet Rau mit der Textgrundlage von Marquis de Sade und dem Film von Pier Paolo Pasolini, der als Vorlage genutzt wird, um Szenen aus dem Film nachzuspielen. Auch inhaltlich orientiert sich Raus Posttext an den Prätexten von Pasolini und de Sade, indem

die Schauspieler\*innen zumindest zeitweise Rollen aus dem Original verkörpern, die Handlung nacherzählt wird und einzelne Szenen in entsprechender Chronologie nachgespielt werden. So entsteht auch auf der Bühne das Setting, dass die drei Herren der „Elite“ (Rau *Sodom* 27) – womit die Täter gemeint sind –, gespielt von den Schauspielern des Schauspielhauses, ihre Opfer, in diesem Fall die Schauspieler\*innen des HORA Theaters, gefangen nehmen, missbrauchen und foltern. Im Stückverlauf changieren diese intertextuellen Bezugnahmen mit Monologen, welche die Schauspielenden als sie selbst vortragen, mit Interviews, bei denen die Mitglieder des HORA Theaters zu ihren privaten Lebenswegen befragt werden und mit dem Nachspielen des letzten Abendmahls und Jesus' Kreuzigung.

Vor dem eigentlichen Stücktext zählt Rau zunächst die Namen der beteiligten Schauspieler\*innen auf. Dabei werden statt der Rollen lediglich ihre echten Namen und ihre Zugehörigkeit zum Theater genannt. Dieses Wissen führt besonders in den Situationen, in denen suggeriert wird, die Schauspieler\*innen stehen als sie selbst auf der Bühne und erzählen von persönlichen Eindrücken, zur Irritation auf Seiten der Rezipient\*innen, da die Frage im Raum steht, ob es sich nicht dennoch um ein Spiel handelt und deshalb von einer nur scheinbaren Authentizität ausgegangen werden muss. Da es sich bei den Beiträgen um private Schilderungen handelt, können wir nicht beurteilen, was wirklich geschehen ist. Dies soll aber auch nicht das Ziel der Untersuchung sein. Zwar kann den dargelegten Informationen mit Skepsis begegnet werden. Doch wird sich zunächst darauf eingelassen, dass es sich bei diesen Inhalten um die Realität handelt, da das Stück diesen Anschein vermittelt und mit dem Gegenüberstellen und Verwischen der Grenzen zwischen den unterschiedlichen Spiel- und Wirklichkeitsebenen arbeitet.

Im Sinne Brechts Verfremdungseffekts legt Rau schon vor dem Einsetzen des eigentlichen Stücktextes den Theaterapparat offen und deutet darauf hin, dass auf der Bühne Schauspieler\*innen stehen. Dieser Gestus des Zeigens wird im Verlauf wiederholt in die Unterhaltungen, welche die Schauspielenden als sie selbst führen, eingebaut. Dabei fragt eine Person des Schauspielhauses immer ein Mitglied des HORA-

Ensembles, ob er oder sie eine Situation spielen kann. So fragt Michael Grandjean, ob er spielen könne, wie er stirbt (Rau *Sodom* 62), woraufhin der Regieanweisung zu entnehmen ist: „*Grandjean schließt die Augen und spielt Sterben.*“ (ebd.) All diesen Szenen des Zeigens ist gemein, dass das Gezeigte zu einem anderen Zeitpunkt beim Nachspielen Pasolinis Films aufgenommen wird. Durch die vorherigen ‚Übungen‘ wird in den Szenen des Films deutlich, dass die Schauspielenden emotionale Handlungen wie Leiden, Weinen oder auch eine Vergewaltigung ad hoc darstellen können und daher nur spielen. Dies verhindert bei den Zuschauenden eine Einfühlung in die Figuren bzw. in die Gesamtsituation. Das epische Theater dürfe nach Brecht aber nicht bei der Erzeugung von Emotionen haltmachen, sondern müsse sie untersuchen („Kleine Liste“ 70). Bei Rau könnte die erzeugte Distanz der Rezipient\*innen zum Spiel ein Anstoß für die kritische Hinterfragung der dargestellten Szenen sein, weshalb sein Stück bezüglich der Spielweise des Ensembles und dessen offensichtlichen Zeigens eine Übereinstimmung zu Brecht aufweist.

In einer weiteren Szene nimmt die Intensität, mit der bei dem Publikum eine kritische Haltung erzeugt werden soll, noch einmal zu, indem Dagna den Vorgang auf der Bühne kommentiert und kritisch infrage stellt, wieso Fäkalien im Mund einer Frau etwas Anderes als im Mund eines Mannes repräsentieren und wieso nur in den Mündern der HORA-Mitglieder „Scheiße“ sei (Rau *Sodom* 49). Mit diesen Fragen eröffnet Dagna die Möglichkeit, nicht nur stückinterne Gegebenheiten in den Blick zu nehmen, sondern die Perspektive zu erweitern und gesellschaftliche Vorgänge zu diskutieren. Statt eine Antwort zu geben, richten sich Dagnas Fragen an das Publikum, da sie unbeantwortet bleiben und ihr – nicht nur metaphorisch – der Mund gestopft wird, wie den Regieanweisungen zu entnehmen ist: „*Dagna wird von den Kollegen mit Scheiße gefüttert, sie sträubt sich und verlässt den Tisch*“ (ebd.). Folglich müssen sich die Rezipient\*innen selbst mit den Fragen auseinandersetzen, wodurch sie mitunter die kritische Haltung übernehmen. Diese (implizite) Aufforderung zur Kritik ist für Brecht ein elementares Merkmal seines Schauspielkonzepts. Die Schauspielenden müssen Distanz zur Figur wahren und zur Kritik auffordern, da sie dadurch die Verwandlung

und Illusion nicht vollziehen (Brecht „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“ 54), die lediglich eine starre Variante einer Figur präsentieren würde. Nach Brecht müsse vielmehr gezeigt werden: „Wie er ist, muß er nicht bleiben“ („Kleines Organon“ 34). Im Stück bleibt es jedoch bei der gegenwärtigen Situation, weil die Mitglieder des HORA Theaters und Dagna nach ihrem Einwand mit Fäkalien in Form von Pudding gefüttert werden, wogegen sie sich vehement wehren. Dies wirkt im besonderen Maß provokant, da Dagna im Moment zuvor jene gesellschaftskritischen Fragen thematisierte. Wurden die Zuschauenden bereits für die Kritik sensibilisiert, werden sie an dieser Stelle mit der kritisierten Ungerechtigkeit konfrontiert. Dies führt unter Umständen zum Empören, was als Ansporn dienen kann, die Situation ändern zu wollen. Möglich wäre aber auch die Interpretation, dass die Geschichte eben nicht veränderbar ist, da sie sich auch hier wiederholt. Fraglich wäre, ob deshalb nicht – auch nach Rau selbst – ein symbolisches Ereignis gezeigt werden müsste, das jene Veränderung enthält, um in Anlehnung an Brechts Historisierung zu zeigen, dass der Mensch Einfluss auf die Geschichte hat. Wenn jedoch das HORA-Ensemble mit den Gefangenen in Konzentrationslagern gleichgesetzt wird, wie ich im Folgenden darlegen werde, stellt sich die Frage, ob Rau nicht entgegen Brechts Historisierungsgedanke lediglich in der Vergangenheit verharret.

Wie bereits erläutert, überlagern sich im Stück durch das Verwischen der Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion die Wirklichkeits- und Spielebenen. Dies wird zum einen dadurch erreicht, dass wir als Publikum nicht abwägen können, ob die Schauspieler\*innen nicht auch die anscheinend ‚realen‘ Erzählungen über ihre persönlichen Erfahrungen nur spielen. Zum anderen bewirken aber auch die intertextuellen Verfahren, dass ‚reale‘ und fiktive Szenen ineinander verschwimmen. Als Beispiel hierfür dient das Interview zwischen Dagna, Fabienne und Gianni. Dagna befragt Fabienne zunächst, ob sie einen Freund habe, und im Anschluss das Paar, ob sie verliebt seien, wie sich dies anfühle und ob sie heiraten wollen (Rau *Sodom* 41). Dies kann strukturell mit dem Original von de Sade in Verbindung gebracht werden, da die Männer ein Casting veranstalten, um die ‚besten‘ Jungen und Mädchen für ihr perfides Vorhaben auszuwählen, bei dem sie sich

nach deren Herkunft und Person erkundigen (de Sade 53 bzw. Pasolini 14:44). In Anlehnung an Gérard Genettes Intertextualitätstheorie besteht hierbei eine Nachahmung, die als Unterkategorie der Hypertextualität<sup>4</sup> angehört, „da die Struktur der Befragung zwar übernommen, jedoch mit einem anderen Inhalt gefüllt wird.“ (Springer) Anschließend formuliert Dagna die Anweisung, die beiden Verliebten sollten sich küssen und streicheln, woraufhin Remo die Funktion der Regie übernimmt und sagt: „Jetzt die Sex-Szene.“ (Rau *Sodom* 42) Dies ähnelt den vier Herren, die nach einer initiierten Eheschließung ein jugendliches Brautpaar zum Geschlechtsverkehr zwingen (Pasolini 35:10). Bei Rau folgt das Nachspielen einer Szene bei Pasolini, in der einer der Jungen und eine Dienerin, die ein Verhältnis haben, von den vier Herren beim Sex ertappt und erschossen werden (Pasolini 01:18:08). Zuvor stellt sich der Junge mit erhobener Faust vor seine Mörder, um seinen Widerstand zu signalisieren. Eben dies erfolgt auch auf der Bühne, auf der Nikolai, Sara und Noha das Paar trennen und sie erschießen. Gianni streckt zuvor ebenfalls seine Faust in die Höhe (Rau *Sodom* 42). In dieser Szene ist der Übergang von zunächst persönlichen Schilderungen von Gianni und Fabienne zum Nachspielen der Sequenz bei Pasolini bzw. auch von Hyper- zur Intertextualität<sup>5</sup> fließend (Springer). Während zu Beginn des Interviews eben dieses dem Prätext ähnelt, es aber private Auskünfte über Gianni und Fabienne beinhaltet, stimmt das Ende der Szene nicht nur strukturell, sondern auch inhaltlich mit der Vorlage überein, wodurch die Grenze zwischen ‚authentischen‘ Informationen und der fiktiven Folie für das Stück verschwimmen. Dies bezweckt, dass das Paar mit den Opfern der vier Herren gleichgesetzt wird, da nicht mehr eindeutig beurteilt werden kann, wann sie sich selbst präsentieren und wann sie ihre Rolle angenommen haben. Des Weiteren erfolgt aufgrund einer Kontamination<sup>6</sup> auch eine Gleichstellung des HORA-Ensembles mit Gefangenen der Konzentrationslager. Dies kann damit begründet werden, dass bei der Interpretation des Posttextes im Sinne einer Kontamination auch immer Lesarten des Prätextes transportiert werden. Rezipient\*innen, die mit dem Diskurs über Pasolinis Film vertraut sind, könnten so die

Gleichsetzung der HORA-Mitglieder auch mit dem Holocaust verknüpfen, da die Grausamkeiten in Pasolinis Film auch „als Darstellung von Gräueln der deutschen Lager“ (Theweleit 88) interpretiert wurden (Springer).

Dass trotz der bewussten Überlagerung des HORA Theaters mit den Opfern aber eben jene von Brecht geforderte Veränderung als eine Art symbolisches Ereignis, wie es Rau beabsichtigt, im Stück eintritt, ergibt sich durch die Gesamtbetrachtung des Stückes. Innerhalb der Interviews widersprechen die befragten Mitglieder des HORA Theaters immer wieder den Schauspieler\*innen des Schauspielhauses Zürich, die diese mit Vorurteilen konfrontieren. Indem zum Beispiel Michael Nora fragt: „Was fehlt dir?“ (Rau *Sodom* 24), begegnet er ihr nicht mit einer neutralen Haltung, sondern geht von dem Vorurteil aus, einem Menschen mit Behinderung müsse etwas fehlen, womit er ihr eine ‚Unvollständigkeit‘ unterstellt. Dies wird von Nora aber dementiert, da sie lediglich, wie alle Menschen, ihre „Ecken“ (ebd.) und Kanten habe. Zum einen suggeriert dies, dass bei Menschen nicht davon ausgegangen werden kann, dass sie ‚vollständig‘ oder ‚normal‘ seien. Wenn Nora aber wie alle anderen ‚unperfekt‘ ist, „integriert sie sich, anstatt sich abzugrenzen, wie es Michaels Ausgangsfrage beabsichtigt.“ (Springer) Zum anderen kann aber auch Noras Umschreibung der Ecke eben jene Abgrenzung hervorrufen, da Abweichungen einen erst individualisieren und Nora sich so vom ‚Mainstream‘ der Gesellschaft distanziert (ebd.). Auch wenn mit diesen Lesarten unterschiedliche Deutungen ihrer Aussage einhergehen, bleibt jedoch ihre Grundhaltung gleich; Nora fehlt nichts, auch wenn Michael dies behauptet. Neben dieser Korrektur antwortet sie auch auf Michaels nachfolgenden Kommentar „Du siehst gar nicht behindert aus. Bist ein hübsches Mädels“ (Rau *Sodom* 24) schlagfertig, da sie ihm durch ihre Frage, ob dies ein Kompliment oder eine Beleidigung sei (ebd.), signalisiert, dass er sie mit seinem vermeintlichen Kompliment dennoch beleidigt. Da Nora seine verbalen Angriffe gewitzt abwehrt und seinen Annahmen widerspricht, gewinnt sie im Gegensatz zu Michael, der ausfällig wird und sich fragt, ob Nora gestört sei (ebd.), an Sympathie und eröffnet dem Publikum einen Einblick in ihre Sicht. Zusätzlich zu derartigen Situationen durchbrechen die Mitglieder des HORA Theaters die Klischees und Vorurteile aber auch, indem sie zeigen,

dass der Theaterabend und ihr Auftritt durch nichts ‚behindert‘ wird. Dadurch wird „die Bühne trotz aller Gewalt indirekt für einen Abend zur Bühnen-Utopie“ (Springer), da „wir alle gleich sind“ (Rau *Sodom* 62) und es im Theater unwichtig ist, ob „du ein herzloses Arschloch / Oder behindert“ (Rau *Sodom* 38) bist. Trotz der Gleichstellung des HORA Theaters mit den Opfern der vier Herren bzw. mit Gefangenen der Konzentrationslager erzeugt Raus Stück dennoch ein symbolisches Ereignis, da gängige Ansichten desavouiert werden und ein Raum geschaffen wird, in dem die Meinung des HORA-Ensembles zählt und sie das Publikum vom Gegenteil der Vorurteile überzeugen können. Diese neue Perspektive bildet dabei eine entscheidende Veränderung und kann in Anlehnung an Brechts Historisierung als Wendepunkt innerhalb der Geschichte angesehen werden, da gezeigt wird, dass es möglich ist, sich von veralteten Ansichten zu lösen sowie diese zu überwinden und in neue Blickweisen zu transformieren.

### **Bezüge zu Brecht in *Orestes in Mosul***

*Orestes in Mosul* ist eine Kooperation von Kunsthochschulen und Theaterhäusern aus Gent, Bochum sowie Mossul, die in Teilen in Mossul produziert wurde. Im Stück werden auf eine Leinwand Szenen projiziert, die in Mossul gemeinsam mit ansässigen Schauspielenden aufgenommen wurden. Auch werden Aufnahmen gezeigt, welche die Zusammenarbeit und die Zustände vor Ort dokumentieren. So ergibt sich ein Wechselspiel aus nachgespielten Szenen aus der *Orestie*, dem Berichten von eigenen Erfahrungen und dem Dokumentieren der Arbeit in Mossul. Dabei suggerieren die Schauspielenden auf der Bühne einen Austausch mit den auf der Leinwand gezeigten Iraker\*innen, wodurch sich die diverse Ebenen überlagern.

Wie bei den *120 Tagen von Sodom* wird auch in *Orestes in Mosul* mit diversen Verfremdungseffekten gearbeitet. Eine der ersichtlichsten Offenlegungen des Theaterapparates wird dadurch hervorgebracht, dass die Schauspieler\*innen auf der Bühne, aber auch in den Videoeinspielern ihre Kostüme anziehen (Rau *Orestes* 01:17:45) und man Elsie dabei zusehen kann, wie sie beim Sprechen auf der Bühne ihre Krone feststeckt, bevor sie in ihre Rolle steigt (Rau *Orestes* 35:40). Dieser Aspekt zieht sich durch das gesamte Stück, da die Schauspieler\*innen auf der Bühne immer erst ihre Kostüme anziehen, wenn sie bereits als sie selbst agiert haben. Dies verstärkt die Wahrnehmung der Personen als sie selbst und nicht als ihre Rolle, so dass eine Distanz zu den Figuren aus der *Orestie* aufgebaut und dieses Nachspielen als Spiel signalisiert wird. Dass die Schauspieler\*innen als sie selbst auf der Bühne stehen, wird auch in diesem Stück durch die gegenseitige Benennung mit ihren echten Namen markiert. Um des Weiteren die Einfühlung in die Figuren zu verhindern, wie es von Brecht gefordert wird, damit sich rational mit dem Geschehen auseinandergesetzt werden kann, beschmieren sich die Schauspieler\*innen deutlich sichtbar mit Kunstblut (Rau *Orestes* 01:03:06). Dies nimmt der darauffolgenden Szene, in der Orest seine Mutter Klytaimnestra, deren Geliebten Aigisthos und die Haushälterin tötet, die potentielle Dramatik und Illusion des gewaltvollen Todes. Dadurch, dass sie das Blut schon zuvor auftragen, wird zum einen schon im Vorfeld auf die Gewalt hingewiesen und zum anderen deutlich, dass es sich nur um Kunstblut handelt, das zu einem späteren Zeitpunkt im Stück von den Schauspielenden selbst wieder abgewischt wird (Rau *Orestes* 01:20:26). Empathie für die Figuren zu entwickeln, ist hierbei in gewisser Weise gar nicht notwendig, da es offenkundig ist, dass ihnen kein Leid zugefügt wird.

Neben dieser Vorwegnahme werden im gesamten Stückverlauf immer wieder Informationen zum Inhalt der *Orestie* gegeben und erläutert, bevor die Szenen nachfolgend aufgeführt werden. So fasst Johann schon in den ersten Minuten den Inhalt der *Orestie* kurz zusammen (Rau *Orestes* 01:31). Die Schauspieler\*innen selbst greifen daher die wichtigsten Ereignisse vorweg, wodurch sie die Rolle der

Erzählinstanz einnehmen. Dadurch lenken sie die Konzentration der Zuschauenden auf die Spielweise und nicht auf den Inhalt, da das Spiel im weiteren Verlauf an Spannung verliert. Zugespielt werden diese Vorwegnahmen in einer Szene, in der Khalid seinen Schauspielkollegen fragt: „Duraid, that play we are rehearsing, what is it about“ und dieser antwortet: „It is a story about revenge.“ (Rau *Orestes* 30:44) An dieser Stelle wird nicht nur erläutert, was passiert, sondern schon erklärt, wie die Inhalte interpretiert werden können. Dies muss aber von den Zuschauenden überprüft werden, wodurch sich insgesamt und auch aufgrund der weiteren Verfremdungseffekte der Fokus auf das kritische Hinterfragen der Inhalte und der Spielweise verlagert und hinsichtlich des Nachspielens der *Orestie* keine emotionale Einfühlung angestrebt wird.

Ähnlich, wie es auch schon im Stück *Die 120 Tage von Sodom* umgesetzt wird, wenn Robert Remo fragt, wer die Rollen der vier Herren übernehmen soll (Rau *Sodom* 23), ist eine derartige Rollenzuweisung auch bei *Orestes in Mosul* gegeben. Im Gespräch zwischen Baara und Susana fragt Letztere die irakische Schauspielschülerin: „Do you want to be a part of our theatre performance?“ (Rau *Orestes* 08:48) Daraufhin teilt sie ihr die Rolle der Iphigenie zu. Dies entlarvt erneut die Situation auf der Bühne lediglich als Spiel und erweckt den Eindruck, die Zuschauer\*innen wohnen einem Probenprozess bei. Dieser Anschein wird auch dadurch erzeugt, dass zwischendurch immer wieder von den Proben im Irak berichtet wird. Wie in einem Making-of kommentieren die Schauspieler\*innen auf der Bühne die eingeblendeten Aufnahmen aus Mossul mit Erklärungen wie: „We looked for places to shoot several scenes of our *Oresteia*.“ (Rau *Orestes* 24:05)

Auch wenn durch diese Mittel die Illusions- und Emotionsbildung eingeschränkt werden und das Stück deutlich seine ‚Gemachtheit‘ markiert, entsteht dennoch eine Doppelbödigkeit, die sich aufgrund des Charakters eines Spiels im Spiel ergibt. Beim Nachspielen der *Orestie* antwortet die Haushälterin auf Agamemnons Frage, ob sie überhaupt wüssten, was er in Troja gemacht hätte: „Yes, we saw it, every night on television“ (Rau *Orestes* 44:22). Indem durch die Antwort die Handlung

verfremdet wird, geht mit dem Verweis auf den Fernseher parallel auch eine Bezugnahme zur Gegenwart einher. Dies ist, auch im Sinne eines Vergleichs mit Brechts epischem Theater, von Vorteil, um eine Realität außerhalb des Spiels und der zugehörigen Fiktion abzubilden, wodurch bei den Zuschauenden „jene gewünschte Haltung der realistischen Betrachtung, die in einer Welt vorsätzlicher Verwirrung der Begriffe, bewußter und unbewußter Verfälschung der Gefühle so nötig ist“ (Brecht „Über die Literarisierung der Bühnen“ 255), hervorgerufen werden soll. Als problematisch könnte sich hier aber herausstellen, dass die Distanz und der rationale Zugang nur hinsichtlich der *Orestie* hervorgerufen werden. Die Erzählungen der Schauspieler\*innen über ihre eigenen Erfahrungen und über die Zustände, die im Irak während der Einnahme durch den IS und auch heute aufgrund der damit zusammenhängenden Konsequenzen herrschen, haben trotz ihres dokumentarischen Stils das Potenzial, entgegen einer rationalen Beschäftigung Mitleid zu erzeugen. Dem könnte entgegengesetzt werden, dass sie die Hinrichtungen, die sie im Zusammenhang mit dem IS-Terror schildern und in ihr Nachspielen der *Orestie* einbauen, schon zu Beginn vorwegnehmen (Rau *Orestes* 05:47) und rational erklären, wie vorgegangen werden muss (Rau *Orestes* 36:24). Durch dieses Beschreiben und Zeigen ähnelt Raus Stück Brechts Gestus des Zeigens. Im Kontext eines fiktiven Spiels entdramatisiert das Zeigen die dargestellte Situation und führt damit zur emotionalen Distanz und einem rationalen Zugang. Fraglich ist jedoch, ob der Vorgang einfach auf die Realität übertragen werden kann oder ob nicht erst das Zeigen eine emotionale Anteilnahme hervorruft, weil zu Beginn des Stückes auf die Tatsache hingewiesen wird, dass Exekutionen in der Realität durchgeführt wurden (Rau *Orestes* 04:30). Wir haben es also nicht mit einem Spiel zu tun, das entlarvt werden soll, sondern mit einem realen Geschehen, das dem Publikum erklärt wird und dieses zu Voyeurist\*innen macht. Eben jene Anteilnahme kann das Potenzial besitzen, dass sich die Zuschauenden in die Hinrichtungen hineindenken und davon emotional beeinflusst werden.

Ähnliches passiert, wenn das Publikum am Ende des Stückes mit dem Ton eines Videos konfrontiert wird, das Khalid der Theatercrew zukommen ließ und die Reaktionen auf eine Explosion festhält. Neben den

Stimmen auf dem Video erklärt Risto, dass auf dem Video Leichen und Blut zu sehen sind (Rau *Orestes* 01:32:17). Auch wenn die Zuschauenden die Inhalte nicht sehen können, evozieren die Schreie und Beschreibungen eine Vorstellung des Geschehenen. Außerdem können sich die Zuschauer\*innen den Inhalten nicht entziehen. Sie sind quasi gezwungen, sich die Angst- und Verzweiflungsschreie anzuhören, so dass Rau seinem Publikum keinen Platz zum Wegsehen bzw. -hören gibt (Levine 148). Zusätzlich durch Ristos anschließende Wut und Verzweiflung, die er äußert, indem er sagt: „What can I do? I can only watch and play. This makes me aggressive“ (Rau *Orestes* 01:33:00), werden die Zuschauenden indirekt darauf hingewiesen, dass auch sie im Theater nur zuschauen. Auch werden sie mit der Situation alleingelassen, da das Stück mit einer Aufnahme Ristos Betäubung im Krankenhaus vor einer Operation endet. Diese sei für ihn „a moment of peace“ (Rau *Orestes* 01:33:33). Dies klingt nach einer negativen Aussage des Stückes. Resultiert aus dem Austausch der Theatergruppen und der gesamten Produktion die endgültige Lehre, dass wir keinen Einfluss auf die geschilderten Zustände haben und nur im Moment der Betäubung unseren Frieden finden, weil wir dadurch die Welt verlassen? Mit einer derartigen Negativität widerspricht Rau nicht nur Brechts Veränderungsdrang, sondern auch sich selbst, da zwei grundlegende Ansprüche seiner Theatertheorie fehlen würden: „Die Erkenntnis der historischen Gemachtheit der Situation. Und damit die Erkenntnis ihrer demokratischen Veränderbarkeit.“ („Dritte Vorlesung“ 100) Betrachtet man also lediglich die stückinternen Informationen, fehlt auf den ersten Blick das symbolische Ereignis, das alternative Handlungsmöglichkeiten und das Potenzial zur Veränderung aufzeigen könnte. Es kann aber diskutiert werden, ob nicht eigentlich das integrative Zusammenspiel der Theatergruppen einen ersten verändernden Schritt darstellt. Zwar können die irakischen Schauspieler\*innen auf der Bühne nicht real anwesend sein, doch stellt dies keinen Grund dar, um nur über sie zu sprechen. Stattdessen können sie durch die Videoarbeit dennoch auf den europäischen Bühnen präsent sein und ihre persönlichen Eindrücke schildern. Damit einher geht auch die von Duraid geschilderte Kritik an der Darstellung der Zustände im Irak. Während ganz Europa

nur über die Zerstörung von Mossul berichtet, wird vergessen, dass noch drei Millionen Menschen in der Stadt leben (Rau *Orestes* 20:20). Raus Stück berücksichtigt diesen Aspekt, indem nicht nur von dem Terror, der Zerstörung und dem Leid berichtet wird, sondern auch der Alltag in der Stadt gezeigt und durch das Stück wieder aufgenommen wird. Bezieht man sich auch auf Informationen, die im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit und im Feuilleton gegeben werden, bleibt es nicht nur bei dem einen gemeinsamen Projekt. Durch die Zusammenarbeit ist eine Kooperation der Theaterschulen in Gent, Bochum und Mossul entstanden (Rau „Globaler Realismus, globale Kritik“ 32), wodurch ein grenzübergreifender Austausch ermöglicht werden soll. Eine weitere Möglichkeit, das Theater zu verlassen, um auch realpolitisch agieren zu können, hat sich durch die Premiere in Bochum ergeben, da Susana eingeladen wurde, als Expertin an dem UNESCO-Programm *Revive the Spirit of Mosul* teilzunehmen (ebd.).

Ein ähnlich veränderndes Potenzial besitzt auch die Provokation, dass Rau in Mossul, wo zuvor, wie auch im Stück geschildert wird, Homosexuelle von Soldaten des IS von einem Hochhaus gestürzt wurden (Rau *Orestes* 24:41), einen schwulen Schauspieler, der sich auch im Stück outet, auftreten lässt und die Freundschaft zwischen Orest und Pylades zu einer Liebesbeziehung umschreibt. Dementsprechend tritt nicht nur ein schwuler Künstler auf, sondern es wird auch gezeigt, wie sich zwei Männer küssen. Dadurch kommt Rau seinem Anspruch nach, dass an Orten ohne kulturelle Infrastruktur, „wo es – wie im Irak – keine Auftrittsmöglichkeiten für weibliche oder gar queere Schauspieler gibt, [...] gemeinsam welche geschaffen werden [müssen].“ („Globaler Realismus, globale Kritik“ 31)

Da auf dies stückintern nur bedingt hingedeutet wird, können die stärksten Veränderungen und Ansätze zur Erneuerung von den Zuschauenden nicht wahrgenommen werden, wenn sie das Stück nur sehen. Raus Theater erfordert damit eine neue Rezeptionsweise, da es nicht mehr ausreicht, für einen Abend ins Theater zu gehen und sich ‚berieseln‘ zu lassen. Auch wird nicht mehr nur durch den Inhalt angedeutet, wie eine Veränderung aussehen könnte; das Stück wird selbst zur verändernden Handlung. Dadurch gibt es keinen

geschlossenen Rahmen des Stückes, der für die Dauer der Aufführung bestehen würde. Stattdessen bedarf es eine umfangreiche Kenntnisnahme des gesamten Prozesses mitsamt einer ‚Nachbereitung‘, weil für die Rezipient\*innen erst so die Resultate offengelegt werden und die Wirkung des Stückes nachvollzogen werden kann.

### **Bezüge zu Weiss in den *120 Tagen von Sodom***

Weiss' Anspruch, das dokumentarische Theater müsse Informationen aufdecken, die zuvor im Diskurs unzugänglich gemacht wurden (Weiss „Notizen“ 93), hängt mit einer weiteren Forderung zusammen; er will Personen sprechen lassen, die selbst betroffen sind. Diese Überlegung ist seinem Essay *Meine Ortschaft* zu entnehmen, in dem er sagt: „Der Lebende, der hierherkommt, aus einer andern Welt, besitzt nichts als seine Kenntnisse von Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugenaussagen, sie sind Teil seines Lebens, er trägt daran, doch fassen kann er nur, was ihm selbst widerfährt.“ (Weiss „Meine Ortschaft“ 124) Das Sprechen über Auschwitz wird für den Lebenden unmöglich. In Weiss' im darauffolgenden Jahr erschienenen Stück *Die Ermittlung* sind es demnach auch die Zeug\*innen selbst, die zu Wort kommen. Ihre Aussagen sind „wörtlich“ (Meyer 252) von Weiss aus den Zeitungsberichten, die durch schriftliche Aussagen von Überlebenden ergänzt wurden, übernommen worden (Meyer 252f.). Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass der Autor Streichungen vorgenommen hat, da er „fast alle Adjektive herausgestrichen“ (Mayer 10) und dadurch „den Text so karg [...] wie nur irgendwie möglich“ (ebd.) gemacht hat. Auch wurde die Anordnung verändert, um mehrere Aussagen zu einer verdichten zu können und das Material zu bündeln. Trotz dieser Bearbeitung handelt es sich bei den Aussagen um Äußerungen der Zeug\*innen aus dem Prozess, so dass Weiss hier seiner Ambition, Betroffene selbst sprechen zu lassen – zumindest bedingt –, nachkommt. Eingeschränkt wird dieser Aspekt, da die Texte zwar sachlich (Beise 124), aber dennoch von Schauspieler\*innen vorgetragen werden.

Vergleicht man Weiss' Vorgehensweise mit Raus *Die 120 Tage von Sodom*, lässt sich eine Parallele bezüglich der Ambition, Betroffene selbst auf der Bühne agieren zu lassen, feststellen, wobei Rau stärker an diesem Grundsatz festhält. Daher liegt die These nahe, dass es sich hierbei um eine Weiterentwicklung ähnlicher Ausgangslagen handelt. Während bei Weiss nur mit den Aussagen der Zeug\*innen und der Darstellung dieser durch Schauspielende gearbeitet wird, bleibt bei Rau dieser ‚Transformationsprozess‘ aus. Die HORA-Mitglieder spielen nicht nur Szenen von Pasolini nach, sondern beantworten auch Fragen zu ihrem Leben mit einer Behinderung, was authentisch wirkt, da sie aus ‚erster Hand‘ berichten. Würde Rau auf das HORA-Ensemble verzichten, würde nicht nur die Perspektive derjenigen fehlen, die stellvertretend für die abgetriebenen Föten mit Behinderung Partei ergreifen können, da ihnen aufgrund ihrer Behinderung das gleiche Schicksal hätte widerfahren können. Auch wäre es fragwürdig und diskriminierend, würde Rau seinen Schauspielenden auftragen, sie sollten beispielsweise eine Person mit Trisomie 21 darstellen.

Weiss versucht bei der *Ermittlung* durch die Verwendung des Originaltextes, dessen Sprache eine „unempathische, lakonische, homogen fließende, gleichmäßig ‚zäsierte“ (Beise 124) ist, eine Verschiebung durch das Schauspiel zu umgehen, indem er den Text von den Schauspielenden frei von Emotionen sprechen lässt (ebd.). So wird der Fokus nicht auf das Spiel, sondern auf die Inhalte gelegt. Durch das sachliche Sprechen wird hierbei vermieden, dass die Schauspielenden ihre Interpretation des Verhaltens der Zeug\*innen auf der Bühne darstellen. Anders verhält sich dies bei den Angeklagten. Sie unterstützen sich gegenseitig mit „[L]aute[r] Zustimmung“ (Weiss „Die Ermittlung“ 216), die auch in Form von „[L]achen“ (Weiss „Die Ermittlung“ 219) geäußert wird. Im Kontrast zu den sachlich geäußerten Beiträgen der Zeug\*innen beeinflussen emotionale Zustimmungen die Sympathienlenkung zum Nachteil der Angeklagten; besonders an Stellen, an denen sich für das Vergessen der Taten ausgesprochen wird. Ähnliches wird durch die Anordnung der Textpassagen erreicht. Um zu zeigen, wie die Angeklagten sich selbst im Verlauf der Prozesse widersprochen haben, verdichtet Weiss ihre Aussagen, damit ihre Widersprüche deutlicher hervorgehoben werden. So behauptet ein

Angeklagter zunächst noch: „[I]ch habe überhaupt niemanden erschossen“, während er noch innerhalb des kurzen Dialogs zugibt: „Einmal [...] Das war ein Einzelfall“ (Weiss „Die Ermittlung“ 141ff.). Da seine Glaubwürdigkeit durch die Lüge infrage gestellt wird, ist der „Einzelfall“ zu bezweifeln. So greift Weiss trotz der Verwendung originaler Dokumente aufgrund der Anordnung gewissermaßen in den Interpretationsprozess der Rezipient\*innen ein, wodurch sein dokumentarisches Theater nicht als objektive Berichterstattung (Weiss „Notizen“ 91) zu betiteln ist. Ähnliches bezüglich der Anordnung der Textpassagen ist auch bei Rau zu erkennen, wobei er durch seine Verwendung der Intertexte anders vorgeht und die ‚Realität‘ mit der Fiktion vermischt, wohingegen Weiss lediglich die dokumentierten Aussagen anders anordnet.

In der schon erwähnten ‚Liebesszene‘ verwischt die Grenze zwischen dem Einblick in die Beziehung von Gianni und Fabienne und der nachgespielten Szene von Pasolini, wodurch eine Überlagerung der Perspektive des Paares mit der Situation der Opfer in den Prätexten hervorgerufen wird. Vergleichbares ergibt sich auch durch die Anordnung Nikolais kurzer Befragung zu seiner Sterilisation und der wenig später nachgespielten Abschlusszene im Haus der vier Herren aus Pasolinis Film, in der die Opfer gefoltert werden (Pasolini 01:25:00). Den Regieanweisungen der Szene bei Rau ist zu entnehmen:

Nacheinander werden die Schauspieler des Theaters HORA grässlichen Martern unterzogen: eine Zunge wird abgeschnitten, ein Auge wird ausgestochen, Haare werden skalpiert, Penisse abgeschnitten und Bäuche geöffnet. Währenddessen kommt es zu Vergewaltigungen. (Rau *Sodom* 70)

Auch wenn der medizinische Eingriff bei einer Sterilisation nicht mit dem Abschneiden eines Penis zu vergleichen ist, erinnert dieses drastische Bild dennoch an Nikolais Erfahrung, wodurch auch an dieser Stelle eine Verknüpfung von ‚Realität‘ und Fiktion hergestellt wird. Dabei bezieht sich das „Schlussmassaker“ (ebd.) aber nicht nur auf die kurz zuvor erwähnte Sterilisation. Auch greift die Szene indirekt andere Erzählungen

der Schauspieler\*innen des HORA Theaters sowie die Pränataldiagnostik wieder auf. Sara erzählt schon in der zweiten Szene, dass sie vergewaltigt wurde (Rau *Sodom* 40f.). Hinsichtlich des Öffnens der Bäuche liegt eine ähnlich provokante Anspielung wie bei dem Abschneiden des Penis vor, da es auf eine sehr radikale und überspitze Weise an eine Abtreibung erinnert. So werden in dieser brutalen Schlusszene, in der im Sinne Brechts Verfremdung der Fokus erneut auf dem Inhalt und nicht auf dem Spiel liegt, da sie „sichtlich tricksend“ (Behrendt 18) das Massaker ausüben, zusammenfassend, aber überspitzt die vorherigen realen und kritisch betrachteten Aspekte durch den Prätext noch einmal aufgerufen. Auch wenn das überzogene Spiel hierbei die gewaltvollen Akte als unwirklich offenlegt, verändert sich durch den Fokus auf den Inhalt und die Verknüpfung mit den realen Erfahrungen der HORA-Schauspieler\*innen auch in gewisser Weise die Interpretation der originalen Folie. Der Film kann nicht nur als „unerträglich“, „absurd“ oder als „Vernichtung von Sinn / Von Sinnlichkeit, Menschlichkeit“ (Rau *Sodom* 56) angesehen werden, sondern auch als Wirklichkeit. Diese Lesart bringt Robert schon zu Beginn des Stückes an, wenn er sagt: „Das ist kein Film, das ist die Wirklichkeit“ (Rau *Sodom* 19). Auch wenn der Film natürlich ein fiktives Produkt ist, wird damit hervorgehoben, dass Machthierarchien und Gewaltausübungen real sind und so auch in der Realität bestehen, wofür Rau in seinem Stück die Pränataldiagnostik heranzieht.

Trotz des unterschiedlichen Vorgehens bezüglich der Anordnung der realen Aussagen, bei dem Rau im Gegensatz zu Weiss die Fiktion heranzieht, um ihr zugleich ihren Status des Unwirklichen zu entziehen, zwingen beide Autoren ihr Publikum dazu, eine neue Perspektive einzunehmen und sich letztendlich zu dieser zu verhalten. Indem reale Aussagen auf der Bühne präsentiert werden und durch die Anordnung der Textpassagen Widersprüche oder Verschiebungen entstehen, kann dem Publikum gezeigt werden, was sonst bewusst verschleiert wird. Weiss erklärt dies damit, dass „solche heftigen Verschiebungen nicht Verwirrung herbeiführen, sondern aufmerksam machen auf die Vielschichtigkeit des Ereignisses“ (Weiss „Notizen“ 102). Wenn Weiss sein Publikum mit den originalen und ausführlichen Schilderungen der Gefangenen des

Konzentrationslagers konfrontiert und gleichzeitig die Widersprüchlichkeit ihrer – im Stück allesamt männlichen – Täter offenlegt, die sich für das Vergessen des Geschehenen aussprechen, ermöglicht ihm dies, den Zuschauenden Informationen zu vermitteln, die sie zuvor mitunter nicht erkannt haben.

Ähnlich wie Weiss eröffnet auch Rau durch sein Stück *Die 120 Tage von Sodom* die Möglichkeit, eine neue Perspektive einzunehmen und sein eigenes Verhalten diesbezüglich zu hinterfragen. Dabei nehmen die HORA-Schauspieler\*innen die Rolle der Zeug\*innen ein, da sie über ihre eigenen Erfahrungen berichten. Rau geht demnach noch einen Schritt weiter als Weiss; die Anwesenheit der HORA-Schauspieler\*innen selbst ist besonders wichtig, um das symbolische Ereignis, die Utopie, zu erzeugen, dass auch ein Zusammenleben fern von Vorurteilen bestehen kann und der Theaterabend nicht ‚behindert‘ wird. Rau geht also von einem ähnlichen Standpunkt wie Weiss aus, setzt diesen aber noch radikaler um. Zwar sind Weiss’ Zweifel aus seinem Essay berechtigt: Die Zuschauenden können nach dem Stück nicht fassen, was es bedeutet, mit einer Behinderung zu leben. Doch präsentiert Rau eine Alternative, welche die Zuschauenden bei Weiss erst noch selbst formulieren müssen. Indem das Stück mit dem Schlussplädoyer eines Angeklagten endet, die Taten in Auschwitz als verjährt anzuerkennen (Weiss „Die Ermittlung“ 219), wird das Publikum zu der Entscheidung gezwungen, ob es diese Worte mit Applaus bekräftigen will. So fällen die Rezipient\*innen selbst das Urteil dieses Prozesses und müssen sich zu der von den Angeklagten geforderten Amnesie ihrer Taten verhalten (Thurn). „Eine Urteilsverkündung nimmt ihnen keine diesbezügliche Arbeit ab“ (ebd.) – das Publikum muss also, statt zu verdrängen, selbst aktiv werden.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten weisen die Konzeptionen der beiden Stücke doch unterschiedliche Vorgehensweisen auf. Obwohl die Aussagen des HORA-Ensembles nicht überprüft werden können und grundsätzlich authentisch wirken, liegt es auf der Hand, dass die Interviewsituationen gesciptet sind – so scheint es unwahrscheinlich zu sein, dass vier Schauspieler\*innen Abend für Abend aus Überzeugung Menschen mit Behinderung in den Gesprächen beleidigen. Stattdessen werden die Situationen gestellt, um

das HORA-Ensemble mit den Vorwürfen konfrontieren zu können. Dies muss nicht bedeuten, dass ihre Erfahrungen gelogen sind oder die aufgerufenen Vorurteile nicht auch wirklich in der Gesellschaft bestehen, doch ist das Setting bewusst intendiert, was für eine Dramatisierung im Sinne einer künstlerischen Gestaltung spricht. Nun kann entgegnet werden, dass Weiss ebenfalls auf der Bühne das Setting der Gerichtssituation künstlerisch erzeugt, doch geschieht dies auf Grundlage der Dokumente des echten Prozesses und wird nicht mit dem Verwischen mit einer fiktiven Folie angereichert, wie es bei Rau hinzukommt. Das Verwischen der Grenzen von ‚Realität‘ und Nachspielen eines Prätextes – ob durch intertextuelle Verfahren oder der Anordnung der Textpassagen – führt bei Rau zur Undurchsichtigkeit, wann die Schauspieler\*innen ihre eigenen Erfahrungen erzählen und wann sie in ihre Rollen aus dem Film schlüpfen. Diese Momente können auch nicht durch Mittel der Verfremdung aufgeklärt werden. Auch wenn die Offensichtlichkeit im „Schlussmassaker“ (Rau *Sodom* 70) das Spiel als solches entlarvt und die angenommene ‚Wirklichkeit‘ des Films mit den Erfahrungen des HORA-Ensembles und der Pränataldiagnostik gleichgesetzt werden soll, ist eben dieses Gleichsetzen auf zweierlei Arten dramatisch. Zum einen wirken die geschilderten Erfahrungen dramatischer entsprechend einer übertriebenen Darstellungsweise. Bei all den geschilderten Ungerechtigkeiten, die an dieser Stelle nicht gerechtfertigt werden sollen, ist der Vergleich eine bewusste überspitzte Provokation, da ein abgeschnittener Penis, geöffnete Bäuche und herausgeschnittene Zungen die Erzählungen nicht in einem entsprechenden Maß widerspiegeln. Zum anderen ist die Konzeption dieser Überlagerung dramatisch im Sinne der dramatischen Künstlichkeit, weil Rau an dieser Stelle das Feld der Dokumentation verlässt und die Spiel- und Wirklichkeitsebenen unauflösbar verschwimmen lässt, da reale Aussagen und gespielte Szenen nicht mehr getrennt werden können. Im Gegensatz zu Weiss bedient sich Rau im höheren Maß der Dramatisierung, womit er sich vom dokumentarischen Theater abwendet. So kann bezüglich der *120 Tage von Sodom* nur die Beteiligung der Betroffenen als Weiterentwicklung der Überlegungen

von Weiss hervorgehoben werden, wobei berücksichtigt werden muss, dass das Vorgehen auch generell als Phänomen des postdramatischen Gegenwartstheaters angesehen werden kann.

### **Bezüge zu Weiss in *Orestes in Mosul***

Das Format des Workshops und die Premiere in einem improvisierten Theaterraum in einem Kulturcafé in Mossul (Herpell 32) ist in *Orestes in Mosul* ein wichtiges Mittel der grundsätzlichen Partizipation der Betroffenen. Durch die Aufführung in Mossul vor einem Publikum bestehend aus Menschen, die in der Stadt leben, spricht das Stück eine Personengruppe an, von der es gleichzeitig auch handelt. Hinzu kommt die bereits dargelegte Möglichkeit für Frauen und queere Schauspieler\*innen im Irak auftreten zu können. Hinsichtlich einer globalen Aufführung werden die irakischen Schauspielenden aufgrund der räumlichen Distanz und der Einreisebeschränkungen nicht einfach ausgelassen. Auch wenn sie nur über die Leinwand zu sehen sind, können sie sich dennoch im europäischen Theater präsentieren. Dabei schildern sie ebenso wie die Schauspieler\*innen auf der Bühne ihre persönlichen Erfahrungen und verschaffen sich somit Gehör. Dies wird auch durch die Szenen verstärkt, die indirekt eine Zeug\*innenbefragung suggerieren, was wiederum zu Parallelen zur *Ermittlung* führt.

Im Stück gibt es mehrere Momente, innerhalb der einzelne Iraker\*innen von den Schauspieler\*innen auf der Bühne über ihre eigenen Erfahrungen in Mossul und über die Vergangenheit, als die Stadt von der Terrormiliz des IS eingenommen wurde, befragt werden. Am eindrücklichsten sind hierbei die zusammenhängenden Szenen mit zwei jungen Frauen. Im ersten Teil der Inszenierung beginnt Baara sachlich und bedacht über die Entführung ihrer Mitschülerin Leila zu sprechen (Rau *Orestes* 07:04). Diese wurde von Soldaten des IS verschleppt. Zwar bezieht sich in dieser Szene die Befragung von Susana lediglich auf ihre Anteilnahme an der Produktion, doch wirken ihre Nüchternheit, der direkte Blick in die Kamera und der fließende Übergang zu ihren persönlichen Angaben in gewisser Weise wie ein Geständnis – nur dass sie in ihrem Fall über die Tat der Entführer berichtet. Dies gleicht der Prozesssituation in der *Ermittlung*, wobei bei

Rau erneut diejenigen zu Wort kommen, welche die geschilderten Situationen selbst erlebt haben – zumindest wird der Anschein erhoben. In der am Ende des Stückes folgenden Szene wird eben jene junge Frau befragt, von der Baara gesprochen hat. Duraid erzählt zuvor zum Publikum gewandt, dass die Theatercrew während ihrer Zeit in Mossul in einem Camp für Opfer und Familienangehörige von Soldaten des IS waren. In diesem Camp haben sie Leila getroffen und ein Gespräch per Audioaufnahme festgehalten, das im Theaterraum abgespielt wird (Rau *Orestes* 01:25:58). In diesem befragt er sie, wie sie in das Camp kam und wie das Leben dort ist. Im Gegensatz zu Baaras sachlicher Aussage bricht Leilas Stimme im Verlauf des Gesprächs und man kann hören, wie sie weint. Sie beendet das Gespräch mit der Bitte und Aufforderung: „Please, help us. Tell everybody what happens here.“ (Rau *Orestes* 01:27:37) Die Emotionalität Leilas Aussage bildet einen Widerspruch zu Weiss’ Verständnis vom dokumentarischen Theater; es behandelt Themen reflektiert und visiert keine emotionale Anteilnahme an, wie es bei der Improvisation oder dem Happening der Fall ist (Weiss „Notizen“ 97). Inwiefern ihre letzten Worte als „Mittel des öffentlichen Protests“ (Weiss „Notizen“ 94) verstanden werden können, ist ambivalent zu beurteilen. Zum einen kann ihre verzweifelte Bitte bei den Zuschauenden schnell Mitleid hervorrufen. Zum anderen nimmt gerade ihre Aufforderung, dass sie allen zeigen sollen, was im Irak passiert, eine politische Dimension an, da öffentlich gemacht werden soll, was nicht gesehen oder fehlerhaft dargestellt wird. Dieser Anspruch wird auch durch Duraid deutlich, der sagt, dass ganz Europa über die Zerstörung von Mossul spricht, aber vergessen wird, dass noch drei Millionen Menschen in der Stadt leben (Rau *Orestes* 20:20). Beide Punkte spiegeln Weiss’ Gedanken wider, dass das dokumentarische Theater aufdecken muss, was verschleiert wird („Notizen“ 93f.).

Während also aufgrund der emotionalen Wiedergabe von Leila das Interview an dokumentarischen Charakter verliert, kann Baaras sachliche Schilderung als Dokumentation der Verhältnisse im Irak verstanden werden, weil sie in den Gesprächen von ihren Erfahrungen berichtet. Da die Dokumentation und Berichterstattung für Weiss als zentrale Merkmale des dokumentarischen Theaters gelten („Notizen“ 91),

besteht hier bei Raus Konzeption des Stückes eine Ähnlichkeit zu Weiss. Dieser dokumentarische Charakter wird in weiteren Szenen verstärkt, in denen die Aufnahmen der zerstörten Stadt auf der Leinwand gezeigt werden. Als ein Beispiel kann Susanas Monolog herangezogen werden, in dem sie sowohl über ihre eigene Herkunft als auch über die Geschichte Mossuls und ihren heutigen Zustand spricht (Rau *Orestes* 12:24). In einer weiteren Szene am Ende des Stückes beschreibt Johann die Orte, an denen er und Susana im Hintergrund auf der Leinwand zu sehen sind (Rau *Orestes* 01:28:11). Beiden Ausschnitten ist gemein, dass sich neben den Beschreibungen der Schauspieler\*innen die Stadt in gewisser Weise selbst präsentiert. Denkt man Weiss' Gedanken aus seinem Essay *Meine Ortschaft* weiter, könnte behauptet werden, dass nicht nur die Betroffenen, sondern auch die Orte selbst wiedergeben müssen, was an ihnen geschehen ist. Eben dies geschieht bei *Orestes in Mosul*, indem längere Kamerafahrten und verschiedene Filmsequenzen von den Trümmern der Stadt auf die Leinwand projiziert werden. Das Ausmaß, über das im gesamten Stück gesprochen wird, ist damit für die Zuschauenden sichtbar und wird nicht nur mithilfe der Vorstellungskraft hervorgerufen.

Neben diesen dokumentarischen Elementen wirken die Szenen aber nicht nur wie eine Dokumentation über das heutige Leben im zerstörten Mosul, sondern auf einer weiteren Ebene auch wie eine Dokumentation über den Produktionsprozess des Stückes selbst. Immer wieder ist in den Einspielern zu sehen, wie die Schauspieler\*innen proben, sich umziehen oder die Technik bedienen. Dabei berichtet beispielsweise Duraid von Problemen bei der Zusammenarbeit und wie sie die nachgespielten Szenen der *Orestie* entsprechend anpassen mussten. Dies betrifft auch die umstrittene Kusszene von Orest und Pylades, in der die Schauspielschüler, die Bedenken bezüglich der Umsetzung äußerten, da Homosexualität im Irak nicht geduldet und tödlich bestraft wird, an den beiden Männern ziehen mussten, damit es aussieht, als würden sie den Kuss verhindern wollen (Rau *Orestes* 59:30). Dadurch kann das Stück eben nicht nur als Dokumentation über die Zerstörung, die in Europa vorwiegend thematisiert wird, interpretiert werden,

sondern muss aufgrund der zahlreichen persönlichen Berichterstattungen und wegen der Offenlegung der Probenarbeit auch als Dokumentation des Alltags der dort Lebenden verstanden werden. Das Stück kann damit die selbst hervorgebrachte Kritik einer einseitigen Berichterstattung unterlaufen.

## **Fazit**

Die drei Theatermacher können nicht nur hinsichtlich ihrer Absicht, im Theater neue Realitäten zu schaffen, in eine Traditionslinie eingeordnet werden. Auch weisen Raus Schauspielstücke Bezüge zu den Theorien von Brecht und Weiss auf, so dass er auch trotz intensiver Weiterentwicklungen im Kern mit seinen Vorgängern übereinstimmt. Durch Differenzen bei der Umsetzung auf der Bühne schafft Rau eine neue Radikalität; Zuschauende sollen nicht mehr nur auf ihre Möglichkeit der Veränderung der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse hingewiesen werden, sondern auch Angebote in Form von Alternativen – den symbolischen Ereignissen – bekommen, wie die Veränderung konkret aussehen könnte. Durch den Einbezug realer Personen und Erfahrungen, was auch von Brecht und Weiss angestrebt, aber weniger radikal umgesetzt wird, nimmt Rau damit durch seine Theaterarbeit einen Einfluss auf machtpolitische Bereiche, wie am deutlichsten bei *Orestes in Mosul* zu erkennen ist, wenn Infrastrukturen gebildet werden und Zusammenarbeiten mit anderen Theaterhäusern oder der UNESCO entstehen. Damit setzt Rau sich mit seinen Projekten von einem Theater, dessen Geltungsbereich in den Theaterräumen gefangen bleibt, ab und bringt sowohl neuartige Wirkungen als auch Rezeptions- und Darstellungsweisen hervor.

Eine ähnliche Weiterentwicklung ist auch durch den Making-of-Charakter und der Dokumentation der Probenprozesse zu beobachten. Es ist zu fragen, ob ein derartiges Vorgehen nicht konsequent in einem Theater ist, das eine hohe Transparenz gegenüber seinem Publikum schaffen und verschleierte Systeme kritisieren möchte. Diese Weiterentwicklungen zeigen, dass Rau nicht einfach an der Übernahme der Merkmale von Brechts und Weiss' Theatertheorien haltmacht, sondern diese aufgreift und durch sein hybrides

und radikales – oftmals aber auch umstrittenes – Vorgehen eine neuartige Form des Theaters der Veränderung und der Alternative entwickelt, ein Theater,

„which therefore may be seen as an extension of a realist political practice, no longer for the ‚scientific age‘ of Brechtian times, but adequate to confront the global constellation of the 21st century.“ (Boenisch 245f.)

### Literaturverzeichnis

- Augustin PR. „Pressemappe. Milo Rau.“ [http://international-institute.de/wp-content/uploads/Milo-Rau\\_Pressemappe.pdf](http://international-institute.de/wp-content/uploads/Milo-Rau_Pressemappe.pdf). Letzter Zugriff 09. Februar 2020.
- Behrendt, Eva. „Jeder kann ein Tisch werden. Zürich im de-Sade-Fieber: Alvis Hermanis stilisiert „Madame de Sade“ von Mishima, Milo Rau reinszeniert Pasolinis „120 Tage von Sodom“ mit dem Theater Hora.“ *Theater heute*, 18, 2017, S. 14–18.
- Beise, Arnd. *Peter Weiss*. Reclam, 2002.
- Boenisch, Peter M. „The hopeless courage of confronting contemporary realities. Milo Rau’s ‚Globally Conceived Theatre of Humanity‘. *The Routledge Companion to Theatre and Politics*, Ed. Peter Eckersall and Helena Grehan, Routledge, 2019, S. 243–246.
- Bossart, Rolf und Milo Rau. „Das ist der Grund, warum es die Kunst gibt.“ *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, hrsg. von Rolf Bossart, Theater der Zeit, 2013, S. 15–35.
- Bossart, Rolf. „Vorwort.“ *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2018, S. 7f.
- Brecht, Bertolt. „Kleine Liste der beliebtesten, landläufigsten und banalsten Irrtümer über das epische Theater.“ *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, Bertolt Brecht, Suhrkamp, 1963, S. 69–72.
- . „Kleines Organon für das Theater.“ *Schriften zum Theater 7. 1948–1956*, Bertolt Brecht, Suhrkamp, 1964, S. 7–57.
- . „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt.“ *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, Bertolt Brecht, Suhrkamp, 1963, S. 155–177.
- . „Über die Literarisierung der Bühnen.“ *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, Bertolt Brecht, Suhrkamp, 1963, S. 253–255.
- . „Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“ *Schriften zum Theater 3. 1933–1947*, Bertolt Brecht, Suhrkamp, 1963, S. 51–65.

- de Sade, Marquis. *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder Die Schule der Ausschweifung*. Orbis Verlag, 1999.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. 8. Aufl., Suhrkamp, 2018.
- Herpell, Gabriela. „Spiel mit dem Tod.“ *Süddeutsche Zeitung. Magazin*, 18, 2019, S. 20–33.
- Levine, Debra. „Not Just Adult Entertainment. Milo Rau and CAMPO’s Collaborative *Five Easy Pieces*.“ *The Drama Review*, 61/4, 2017, S. 147–155.
- Lorenz, Matthias N. *Distant Kinship: Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads „Heart of Darkness“ in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*. J. B. Metzler, 2017.
- Mayer, Hans. „Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten? Peter Weiss im Gespräch mit Hans Mayer (Oktober 1965).“ *Peter Weiss Jahrbuch. Band 4*, hrsg. von Martin Rector und Jochen Vogt, Westdeutscher Verlag, 1995, S. 8–30.
- Meyer, Marita. „Anamnese und Mnemosyne. Arbeit an der Wieder-Erinnerung und künstlerische Gestaltung.“ *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen. Mit einem Kommentar von Marita Meyer*. Peter Weiss, Suhrkamp, 2005, S. 249–260.
- O. A. „Wir, die ‚IV-Zertifizierten‘.“ <https://hora.ch/hora-identitaet/>. Letzter Zugriff 18. Mai 2020.
- Saló oder Die 120 Tage von Sodom*. Regie von Pier Paolo Pasolini, Metro-Goldwyn-Mayer, 1975.
- Rau, Milo. „Das Genter Manifest.“ *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2018, S. 142–145.
- . „Die 120 Tage von Sodom.“ *Die 120 Tage von Sodom/Five Easy Pieces*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2017, S. 16–72.
- . „Die Moskauer Prozesse. Exposé für einen theatralen Dokumentarfilm.“ [http://international-institute.de/wp-content/uploads/2013/01/Treatment Moskauer Prozesse 280812\[2\].pdf](http://international-institute.de/wp-content/uploads/2013/01/Treatment_Moskauer_Prozesse_280812[2].pdf). Letzter Zugriff 27. März 2020.

- . „Dritte Vorlesung: Der symbolische Akt.“ *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus.* Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik, hrsg. von Johannes Birgfeld, Alexander Verlag Berlin, 2019, S. 94–121.
- . „Globaler Realismus, globale Kritik. Wer Konflikte nicht mehr in alle Welt auslagert, muss sich mit ihnen beschäftigen.“ *Theater heute. Jahrbuch*, 2019, S. 30ff.
- . „Orestes in Mosul.“ <https://vimeo.com/334465256>. Letzter Zugriff 18. Oktober 2019.
- Rau, Milo und Rolf Bossart. „Was ist globaler Realismus?“ *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2018, S. 33–42.
- . „Was ist zynischer Humanismus?“ *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2018, S. 43–57.
- . *Wiederholung und Ekstase. Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder.* Diaphanes, 2017.
- . „Wie war das denn, als der erste Proletarier auf der Bühne erschien?“ *Globaler Realismus. Goldenes Buch I*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2018, S. 70–74.
- Saß, Henning et al. *Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen. Textrevison. DSM-IV-TR.* Verlag für Psychologie, 2003.
- Springer, Nadeschda. „Die letzten Menschen! ‚Behinderung als Defizit‘ in Milo Raus *Die 120 Tage von Sodom* und die Auflösung des Vorurteils durch intertextuelle Verfahren.“ *Kann das weg? Literarisierungen des Defekten und Defizitären*, hrsg. von Dennis Borghardt und Florian Lehmann, Wehrhahn Verlag (im Erscheinen).
- Theweleit, Klaus. „Wir Faschisten sind die wahren Anarchisten“. *Saló oder Die 120 Tage von Sodom* von Pier Paolo Pasolini“. *Die 120 Tage von Sodom/Five Easy Pieces*, Milo Rau, Verbrecher Verlag, 2017, S. 86–95.

- Thurn, Nike. „Recht und Radio. Theatrale Bearbeitungen von Völkermord-Prozessen und -Propaganda in Peter Weiss’ *Die Ermittlung* und Milo Raus *Hate Radio*.“ *Peter Weiss 1916–2016. Experiment und Engagement heute*, hrsg. von Matteo Galli und Marco Castellari, Röhrig Verlag (im Erscheinen).
- Weiss, Peter. *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen. Mit einem Kommentar von Marita Meyer*. Suhrkamp, 2005.
- . „Meine Ortschaft.“ *Rapporte 1*, Peter Weiss, Suhrkamp, 1968, S. 113–124.
- . „Notizen zum dokumentarischen Theater.“ *Rapporte 2*, Peter Weiss, Suhrkamp, 1971, S. 91–104.

Issue 28 (2021)

## Der Neo-Orientalismus in der DDR-Reiseliteratur der 1950er-Jahre:

### Gerhard Kiesling und Bernt von Kügelgens China (1957)

Qingyang Zhou

University of California, Berkeley

#### Abstract

*Eine enge Beziehung zur Volksrepublik China (VRC) spielte eine wichtige Rolle in der Außenpolitik der DDR am Anfang des Kalten Krieges. Der ostdeutsche Staat charakterisierte ihre Allianz mit der VRC mit ideologischen Symbolen wie „Freundschaft“, „Brüderlichkeit“ und sogar „Liebe“. Dennoch diente ein positives China-Bild weniger dem tiefgehenden Verständnis der chinesischen Lebensart als vielmehr der Legitimierung der DDR bzw. der Kennzeichnung der ostdeutschen Weltoffenheit und internationalen Anerkennung. Die kulturwissenschaftliche Theorie des Orientalismus, die Entwicklung der Gattung Reiseliteratur und die neue Konzeption von Rasse in der DDR in Betracht ziehend, analysiert die vorliegende Arbeit Gerhard Kieslings und Bernt von Kügelgens Reisebericht China (1957) als ein repräsentatives politisches Produkt, das direkt von der kurzfristigen Faszination der DDR für China inspiriert wurde. Die Abhandlung erklärt, dass die DDR einerseits eine vielversprechende neue Volksrepublik vor Augen führt, die als Folie der ostdeutschen Imagination für eine ideale sozialistische Gesellschaft in der Aufbauphase inszeniert wird. Andererseits schildern die Autoren ausführlich den Machtmissbrauch durch das Kaisertum sowie die gedankliche Rückständigkeit der normalen Bürger in den dunklen Zeiten Chinas, was zur Abgrenzung und Abwertung des Anderen im Gegensatz zum Eigenen beisteuerte. In dieser Hinsicht verweist der Reisebericht auf einen Neo-Orientalismus, der China zwar oberflächlich als einen schnell heranwachsenden sozialistischen „Bruderstaat“ anerkennt, aber gleichzeitig an einigen in früheren Zeiten verbreiteten rassistischen Klischees festhält.*

#### Keywords:

Reiseliteratur der DDR – Orientalismus – deutsch-chinesische Beziehungen – Freundschaft – sozialistische Brüderlichkeit

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4744-1543>

How to cite: Zhou, Qingyang. “Der Neo-Orientalismus in der DDR-Reiseliteratur der 1950er-Jahre: Gerhard Kiesling und Bernt von Kügelgens China (1957)“. *focus on German Studies*, no. 28, 2021, pp. 147–171.

DOI: 10.34314/FOGS2021.00008

## **Der Neo-Orientalismus in der DDR-Reiseliteratur der 1950er-Jahre:**

### **Gerhard Kiesling und Bernt von Kugelgens China (1957)**

Qingyang Zhou

Die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik und die Zentrale Volksregierung der Volksrepublik China sind in dem Willen [übereingekommen], das gegenseitige Verständnis der beiden Völker zu vertiefen, um die freundschaftliche Zusammenarbeit zu verstärken und den gemeinsamen Kampf der beiden Völker gegen die kriegshetzerische Ideologie des Imperialismus zu unterstützen und dadurch zum gemeinsamen Werk des Kampfes für einen dauerhaften Frieden wirksam beizutragen.

—Abkommen zwischen der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) und der Volksrepublik China (VRC) über die kulturelle Zusammenarbeit (1952) (Meißner 302)

#### **1. Einleitung: Die Beziehungen zwischen der DDR und China in den 1950er-Jahren**

Die kraftvolle Rhetorik dieses Abkommens offenbart die große Bedeutung und die strategischen Funktionen Chinas in der Außenpolitik der DDR am Anfang des Kalten Krieges. Anders als die Bundesrepublik Deutschland (BRD), die China nur als wirtschaftlichen Partner betrachtete, charakterisierte die DDR ihre Beziehung zur VRC mit ideologischen Symbolen wie „Freundschaft“, „Brüderlichkeit“ und sogar „Liebe“ (Slobodian, „Wir sind Brüder“ 50–51). Diese transkontinentale Solidarität bot mehrfache Vorteile für den neu gegründeten ostdeutschen Staat. Die Tatsache, dass das bevölkerungsreichste Land der Erde nun der sozialistischen Welt beitrug, konnte die Legitimität der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) untermauern (Tompkins, „Divided Nations“ 213). Eine enge Verbindung mit China wurde ab 1955 umso bedeutsamer, als die Hallstein-Doktrin der BRD festlegte, dass sie ihre

diplomatische Beziehung mit jenem Land, das die DDR anerkannte, außer der Sowjetunion, abbrechen würde (Poiger 646). Um eine außenpolitische Isolierung zu verhindern, führte die DDR seit Anfang der 1950er-Jahre eine massive Kampagne für die Normalisierung ihrer Beziehung zu China, zur Dritten Welt und zu anderen sozialistischen Ländern in Osteuropa ein.

Der Aufbau einer „Brüderlichkeit“ zwischen China und der DDR fand zunächst im Juni 1951 in Form eines „Monat[s] der Deutsch-Chinesischen Freundschaft“ statt, der in den nächsten Jahren wiederholt veranstaltet wurde (Slobodian, „The Use of Disorientation“ 220). Die ostdeutsche Regierung verteilte anlässlich der Feierlichkeiten zahlreiche Broschüren, Plakate, Postkarten und Briefmarken, übersetzte Werke von chinesischen Denkern, führte chinesische Filme vor und lud Theater-, Tanz- und Musikensembles zu Auftritten ein (Jousse-Keller 675–677; Slobodian, „Wir sind Brüder“ 52). Der literarische und kulturelle Austausch trug dazu bei, den DDR-Bürgern umfangreiche Themen über chinesische Geschichte, traditionelle Bräuche und Politik sowie das Leben in der neuen Volksrepublik vorzustellen und dadurch ein generelles Interesse für die deutsch-chinesische Beziehung zu wecken. Da die Mehrheit der DDR-Bevölkerung keinen Anspruch auf Reisen ins Ausland hatte (Blaschke et al. 7), waren die zahlreichen Werke der Reiseliteratur, die von den nach China entsandten DDR-Delegierten geschrieben wurden, ein weiterer wichtiger Zugang zum Fernen Osten – dazu zählt u. a. Gerhard Kieslings und Bernt von Kügelgens Reisebericht *China*, Bodo Uhse's *Tagebuch aus China*, Karl-Heinz Schleinitz's *Reisebilder aus China* und Eva Siao's *Peking: Eindrücke und Begegnungen*.

Die offizielle Rhetorik der SED beschrieb China und die DDR als wichtige Partner und Bruderstaaten im Kampf gegen den Imperialismus unter Leitung der Sowjetunion bzw. als Bollwerke an den östlichen und westlichen Grenzen der sozialistischen Welt (Tompkins, „Divided Nations“ 218). Angeblich hatten beide Länder eine ähnliche politische Geschichte, indem sie die Kontrolle über ihren entsprechenden kapitalistischen Widerpart – die BRD und Taiwan – zu gewinnen versuchten (Tompkins, „The East Is Red?“

412). Die SED sah die Demut, den Fleiß, die Disziplin und den Enthusiasmus der Chinesen als Vorbild für die ostdeutschen Bürger im sozialistischen Aufbau (Tompkins, „Red China in Central Europe“ 279). Dennoch sollte die vorwiegend optimistische Darstellung von China und das große Ausmaß der Propaganda für die deutsch-chinesische „Freundschaft“ in den 1950er-Jahren nicht als Beweis für die weitreichende Wirksamkeit, die Wahrhaftigkeit oder ein aufrichtiges Solidaritätsgefühl des politischen Engagements betrachtet werden. Die meisten DDR-Bürger konnten sich nur auf indirekte Weise, z. B. durch verschiedene Medien wie Filme, Fotografien, Kunstausstellungen und Literatur, über China informieren. Dementsprechend war „Brüderlichkeit“ nur eine Illusion, da der Mangel an persönlichen Verbindungen zur VRC den ehrgeizigen politischen Werbespruch nur auf leere Begriffe ohne realistische Grundlage und Relevanz im täglichen Leben reduzierte. Das durchaus positive China-Bild diente weniger dem tiefgehenden Verständnis der chinesischen Lebensart als vielmehr der Legitimierung der DDR bzw. zum Zeichen ihrer Weltoffenheit und internationalen Anerkennung.

Das eigennützige Motiv der DDR und die zerbrechliche Natur der „Brüderlichkeit“ zwischen beiden Staaten wurden Anfang 1960 deutlich erkennbar, als das chinesisch-sowjetische Zerwürfnis plötzlich zur Verschlechterung der vorhandenen Beziehungen Chinas mit osteuropäischen Ländern führte (Shen, „A Question of Ideology and Realpolitik“ 96). Die SED revidierte rasant die Leitlinie ihrer China-Politik und fing bald an, die VRC als „Feind“, „gefährlichen Verräter“ und „Außenseiter“ zu bezeichnen (Tompkins, „Divided Nations“ 223–224; Tompkins, „The East Is Red?“ 393). Die Partei sagte die für 1960 geplante „Woche der deutsch-chinesischen Freundschaft“ ab (Stuber-Berries 170) und kritisierte die neu gegründeten chinesischen Volkskommunen, obwohl sie die Wirtschafts- und Agrarpolitik Chinas in früheren Jahren überschwänglich gelobt hatte (Tompkins, „The East Is Red?“ 417–418). Im Verlauf der 1960er-Jahre stellte die DDR auch schrittweise die Publikation chinesischer Zeitschriften und der Bücher von Mao Zedong ein (Stuber-Berries 346), und es wurden keine neuen Import-, Export- und Koproduktionsprojekte im Filmbereich mehr gestartet

(DEFA Außenhandel: Import, 1951-1990 (Spielfilme, Kurzfilme); DEFA Außenhandel: Verkaufsübersichten, 1947-1990). Daneben organisierte die SED massive Veranstaltungen mit Parteifunktionären und normalen Bürgern, um die vorherige offizielle Rhetorik in eine komplett neue, sogar entgegengesetzte Richtung umzuarbeiten (Tompkins, „Divided Nations“ 223–224). In diesem Sinne konstruierte die DDR ein für sie selbst günstiges und nützliches China-Bild im Namen der Solidarität, Freundschaft und Brüderlichkeit und veränderte die Repräsentation von China je nach der damaligen politischen Notwendigkeit, während eine weitgehende Aufrichtigkeit und ein echtes Verständnis grundsätzlich fehlten.

Mit diesem historischen Hintergrund im Blick untersuche ich Gerhard Kieslings und Bernt von Kügelgens Reisebericht *China* (1957) als ein repräsentatives politisches Produkt, das direkt von der kurzfristigen Faszination der DDR für China inspiriert wurde. Die kulturwissenschaftliche Theorie des Orientalismus, die Entwicklung der Gattung Reiseliteratur und die neue Konzeption von Rasse in der DDR in Betracht ziehend, analysiert die vorliegende Arbeit sowohl die unterschwelligsten Stereotype, die Sprachpolitik und die Machtverhältnisse in der Darstellung der VRC als auch die politischen Zwecke und die metaphorischen Bedeutungen des vorgeführten China-Bildes. Meine Abhandlung erklärt zunächst, dass die DDR einerseits eine vielversprechende neue Volksrepublik vor Augen führt, die als Folie der ostdeutschen Imagination für eine ideale sozialistische Gesellschaft in der Aufbauphase inszeniert wird. Andererseits schildern die Autoren ausführlich die dunklen Zeiten Chinas, in denen westliche Kolonialherrschaften und Machtmissbrauch durch das Kaisertum herrschten, sowie den alten Aberglauben und die gedankliche Rückständigkeit der normalen Bürger, was zur Abgrenzung und Abwertung des Anderen im Gegensatz zum Eigenen beisteuerte. In dieser Hinsicht verweist der Reisebericht auf einen Neo-Orientalismus, der China zwar oberflächlich als einen schnell heranwachsenden sozialistischen „Bruderstaat“ anerkennt, aber gleichzeitig an einigen in früheren Zeiten verbreiteten rassistischen Klischees festhält. Aus diesem Grund

gelang es der DDR nicht, ihre eigenen Vorbehalte gegen die ostasiatischen Genossen zu überwinden und eine tief berührende Solidarität zu fördern.

## 2. Theoretische Grundlagen

Edward Saids wegweisende Theorie des *Orientalismus* bringt die epistemologische Kraft des Diskurses über den Orient ans Licht. Die literarischen Darstellungen und die vermeintlich objektiven wissenschaftlichen Forschungen über die Linguistik, Kultur, Geschichte und die Menschen des Orients vom achtzehnten bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert konstituierten eine eurozentrische Imagination über ein enormes Gebiet des „Morgenlandes“ und seine extrem mannigfaltigen Bewohner. Mit den imperialistischen Projekten Europas einhergehend, verfälschte und minimalisierte der Okzident das Objekt seines Betrachtens, sodass der Orient domestiziert und unter Kontrolle gebracht werden konnte (Ashcroft und Ahluwalia 51–55). Während das Abendland durch die kollektive christlich-humanitäre Tradition, das angelsächsische Rechtsverfahren sowie die Demokratie und die völkische Selbstbestimmung deutlich definiert und als ein geografisch klar abgrenzbares Gebiet inkl. Europa und der USA gekennzeichnet wird (Sarasin 34), zeigt das Orient-Bild eine Vielzahl von „gegensätzlichen Ideen wie z. B.: Ruhe – Unruhe, Leidenschaft – Apathie, Phantasie – Metaphysik, Symbolik – Buchstäblichkeit, Marktlärm – Schweigen der Wüste, Materialismus – Idealismus, Sinnlichkeit – fanatischer Wahn, Pracht – Elend“ (Rapp 31). Anders ausgedrückt war der Orient im Zeitalter des Kolonialismus einen Inbegriff der Alterität, da er zum aufgeklärten, hochindustrialisierten und kulturell fortgeschrittenen Okzident in Widerspruch gesetzt wurde (Said 68).

Bei der deutschen Darstellung der Chinesen im frühen zwanzigsten Jahrhundert handelte es sich um einen vorherrschenden orientalistischen Diskurs der „Gelben Gefahr“. Dieser fremdenfeindliche Diskurs gewann anlässlich der Boxerrevolution im Jahr 1900, in der eine Gruppe von chinesischen Nationalisten, armen Bauern und Arbeitern versuchte, alle Fremden aus China auszuweisen und die Gemeinschaft der

chinesischen Christen zu vernichten (Rosenstock 115), wesentliche Aufmerksamkeit in Deutschland. Das große Medieninteresse an dem Ereignis ging teilweise auf den Mord an dem deutschen Botschafter Clemens von Ketteler zurück (Rhiel 155). Die hasserfüllte Reaktion gegen die Chinesen kulminierte in der sogenannten „Hunnenrede“ von Kaiser Wilhelm II., der die Chinesen mit barbarischen und heidnischen Hunnen vor tausend Jahren verglich und dadurch die bald darauf nach China entsandten Soldaten zur Bewahrung der „alte[n] deutsche[n] Tüchtigkeit“ ermutigte (Sösemann 350). In der zeitgenössischen literarischen Fiktion erscheinen die Chinesen häufig als heimtückische Drahtzieher, die Hass und Feindlichkeit in den europäischen Ländern schüren und damit die Weltherrschaft Chinas zustande bringen (Gollwitzer 20–21). Der weitreichende Einfluss solcher Darstellungen führte dazu, dass das deutsche Publikum China bis zu den 1930er-Jahren als ein einschüchterndes Land betrachtete, in dem die Menschen vermutlich merkwürdig aussehen, eine komische Sprache benutzen und alle Weißen anfeinden (Roberts 29). In der populären Imagination galten Schanghai und andere Metropolen als Verbrecherstädte, in denen die Chinesen wie Rohlinge den Europäern jederzeit ihre Sachen rauben, sie töten und vergiften, ohne dafür bestraft zu werden (Roberts 203).

Die DDR verleugnete den imperialistischen und rassistischen Diskurs der Vorkriegszeit, der nun mit dem kapitalistischen Westen assoziiert wurde (Pugach 132). Beispielsweise interpretieren die Autoren von *China* die Boxerrevolution als einen gerechtfertigten Aufstand gegen die fremden Kolonialherren (Kiesling und von Kügelgen 6), obwohl die deutsche Teilnahme am Kampf gegen die chinesischen Revolutionären nicht erwähnt wird, als wäre dieses Ereignis kein Teil des ostdeutschen historischen Erbes. Nichtsdestoweniger spielte das Rassenkonzept noch eine wichtige Rolle in der Solidaritätskampagne der DDR. Auf der einen Seite wurde Rasse nicht mehr, wie in der NS-Zeit, als Basis für eine hierarchische Anordnung von Intelligenz und Kompetenz verstanden (Slobodian, „Socialist Chromatism“ 27). Auf der anderen Seite benutzte die Regierung auf einer stereotypischen, manchmal beleidigenden Weise

Rassenmerkmale wie Hautfarbe, traditionelle Kostüme und volkstümliche Darstellungen, um ihre internationale Allianz mit asiatischen und afrikanischen Völkern durch visuelle und schriftliche Werbematerialien zu veranschaulichen (ebd. 33). Dieser als „egalitarian racialism“ oder „socialist chromatism“ (ebd. 27, 33) bezeichnete Denkansatz in der ostdeutschen Öffentlichkeit ist auch in *China* deutlich erkennbar. Kiesling und von Kügelgen verzichteten auf die offenbar fremdenfeindlichen Elemente des Diskurses der „Gelben Gefahr“, ohne seinen orientalistischen Motiven und Kennzeichnungen komplett auszuweichen. Die Autoren führen ein abergläubisches, korruptes und armes China unter Feudalherrschaft vor Augen, was sich nicht von der negativ konnotierten Sprache und von den Stereotypen in der Literatur des frühen zwanzigsten Jahrhunderts differenzieren lässt.

Gleichzeitig konstruiert *China* ein beschönigtes Bild der VRC in den 1950er-Jahren, das den künstlichen Vorstellungen der Autoren zufolge auf jede Art und Weise anders als das alte China scheint. Dieses vermeintlich positive Porträt von China steht im Einklang mit der Leitlinie des sozialistischen Realismus. Demnach sollten die Künstler und die Autoren der DDR und der VRC nicht ein realistisches Bild der Gegenwart, sondern – je nach dem Hinweis der kommunistischen Partei – ein idealisiertes Image der Realität schildern, um das Publikum zum sozialistischen Aufbau zu ermuntern (Berendse x; Chung x). In *China* fanden dementsprechend die Betonung einiger Aspekte der chinesischen Landeskunde und der kulturellen Tradition Wiederhall in der zeitgenössischen Politik der SED. In den folgenden Passagen wird genauer untersucht, wie China als eine exotische Kulisse galt, die das Fernweh der DDR-Bürger befriedigte und auf die die ostdeutsche Regierung ihre Wünsche und Hoffnungen für eine aussichtsreiche Zukunft im Sozialismus projizieren konnte.

Das optimistische China-Bild hängt auch von der Entwicklung der Reiseindustrie und der Reiseliteratur im späteren zwanzigsten Jahrhundert ab. Im Vergleich zur individuellen, relativ unstrukturierten Reise in früheren Zeiten waren Besuche in sozialistischen Gesellschaften in der „Dritten Welt“, wie z. B. der

VRC, Vietnam und Nordkorea, sorgfältig geplante Unternehmen, wodurch das Gastgeberland alle Aspekte der Erfahrung und den dadurch entstehenden Eindruck des Ziellandes streng kontrollierte (Sontag 699–700). Die ausländische Delegation konnte nur ausgewählte Modellstädte und Denkmäler der Revolutionsgeschichte besichtigen und hatte deshalb, außer mit ihren Guides, nur minimalen Kontakt mit den Einheimischen. Das grundsätzliche Verbot von zufälligen Begegnungen und unvorhersehenden Ereignissen diente dazu, ein sogenanntes „Disneyland of revolution“ vor Augen zu führen, deren wirtschaftliche und industrielle Fortschritte die ausländischen Besucher tief beeindruckten konnten (ebd. 700). Eine Begegnung mit den exotischen, primitiven und unverdorbenen Kulturen des Ziellandes erwartend, waren die europäischen Reisenden hingegen enttäuscht von der Änderung der jahrhundertlangen Traditionen durch die neue sozialistische Politik (ebd. 699). Diese Nostalgie für das Vergangene kreiert eine Spannung zwischen der Darstellung des Alten und des Neuen (Zhou 249–266), die auch in Kiesling und von Kügelgens Reisebericht sichtbar wird.

### 3. Die Erzählungen im DDR-Reisebericht

#### 3.1 Biografische und inhaltliche Auskünfte

Der Reisebericht *China* wurde im Jahr 1957 vom Verlag Neues Leben – einem staatlich kontrollierten Verlag, der auf ein junges Publikum zwischen 14 und 25 Jahren zielte (Goes 79) – veröffentlicht und war für die Verteilung in Schulen und Bibliotheken bestimmt (Tompkins, „Divided Nations“ 217). Zwischen 1957 und 1960 erschien das Buch in drei Auflagen („Gerhard Kiesling, China“), was auf seine Popularität hinweist. Einer der Autoren war Gerhard Kiesling, geboren 1922 in Greiz. Er begann 1941 sein Studium der Rechtswissenschaft an der Universität Leipzig, wurde aber 1942 zum Kriegsdienst einberufen. Nach Kriegsende arbeitete Kiesling als Theater- und Pressefotograf der *Neuen Berliner Illustrierten* (NBI), wodurch er die Gelegenheit bekam, zwischen den 1950er- und 1970er-Jahren nach China, Albanien, England, Westberlin

sowie in die Sowjetunion und die Niederlande zu reisen („Gerhard Kiesling“). Sein Koautor im Projekt *China* war Bernt von Kügelgen; dieser wuchs in einer aristokratischen Familie deutsch-baltischer Herkunft auf (Wienand 103). Während des Zweiten Weltkrieges diente von Kügelgen als Feldwebel in der deutschen Wehrmacht. Im Juli 1942 wurde er von der sowjetischen Armee gefangen genommen, in deren Kriegsgefangenenlager er sich öffentlich zum Antifaschisten erklärte. Später nahm er am Nationalkomitee Freies Deutschland teil und versuchte, die deutschen Soldaten zur Kapitulation zu bewegen. Im August 1945 kehrte von Kügelgen nach Berlin zurück und arbeitete zwischen 1957 und 1976 als Chefredakteur der Zeitung *Sonntag*. Er wurde als Kulturfunktionär der SED, Zeuge des Krieges und Angehöriger des Nationalkomitees in der DDR hochgeachtet (ebd. 104).

Der Reisebericht umfasst drei Teile. Im ersten Teil beschreiben die Autoren in zwölf Kapiteln, die etwa sechzig Seiten umfassen, die Höhepunkte ihres China-Besuches. Dabei werden einige Schlüsselstädte und ihre Wahrzeichen, u. a. Peking, Schanghai, Kanton, der Perlfloss und die Große Mauer, deren Namen den normalen deutschen Bürgern schon geläufig sind, ausführlich geschildert. Die DDR-Delegation besichtigte auch kleinere Städte im inneren China. Die geschichtlichen und kulturellen Hintergründe jedes Ortes verflochten sich mit der Reaktion des „Wir“-Erzählers auf das Dargebotene. Ein ausschlaggebendes Merkmal dieses Reiseberichts ist die besondere Hervorhebung der zeitgenössischen wirtschaftlichen Entwicklungen Chinas, die in jedem Kapitel anhand persönlicher Erfahrungen einiger einheimischer Zeitzeugen vor und nach der Gründung der VRC in Form direkter Zitate präsentiert werden. Der zweite Teil des Reiseberichts enthält 148 Schwarzweiß- und Farbfotos, die dem Leser die Natur, die Architektur, die Menschen und die modernen Industrien Chinas vor Augen führen. Der letzte Teil setzt sich aus einem kleinen Chinalexikon zusammen, in dem sachliche Informationen über die chinesische Landeskunde mit Daten, Tabellen, Abbildungen und Landkarten vermittelt werden.

Auf der Rückseite des Umschlags wird der Hauptzweck des Buches folgendermaßen beschrieben:

Die Reihe ‚Sieh die Welt‘ [wozu *China* gehört] will ein vielseitiges Bild von den Ländern der Erde und ihren Bewohnern geben. Die einzelnen Bände vereinen in sich Unterhaltung, Anschauung und Wissen. Sie entsprechen so gleichermaßen dem Streben, unbestechliche Tatsachen zu erfahren, wie Eindrücke zu gewinnen, die die Phantasie anregen und ihr Spielraum gewähren.

Der Text verspricht eine realistische Darstellung von China und die Vermittlung von objektivem „Wissen“ und von „Tatsachen“ über das Land. Allerdings muss man den Inhalt des Buches nicht vollkommen ernst nehmen, weil es den Leser vor allem zu amüsieren und seine „Phantasie anzuregen“ versucht. Tatsächlich handelt es sich bei der Wirklichkeits- und Fremddarstellung im Reisebericht um „Konstruktionsprozesse, die die fiktiven Strukturen [...] automatisch in sich aufnehmen, wie sehr sich die Autoren auch um Authentizität bemühen oder die Wahrheit der Schilderung betonen“, so charakterisiert Ulla Biernat die deutschsprachige Reiseliteratur in der Nachkriegszeit (20). Die zahlreichen Bilder im Reisebericht, gedruckt auf Großformat-Papier und mit 148 ausladenden Fotografien, dienten auch Unterhaltungszwecken. Die Anschauungstafeln kann der neugierige Leser schnell durchblättern, ohne darüber tief reflektieren zu müssen. In diesem Sinne wird China ein *Schauplatz*, der dem ostdeutschen Bürger eine Vielzahl von märchenhaften Anreizen bietet, statt eines DDR-Bruderstaats, von dem man ein profundes Verständnis hat. Obwohl der Schwerpunkt des Textes auf der Darstellung einer progressiven neuen VRC liegt, befindet sich auf dem vorderen Buchdeckel nur das Foto eines Peking-Opernsängers, also ein Motiv aus der traditionellen chinesischen Kultur (siehe Bild 1). Die Hervorhebung der Volkskunst als Zeichen der ostdeutschen Weltoffenheit spiegelt die Mentalität des „egalitarian racialism“ wider und stellt zugleich die Alterität der Fremde in den Vordergrund.

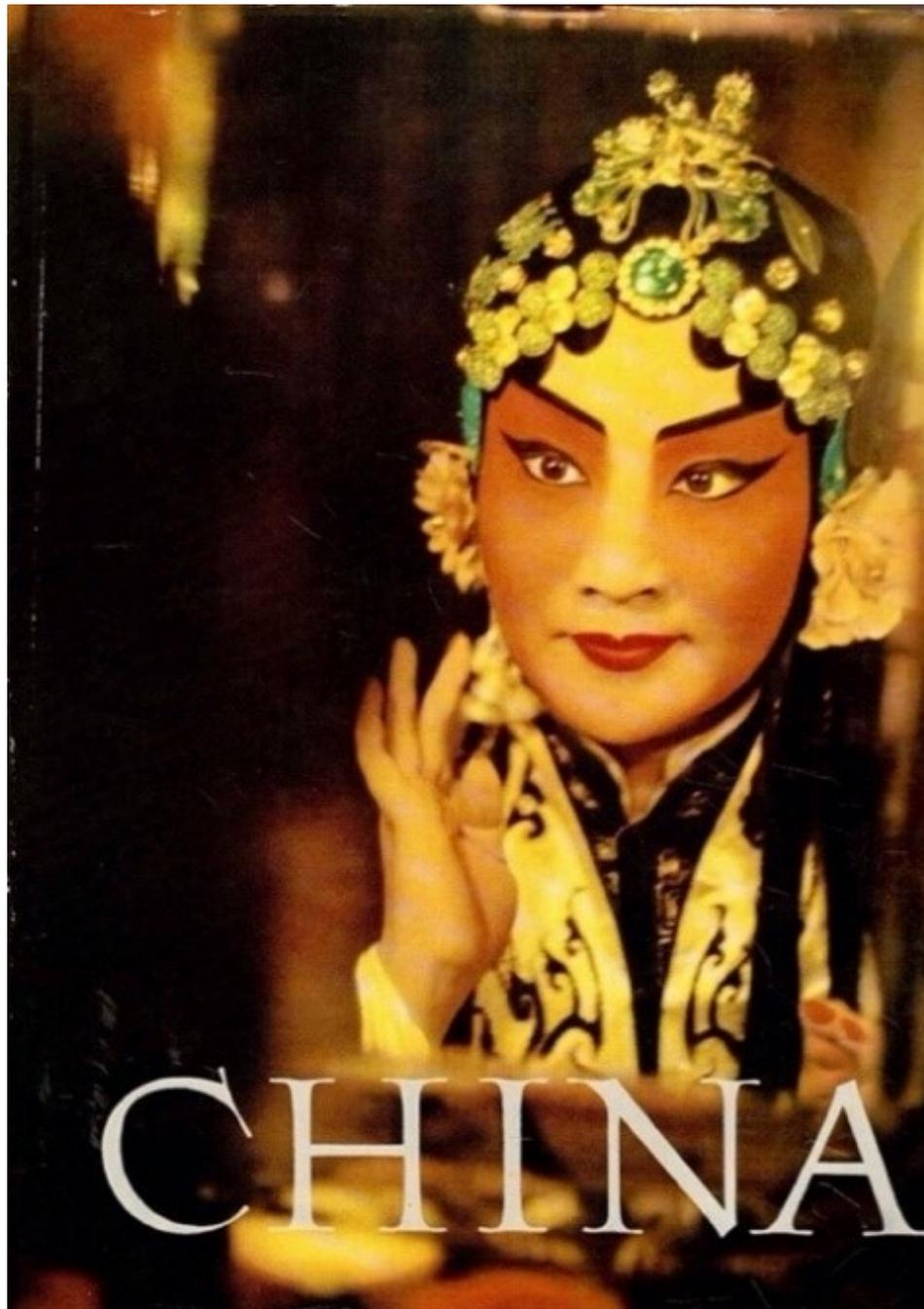


Bild 1. Ein Peking-Opersänger auf dem vorderen Buchdeckel:

© Gerhard Kiesling und Bernt von Kügelgen, 1957.

### 3.2 Das alte und das neue China im Kontrast

Das erste Kapitel des Textes, „Die Stadt mit drei Gesichtern“, erzählt die Geschichte und das heutige Leben in der Hauptstadt Peking. Das China-Bild ist geprägt von einem starken Kontrast: Unterdrückung und Elend im Zeitalter der Feudalherrschaft stehen gegenüber Freiheit und Wohlstand in der neuen Republik. Der Anfang der Geschichtsschreibung bringt den alten orientalistischen Diskurs um 1900 ins Spiel, indem er die damalige Machthaberin, die Kaiserwitwe Tsu Ssi (Ci Xi), als Inbegriff der korrupten Diktatur bezeichnet:

Die kleine, nicht ganz jugendfrische Dame hatte es nicht leicht: Ihren Kopf konnte sie kaum bewegen, weil sonst die Frisur—sorgsam gebundene, rechtwinklig abstehende Haarbüschel—die Form verloren hätte. Mit den Händen konnte sie nicht greifen, weil fünf Zentimeter lange Schmuckplatten ihre Fingernägel bedeckten. Das schwere, mit allerlei Symbolen, Zierat und Schmuck behängte Kleid war beim Gehen hinderlich. [...] Tsu Ssi saß im Zentrum der kaiserlichen Requisiten wie ein Buddha auf seinem Götterthron im Tempel. Die Herrscher Chinas galten als lebendige Buddhas, wurden als solche geehrt und wie diese für unfehlbar gehalten. [...] Zwei Stunden nur dauerte der kaiserliche Arbeitstag; es war so einfach, China zu regieren. (Kiesling und von Kügelgen, *China* 5–6)

In dieser Passage wird die Kaiserin wie eine immobile Statue verdinglicht, da sie ihren Kopf, ihre Hände und ihren Körper wegen des überladenen Schmucks nicht frei bewegen kann. Die detaillierte Beschreibung ihrer Haarbüschel, Schmuckplatten und kaiserlicher Requisiten bringen ihren verschwenderischen Lebensstil und ihr ostentatives Auftreten zum Ausdruck. Diese Fantasie der hoffnungslos ohnmächtigen chinesischen Regierung existierte im deutschen Diskurs schon seit dem neunzehnten Jahrhundert (Marchand 373). Das Image eines lebendigen Buddhas, der über den Dienern steht, wird zur Metapher für die absolute Macht der Kaiserin, die ihre Verantwortung für die Regierten hingegen vernachlässigt und den Reichtum des Landes vergeudet. Diese korrupte Feudalherrschaft steht in direkter Opposition zur Demokratie, für die die VRC und die DDR angeblich plädierten.

Die armselige Existenz der normalen Bürger unter der Diktatur wich bald einem glücklichen, sorgenfreien Leben, als die Volksmacht das Land befreite, so der Reisebericht. Die DDR-Delegation interviewte die Zeitzeugin Frau Wang, deren Mann bei einer Schirmmacher-Genossenschaft arbeitet. Die Hausfrau erzählt von ihrem Leben vor der Gründung der Volksrepublik:

Als ich so alt wie er [ihr vierjähriger Sohn] war, fegte ich täglich in der Baumwollspinnerei die Fußböden. Für eine Schale Reis am Tag. Abends sammelte ich verfaultes Gemüse aus den Abfallhaufen vor den Häusern der Reichen. Nie habe ich als Kind gespielt. Ich wußte gar nicht, was das ist – ein Spiel. (Kiesling und von Kügelgen, *China* 11)

Wangs Erfahrungen verdeutlichen den großen Klassenunterschied zwischen Armen und Reichen sowie die grausamen Lebensbedingungen unter dem Feudalismus und westlichem Imperialismus. Als die Frau jedoch in entzückender Weise die Veränderungen aufzählt, die die neue sozialistische Wirtschaft vollbrachte, ändert sich der Ton der Erzählung ins Positive:

Daß ein einfacher Schirmmacher genug verdient, um seine Familie zu ernähren, gab es früher nie. Jetzt haben wir alle satt zu essen, alle haben wir Sonntagskleider und das, obwohl mein Mann nur allein arbeitet. Außerdem ziehen wir in vierzehn Tagen um. In eine richtige Wohnung mit einem Gasherd. (ebd.)

Wangs Worte loben überschwänglich die neu eingeführte Kollektivierungsinitiative der Kommunistischen Partei Chinas (KPC) und setzen das Leben in der VRC mit einem reichlichen Angebot an Nahrung, Kleidung und modernem Wohnen gleich, statt mit Hunger, Kinderarbeit und ständiger Bedürftigkeit. Ihre Aussage entspricht dem Versprechen der KPC im Jahr 1949, dass kein Chinese jemals wieder verhungern wird (Bian und Wu 689). Während die Armen im alten China wegen der strengen sozialen Hierarchie kein menschenwürdiges Leben führen konnten wie die Reichen, wurden die Klassenunterschiede im neuen China, Wangs Rede zufolge, komplett abgeschafft. Die mehrfache Benutzung der Worte „wir“ und „alle“ weist

darauf hin, dass nicht nur die Familie Wang zu Wohlstand gekommen ist, sondern auch alle anderen Familien in der Genossenschaft, d. h. die Mehrheit der chinesischen Bevölkerung. Die folgenden Berichte chinesischer Zeitzeugen aus anderen geografischen Gebieten und mit verschiedenen Beschäftigungen beruhen immer auf dem gleichen Muster: Das Leiden unter den Feudal- und Kolonialherrschaften wird ständig mit der generellen Prosperität nach der Gründung der Volksrepublik verglichen. Auf diese Weise konstruieren die Autoren ein Bild des fortschrittlichen Chinas, das sich von seiner imperialen Vergangenheit verabschiedet, zahlreiche Agrarreformen und Industrialisierungsprozesse übernimmt und unter der Führung der KPC in eine vielversprechende Zukunft schreitet.

Allerdings kann die Authentizität von Wangs Aussage, und damit auch alle anderen direkten Zitate von Wang im Reisebericht, aus drei Gründen angezweifelt werden. Erstens gab es in der DDR in den 1950er-Jahren fast keine ausgebildeten Sinologen, die die moderne chinesische Sprache gut beherrschten. Gemäß dem damaligen DDR-Sinologen Klaus Kaden wurde beim Dolmetschen „jeder genommen, der auch nur ein Wort Chinesisch sprechen und lesen konnte“ (Kaden 177–178). Auch wenn die DDR-Delegation die Chinesen, die vermutlich auch andere Dialekte sprachen als das erst später standardisierte Mandarin, wirklich interviewt hat, ist es trotzdem fragwürdig, ob sie das Gesagte richtig verstanden hat. Kiesling und von Kügelgen benutzten direkte Zitate, um dem Leser die Glaubwürdigkeit der intendierten Botschaften zu vermitteln, obwohl die Worte meist durch die Imagination der Autoren nachträglich verfälscht wurden. Das erste Zitat von Wang verrät tatsächlich den orientalistischen Unterton dieser künstlichen Konstruktion. Dass Wang vorher nur für eine Schale Reis tagelang gearbeitet hatte, entspricht der Rhetorik der „Gelben Gefahr“, die die Chinesen häufig als kleinwüchsige Ameisen und schuftende Kulis bezeichnet (Shen, „Factories on the Magic Carpet“ 66–67). Das Image eines leidenden Mädchens knüpft zugleich an die lange westliche Faszination für das Elend der Frauen im Orient an (Walk 146).

Zweitens wurden die direkten Zitate vor der Veröffentlichung des Buches der Zensur unterzogen, wodurch einige sensible Ausdrücke verändert wurden. Beispielsweise wurde die „Volksbefreiungsarmee“ durch „die Armee“ oder „die Nationalarmee“ ersetzt. Die „Befreiung“ wurde ins „Gründung der Volksrepublik“ umgeschrieben. Die „Kapitalisten“, d.h. in manchen Kontexten die aus dem Ausland zurückgekehrten Chinesen, wurden als „Unternehmer“ bezeichnet (Kiesling und von Kügelgen, *China* (Manuskript von 1956)). Die Modifizierung dieser Begriffe verstärkt die propagandistische Wirkung des Reiseberichts, indem sie den politischen Unterton untertreibt, sodass der Leser nicht auf die Zensur sowie die Konstruktion fiktiver Geschichten im Text aufmerksam wird. Wangs Erzählung endet in der ersten Fassung des Manuskripts mit der Aussage: „alle haben wir Sonntagskleider“, und die Phrase „obwohl mein Mann nur allein arbeitet“ wurde vom Redakteur hinzugefügt (Kiesling und von Kügelgen, *China* (Manuskript von 1956), 14). Die Tatsache, dass das direkte Zitat willkürlich verändert werden konnte, offenbart den Mangel an Authentizität des Reiseberichts *China*.

Der dritte Grund, warum die idealistische, von der Realität abweichende Darstellung im Reisebericht anzuzweifeln ist, besteht in der verheerenden Situation der chinesischen Wirtschaft gegen Ende der 1950er-Jahre. Kiesling und von Kügelgen stellen die Agrarreform von 1952 bis 1956 auf eine überwältigend optimistische Weise dar, ohne sich mit den möglichen negativen Auswirkungen dieser massiven wirtschaftlichen Umstrukturierung auseinanderzusetzen. Dass während einer dreijährigen Hungersnot zwischen 1959 und 1961 schätzungsweise 15–45 Millionen Chinesen starben (Wemheuer 408), weist auf eine Kollektivierungskampagne hin, die mehr Probleme kreierte als sie löste. Obwohl Kiesling und von Kügelgen das enorme Ausmaß der Katastrophe nicht völlig voraussehen konnten, als sie den Reisebericht im Jahr 1956 schrieben, war ihr Porträt einer fortschrittlichen Volksrepublik China, die das dauernde Problem der Armut innerhalb von zehn Jahren völlig löste und in der die Bürger nun in Wohlstand und Glück lebten, nur ein beschönigtes und übertriebenes Bild, das nicht auf der Wirklichkeit basierte. Das überschwängliche Lob

der Autoren für den jungen „Bruderstaat“ galt als eine Maßnahme zur Vertrauensbildung für die DDR-Außenpolitik, da ein positives China-Bild sowohl zur Aufwertung des neuen sozialistischen Partners der DDR als auch zur Legitimierung der grenzüberschreitenden Allianz diente. Als sich die Beziehung der beiden Staaten am Anfang der 1960er-Jahre verschlechterte, nahm die DDR umgehend eine durchaus kritische Haltung gegenüber der Agrarpolitik der KPC ein. Genauer gesagt bemängelte der damalige SED-Vorsitzende Walter Ulbricht die Volkskommune der VRC auf der Landwirtschaftsausstellung in Markkleeberg im Jahr 1960 und befahl die Vernichtung der chinesischen Werbungs-materialien (Tompkins, „Divided Nations“ 222–223) – eine drakonische Attitüde, die die Brüchigkeit der internationalen Solidarität in den 1950er-Jahren bekannt machte.

### **3.3 Schlüsselbegriff Volkskunst**

Das vorletzte Kapitel des Reiseberichts ist der Inbegriff der „Instrumentalisierung des Anderen als Projektionsfigur“ (Hofmann 63). Die Autoren stellen darin die chinesische Oper als unschätzbare Kulturerbe der VRC dar, um einerseits die Sehnsucht der ostdeutschen Leser nach dem Fernen Osten zu befriedigen und andererseits den Inhalt der Erzählung mit der heimischen Kulturpolitik der DDR in Einklang zu bringen. Im Kapitel „General Mo‘ und der ‚Affenkönig‘“ schildern Kiesling und von Kügelgen die Kostüme und den Schmuck der Künstler sowie die Inszenierung im Opernhaus mit zahlreichen Details, die als Verkörperung der chinesischen Tracht und Tradition identifiziert werden:

Welch eine Pracht! Die Augen können sich nicht satt sehen. Die ganze Kunst der Seidenweber, Schneider, Sticker, Goldmacher und Juweliere Chinas scheint auf der Bühne vereint. [...] An ihren Hüten [den Hüten der kaiserlichen Beamten] schwanken bei jeder Kopfbewegung riesige Insektenfüher, die Zeichen ihrer Würde. [...] Zwei Meter lange Federn schaukeln an seinem Helm [dem Helm des Feldherrn], einem edelsteinbeladenen Wunderwerk der Ziselierkunst. (*China* 56)

Diese Faszination für die Opernkultur Chinas verdinglicht die Schauspieler und zergliedert ihre Körper in verschiedene Teile zugunsten des „scopophilic pleasure“ des deutschen Betrachters. Die Fotografien der Opernsänger im zweiten Teil des Reiseberichts sowie die Tabelle mit verschiedenen chinesischen Theatermasken im Chinalexikon tragen weiterhin zur Vergegenständlichung der Schauspieler bei. Die Idee, dass die Kunst Chinas allein durch die theatralische Mise en Scène repräsentiert werden kann, minimalisiert die Vielfalt und den reichen Umfang der traditionellen Kultur. Darüber hinaus löst der Begriff „Insektenfüher“ durchaus negative Assoziationen aus, da er der alten rassistischen Bezeichnung der Chinesen als Ameisen nahekommt. Der orientalistische Unterton des Textes setzt sich fort, wenn die Autoren die Theaterszene Schanghais vor 1949 mit Kriminalität verbinden:

Die Gangster und Banditen, Opiumhändler und Zuhälter [waren die] Plage der chinesischen Bühnenkunst vor 1949. Schanghais Verbrecherorganisationen benutzten die Opernhäuser als Treffpunkt. Sie waren die wirklichen Herren der Bühne. Gefiel ihnen ein Stück nicht, randalierten sie so lange, bis der Vorhang fiel; [...] Manche Darstellerin von Nebenrollen mußte als Prostituierte leben. (ebd. 58)

Diese ausführliche Kennzeichnung wirft ein negatives Licht auf die Stadt und kreierte ein Bild, das mit dem vorwiegenden Eindruck des Lesers, der sich die Metropole schon seit den 1930er-Jahren als Verbrecherstadt vorstellt, übereinstimmt.

Dennoch änderte sich alles, als die KPC die Volksrepublik China gründete, so Kiesling und von Kugelgen. Die Regierung wird als Retter des chinesischen Kulturerbes dargestellt:

Die neue Regierung verjagte die Gangster und Banditen. Sie wandte sich auch gegen jene Opernstürmer, die der Meinung waren, die klassische Kunst habe der Gegenwart nichts mehr zu sagen. [...] Staatliche Ensembles entstanden, die den Künstlern eine gesicherte, geachtete und

zukunftsreiche Existenz gewähren. Die Regierung half den Schauspielerinnen, sich von ihrem Konkubinendasein zu befreien. (ebd.)

Dieser Bericht der Kulturbewahrung knüpft an die Kulturpolitik der DDR an. Cornelia Kühn bemerkt in ihrem Artikel über den Stellenwert der Volkskunst in der frühen DDR, dass der sozialistische Staat zur Legitimation ihres politischen Gesellschaftssystems sich als den „Retter der deutschen Kultur“ inszenierte (Kühn 187). Die offizielle Rhetorik der DDR denunzierte die BRD für ihre Akzeptanz der amerikanischen Populärkultur. Aufgrund der „Verbreitung von Verbrecherfilmen und übelster Schundliteratur“ und der „Veranstaltung von Schönheitswettbewerben, Nackt- und Dauertanzen [und] Damenringkämpfen“ wurde in Westdeutschland das „jahrhundertealte, hochentwickelte deutsche Kulturerbe“ vermeintlich „verdrängt“ und „zerstört“ (ebd. 190–194). Im Gegensatz dazu widmete sich die DDR der Entwicklung einer gemeinschaftlichen Volkskultur. Sie begünstigte traditionelle Kunstformen wie Volkslieder, -tänze, -musik und -theater bzw. konventionelle Schnitz- und Klöppelkunst, was zu einer „Stärkung des Heimatgefühls und der Widerstandskraft gegen das Eindringen amerikanischer Kulturbarbarei im Volke“ führen sollte (ebd.). Dementsprechend diene Kieslings und von Kügelgens Beschreibung der Maßnahmen, durch die die chinesische Regierung die traditionelle Kunst angeblich unterstützte, eher als Werbung für die heimische Politik der SED. In diesem Sinne trägt der Inhalt des Reiseberichts wiederholt dazu bei, das Fremde zur Folie einer Selbstreflexion bzw. zur Erweiterung des Eigenen zu gestalten (Hofmann 62).

#### 4. **Fazit**

Die in dieser Arbeit analysierten Passagen aus dem Reisebericht *China* erläutern die neo-orientalistischen Tendenzen der DDR-Autoren in ihren Begegnungen mit der Volksrepublik China in den 1950er-Jahren. Obwohl die offizielle Rhetorik die Beziehung zwischen der DDR und der VRC mit Stichwörtern wie „Freundschaft“ und „Brüderlichkeit“ bezeichnet, scheitern Gerhard Kiesling und Bernt von Kügelgen daran, das Bild einer grenzüberschreitenden deutsch-chinesischen Solidarität zu prägen. Die

anekdotische Erzählweise, das Bildband-Format des Buches und die oberflächlichen Begegnungen der Reisenden mit der einheimischen Bevölkerung dämpfen die potenziellen affektiven Auswirkungen des Buches ein. Die Schilderung chinesischer Kunst und Geschichte vor der Gründung der VRC entspricht zahlreichen orientalistischen Diskursen aus vorherigen Jahrzehnten, die die Chinesen häufig als leidende, ausgebeutete Menschen unter einem korrupten Kaisertum kennzeichnen. Chinesische Metropolen wie Schanghai werden als Verbrecherstädte dargestellt, in denen Opiumhandel, Prostitution und Banditen überall zu finden waren. Obschon die Autoren sich darum bemühen, dem Leser einige positive Aspekte des neuen Chinas vor Augen zu führen, dienen diese Versuche weniger zur Identifikation mit dem Fremden als zur Befriedigung des Fernwehs in der bürgerlichen Gesellschaft sowie zur Kundgebung der einheimischen Politik der SED. In diesem Sinne kann die Untersuchung eines DDR-Reiseberichts sowohl die Eigenschaften des Anderen ans Licht bringen als auch zum Verständnis der eigenen Kultur beitragen.

### Literaturverzeichnis

- Ashcroft, Bill, und Pal Ahluwalia. „Orientalism.“ *Edward Said: Routledge Critical Thinkers*. Überarbeitete 2. Auf., London, Routledge, 2009, S. 47–81.
- Berendse, Gerrit-Jan. *Echoes of Surrealism: Challenging Socialist Realism in East German Literature, 1945-1990*. New York, Berghahn, 2021.
- Bian, Yanjun, und Shaojing Wu (Hgs.). *Dong Binnu zhuàn [Die Biografie Dong Binnus]*. Beijing, Central Party Literature Press, 2006.
- Biernat, Ulla. „*Ich bin nicht der erste Fremde hier*“: *Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- Blaschke, Bernd, Axel Dunker, und Michael Hofmann. „Vorwort.“ *Reiseliteratur der DDR: Bestandsaufnahmen und Modellanalysen*, herausgegeben von Bernd Blaschke, Axel Dunker und Michael Hofmann, Paderborn, Wilhelm Fink, 2016, S. 7–13.
- Chung, Hilary. „Introduction: Socialist Realism.“ *In the Party Spirit: Socialist Realism and Literary Practice in the Soviet Union, East Germany and China*, herausgegeben von Hilary Chung, Michael Falchikov, Bonnie S. McDougall und Karin McPherson, Amsterdam, Rodopi, 1996, S. x–xviii.
- DEFA Außenhandel: Import, 1951-1990 (Spielfilme, Kurzfilme). Bundesarchiv, DR 113/97.
- DEFA Außenhandel: Verkaufs-Übersichten, 1947-1990. Bundesarchiv-Filmarchiv, DR 113/91.
- „Gerhard Kiesling.“ *Wikipedia: Die freie Enzyklopädie*, zugegriffen 14 Mai 2020, [https://de.wikipedia.org/wiki/Gerhard\\_Kiesling](https://de.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Kiesling).
- „Gerhard Kiesling, China.“ *Katalog der Deutschen Nationalbibliothek*, zugegriffen 1 Aug. 2021, <https://portal.dnb.de/opac/simpleSearch?query=Gerhard+Kiesling%2C+China>.
- Goes, Gudrun. „Der Verlag Neues Leben und sowjetische Literatur für die Jugend.“ *Zeitgenössische sowjetische Kinder- und Jugendliteratur: Entwicklungstendenzen und Traditionen, Materialien der Konferenz vom 18. und*

19.10.1988 in Potsdam, herausgegeben von Wolfgang Bussewitz, Potsdam, Potsdamer Forschungen, 1989, S. 79–86.

Gollwitzer, Heinz. *Die Gelbe Gefahr: Geschichte eines Schlagworts. Studien zum imperialistischen Denken*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.

Hofmann, Michael. „West/Ost—Nord/Süd. Die Komplexität der Fremderfahrung in Bernd Schirmers Algerien-Reisebildern *Die Hand der Fatima auf meiner Schulter*.“ *Reiseliteratur der DDR: Bestandaufnahmen und Modellanalysen*, herausgegeben von Bernd Blaschke, Axel Dunker und Michael Hofmann, Paderborn, Wilhelm Fink, 2016, S. 61–73.

Jousse-Keller, Claudie. „Quarante ans de relations culturelles sino-allemandes socialistes : RPC et RDA.“ *Autumn Floods: Essays in Honour of Marián Gálík*, herausgegeben von Raoul D. Findeisen und Robert H. Gassmann, Berlin, Peter Lang, 1998, S. 673–691.

Kaden, Klaus. „Das Studium der chinesischen Sprache an Universitäten und Schulen der DDR.“ *Beiträge zur Geschichte der Beziehungen der DDR und der VR China*, herausgegeben von Joachim Krüger, Münster, LIT Verlag, 2002, S. 173–196.

Kiesling, Gerhard, und Bernt von Kügelgen. *China*. Berlin: Verlag Neues Leben, 1957.

Kiesling, Gerhard, und Bernt von Kügelgen. *China* (Manuskript von 1956). Bundesarchiv, DR 117/11471.

Kühn, Cornelia. „Kunst ohne Zonengrenzen‘: Zur Instrumentalisierung der Volkskunst in der frühen DDR.“ *Das Imaginäre des Kalten Krieges: Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Ost-West-Konfliktes in Europa*, herausgegeben von David Eugster und Sibylle Marti, Essen, Klartext Verlag, 2015, S. 187–212.

Marchand, Suzanne L. *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*. New York, Cambridge UP, 2009.

Meißner, Werner (Hg.). *Die DDR und China 1949 bis 1990: Politik—Wirtschaft—Kultur: Eine Quellensammlung*. Berlin, Akademie Verlag, 1995.

- Poiger, Uta G. „Generations: The ‚Revolutions‘ of the 1960s.“ *The Oxford Handbook of Modern German History*, herausgegeben von Helmut Walser Smith, Oxford, Oxford UP, 2011, S. 640–662.
- Pugach, Sara. „African Students and the Politics of Race and Gender in the German Democratic Republic.“ *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*, herausgegeben von Quinn Slobodian, New York, Berghahn, 2015, S. 131–156.
- Rapp, Karolina. *Das Orientbild in der deutschsprachigen Reiseliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts: Zwischen Realität und Imagination*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016.
- Rhiel, Mary. „Traveling through Imperialism: Representational Crisis and Resolution in Elisabeth von Heyking’s and Alfons Paquet’s Travel Writing on China.“ *Imagining Germany Imagining Asia: Essays in Asian-German Studies*, herausgegeben von Veronika Fuechtner und Mary Rhiel, Rochester, NY, Camden House, 2013, S. 155–172.
- Roberts, Lee M. „Vestiges of ‚Yellow Peril‘: Discourse in Interwar Europe and Its Impact on Shanghailanders.“ *Germany and China: Transnational Encounters Since the Eighteenth Century*, herausgegeben von Joanne Miyang Cho und David M. Crowe, New York, Palgrave Macmillan, 2014, S. 195–210.
- Rosenstock, Martin. „China Past, China Present: The Boxer Rebellion in Gerhard Seyfried’s *Yellow Wind* (2008).“ *Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia*, herausgegeben von Qinna Shen und Martin Rosenstock, New York, Berghahn, 2014, S. 115–136.
- Said, Edward. *The Selected Works of Edward Said: 1966-2006*, herausgegeben von Moustafa Bayoumi und Andrew Rubin, New York, Vintage Books, 2019.
- Sarasin, Philipp. „Die Grenze des ‚Abendlandes‘ als Diskursmuster im Kalten Krieg: Eine Skizze.“ *Das Imaginäre des Kalten Krieges: Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Ost-West-Konfliktes in Europa*, herausgegeben von David Eugster und Sibylle Marti, Essen, Klartext Verlag, 2015, S. 19–44.

- Shen, Qinna. „A Question of Ideology and Realpolitik: DEFA’s Cold War Documentaries on China.“ *Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia*, herausgegeben von Qinna Shen und Martin Rosenstock, New York, Berghahn, 2014, S. 94-114.
- . „Factories on the Magic Carpet: *Heimat*, Globalization, and the ‚Yellow Peril‘ in *Die Chinesen kommen and Losers and Winners*.“ *Imagining Germany Imagining Asia: Essays in Asian-German Studies*, herausgegeben von Veronika Fuechtner und Mary Rhiel, Rochester, NY, Camden House, 2013, S. 64–86.
- Slobodian, Quinn. „Socialist Chromatism: Race, Racism, and the Racial Rainbow in East Germany.“ *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*, herausgegeben von Quinn Slobodian, New York, Berghahn, 2015, S. 23–39.
- . „The Uses of Disorientation: Socialist Cosmopolitanism in an Unfinished DEFA-China Documentary.“ *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*, herausgegeben von Quinn Slobodian, New York, Berghahn, 2015, S. 219–242.
- . „‚Wir sind Brüder, sagt der Film‘: China im Dokumentarfilm der DDR und das Scheitern der politischen Metapher der Brüderlichkeit.“ *Das Imaginäre des Kalten Krieges: Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Ost-West-Konfliktes in Europa*, herausgegeben von David Eugster und Sibylle Marti, Essen, Klartext Verlag, 2015, S. 45–67.
- Sontag, Susan. „Model Destinations.“ *Times Literary Supplement*, 22 Juni 1984, S. 699-700.
- Sösemann, Bernd. „Die sog. Hunnenrede Wilhelms II.: Textkritische und interpretatorische Bemerkungen zur Ansprache des Kaisers vom 27. Juli 1900 in Bremerhaven.“ *Historische Zeitschrift*, Vol. 222, Nr. 2, 1976, S. 342–358.
- Stuber-Berries, Nicole Françoise. *East German China Policy in the Face of the Sino-Soviet Conflict, 1956-1966*. 2004. Universität Genf, PhD Dissertation.

- Tompkins, David G. „Divided Nations: Building and Destroying the Image of China in East Germany through the 1960s.“ *Germany and China: Transnational Encounters since the Eighteenth Century*, herausgegeben von Joanne Miyang Cho und David M. Crowe, New York, Palgrave Macmillan, 2014, S. 213–231.
- . „Red China in Central Europe: Creating and Deploying Representations of an Ally in Poland and the GDR.“ *Socialist Internationalism in the Cold War: Exploring the Second World*, herausgegeben von Patryk Babiracki und Austin Jersild, New York, Palgrave Macmillan, 2016, S. 273–302.
- . „The East Is Red? Images of China in East Germany and Poland through the Sino-Soviet Split.“ *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, Vol. 62, Nr. 3, 2013, S. 393–424.
- Walk, Cynthia. „Anna May Wong and Weimar Cinema: Orientalism in Postcolonial Germany.“ *Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia*, herausgegeben von Qinna Shen und Martin Rosenstock, New York, Berghahn, 2014, S. 137–167.
- Wemheuer, Felix. „Collectivization and Famine.“ *The Oxford Handbook of the History of Communism*, herausgegeben von Stephen A. Smith, Oxford, Oxford UP, 2014, S. 407–427.
- Wienand, Christiane. „Remembered Change and Changes of Remembrance: East German Narratives of Anti-Fascist Conversion.“ *Becoming East German: Socialist Structures and Sensibilities after Hitler*, herausgegeben von Mary Fullbrook und Andrew I. Port, New York, Berghahn, 2015, S. 99–118.
- Zhou, Min. „*Vergegenkunft*: German and Swiss Travel Literature about China from the Cultural Revolution and Post-Mao Period.“ *Germany and China: Transnational Encounters Since the Eighteenth Century*, herausgegeben von Joanne Miyang Cho und David M. Crowe, New York, Palgrave Macmillan, 2014, S. 249–266.

Issue 28 (2021)

Book Review

***Dispossession: Plundering German Jewry, 1933-1953***

**By Christoph Kreuzmüller and Jonathan R. Zatlin (Eds.), University of Michigan Press, 2020. 402 pp. \$74.95**

Yu Huang

University of Waterloo/Universität Mannheim

How to Cite: Huang, Yu. "Book Review: *Dispossession: Plundering German Jewry, 1933-1953*". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 172–177. DOI: 10.34314/FOGS2021.00009

**Dispossession: Plundering German Jewry, 1933-1953**

**By Christoph Kreuzmüller and Jonathan R. Zatlín (Eds.), University of Michigan Press, 2020. 402 pp. \$74.95**

Yu Huang

*Dispossession: Plundering German Jewry, 1933-1953* demonstrates the interrelation between possession, belonging, and identity of the Jewish population during the Nazi regime. In this historical documentation of the Jewish economic life during the Third Reich, scholars specialized in various fields (political history, social history, German history, Jewish studies, etc.) faithfully capture the nature of the economic propaganda and provide their readership with critical cultural interpretation and economic analysis of the German Jewry's deprivation. In so doing, the purpose of this edited volume is to investigate the influence of the Nazi policy toward Jewish economic life including Jews' properties, unemployment, everyday business, and market competition. Whereby, authors attempt to generate a broader question that concerns the relation between economic exploitation, the Nazi ideology, and antisemitism. In fourteen chapters, scholars with a diverse range of expertise examine the Jewish dispossession first on a macroeconomic scale and followed by specific sectors such as shoe shops, companies, daily business, and banks. The second part of the book undertakes the themes of the economic deprivation during wartime as well as its legacy and aftermath in postwar Germany.

Despite a tremendous amount of research has been conducted on the Third Reich and the Holocaust, scholarship usually focuses on Jewish suffering during the genocide and the moral aspect of the mass murders of European Jews, as opposed to more structural concerns, such as the economic policy, that unveil the deeper motivation and rationale of the Nazi conscience. A moral reading of the Holocaust is inadequate and problematic insofar as it escalates and fetishizes the Nazis to a “privileged” position in history and does not register that Nazism itself is already a form of victimization in disguise. Fortunately, since the past fifteen years scholars have turned their attention to the Jewish economic life and started to consider more underlying factors that may play a crucial role in the Jewish question. Thus, this collection of essays adds a series of comprehensive and wide-ranging resources and analyses to the ongoing discourse by attempting to provide a possible answer of what antisemitism really is and the possible economical causes and contributors (and their related rationale) that might have provoked the genocide.

As a collected volume, how to connect and discern the material and information with different focuses and sometimes contrasting arguments is ultimately up to the readers. Overall, the volume successfully presents us with a broad range of critiques of Nazi policy. Both S. Jonathan Wiesen and Albrecht Ritschl call attention to the exaggeration of the Jewish affluence and Jewish stereotype that links to money, disputing the simplistic causal relationship between economy and the Holocaust. The following chapter by Christine Schoenmakers outlines a

confiscatory agent, the German Gold Discount Bank, that plundered Jewish exporting businesses. Scholars interested in specific sectors would find chapters from Pamela Swett on shoe shops and Johannes Beermann-Schön on transportation particularly helpful, although the two authors have different standpoints on the motivation behind the dispossession of the Jewish businesses. Tal Bruttman's chapter on dispossession in France and Christoph Kreuzmüller's chapter on dispossession in the Netherlands will offer an invaluable resource to scholars interested in the Nazi policy across Europe, such as the Nazi vision of the German hegemonic European economy. Due to space limitations, I will not outline or summarize the content of all fourteen chapters, especially since the introduction of the book already provides us with an exhaustive summary. For the remaining part of this book review, I will highlight two parts of the book that expressly demonstrate key themes and arguments.

The introduction written by Kreuzmüller and Jonathan R. Zatlin starts with a philosophical discussion of the conceptions of possession and dispossession, examining dispossession through the lens of belongings, and thereby arguing that dispossession is *a priori* a loss of cultural autonomy (2). The two editors not only cover the key historical events and snapshots of the Nazi policy against the Jewish properties but also critically point out that the exclusion of economic freedom is essentially an exclusion of the belonging to the *Volk* of the German Jewry (5), despite the distinction between *Volk* and Jewishness ("Aryan" and "non-Aryan") remain unsettled and even obscure. In chapter one, Wiesen aptly argues that the

economic assault of the German Jewry should be seen as a central strategy of the Nazi racial ideology as opposed to “an incidental byproduct of the Holocaust” (33). As such, Wiesen challenges the conventional reading of the Nazi motivation of the Holocaust, making the case that the Nazi’s *economic* antisemitism created the most successful propaganda and belief: not only were Jews much more affluent than the so-called “Aryans” but also whoever was financially or materially connected to Jews “was a traitor to the nation” (36). Commercial morality is a method that the Nazis used to eliminate Jews from the customer economy and politics, thereby fulfilling the fantasy of achieving a state of racial purity. At this point, it is important to note that the purpose of the book is not to confirm the Jewish stereotype of money and wealth; quite on the contrary, the book critically argues against the stereotype by highlighting the ideological principles of Nazi Germany. Indeed, the best way to overcome stereotypes and prejudices is not to avoid or neglect their existence but precisely to confront them by addressing their core positions.

En masse, *Dispossession: Plundering German Jewry, 1933-1953* is a critical step towards the research on financial history and economic antisemitism. While a vast amount of recent research and publications on the Holocaust and the Third Reich tend to be reduced to clichés of victimization, this book displays a much-overlooked area of interest without excessive dogmatism or overt moralization. The wide array of aspects examined in the book can serve as a sample methodology for historians and students as a source of reference. To be sure, one

message we should get from this book is that although the Nazi economic policy and the Jewish question should not be treated separately, there is no linear causality that one thing straightforwardly results in another. I believe this book successfully showcases that antisemitism is not simply a kind of hatred and antagonism towards Jews but it is a *symptom* that arises from a series of successful propaganda (which is not limited to the economical aspect). Dispossession is not just a matter of economy but a loss of cultural autonomy, and this loss is not exclusive to Jews. Thus, it is crucial for us to acknowledge that the event is not an unfortunate by-product of antisemitism and the event is not exceptional *par excellence*. Without identifying the symptoms and remembrance, it is an event that could be repeated and could happen again.

Issue 28 (2021)

Book Review

**Exiled Among Nations: German and Mennonite Mythologies in a Transnational Age**  
by **John P. R. Eicher**, Cambridge University Press, 2020. 356 pp. \$99.99

Brian Quinn

Indiana University Bloomington

How to Cite: Quinn, Brian. "Book Review: *Exiled Among Nations: German and Mennonite Mythologies in a Transnational Age*". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 178-186. DOI: 10.34314/FOGS2021.00010

**Exiled Among Nations: German and Mennonite Mythologies in a Transnational Age**

by **John P. R. Eicher**, Cambridge University Press, 2020. 356 pp. \$99.99

Brian Quinn

Through a transnational history of a German-speaking religious diaspora, John P. R. Eicher's *Exiled Among Nations* addresses some of the most pressing themes and concepts in modern German history. Based on his award-winning dissertation, the monograph follows the movements of two German-speaking Mennonite communities that traversed several continents before finally settling in neighboring colonies in Paraguay. One group, the Menno Colony, was composed of voluntary migrants who left Imperial Russia for the Canadian plains, while the Fernheim Colony were largely refugees from the Soviet Union that settled in Paraguay after previously experiencing precarious statelessness in Germany and China. Eicher offers the reader two broad theses: on the one hand, he posits, "that diasporic groups harnessed the global spread of nationalism and ecumenicism to create local mythologies and secure evolving local objectives." Conversely, while diasporic groups instrumentalized their interactions with outsiders, "governments and aid organizations in Europe and the Americas used diasporic groups for their own purposes by portraying them as enemies or heroes in their evolving national and religious mythologies" (Eicher 1).

Rather than employing static religious or national identities, Eicher posits that "nations and religions exist as mythologies that are arranged as narratives over time" (17).

This approach brings a surprising fluidity to the notions of Mennoniteness and Germanness, and furthermore better accounts for the – at times radical – shifts in these narratives over time. Eicher’s methodological framework draws upon Northrop Frye’s Theory of Modes to interrogate how German-speaking Mennonites constructed myths of “wandering” and “exile” (22). In opposition to nationalists, Eicher classifies the various strains of Mennonite thought as separatist or associative. Each of these strains of Mennonite intellectual positions emerged out of encounters with domestic and foreign governments, aid organizations, and co-religionists abroad. Principal among these international aid agencies was the U.S.-based Mennonite Central Committee (MCC), which sought to assume the mantle of leadership for a global Mennonite consciousness. To make themselves legible to governments, the Mennonite communities periodically upsold the markers of their ethnicity or economic productivity. Throughout this period, the Menno and Fernheim Colonies were viewed alternatively by outsiders as fifth columnists, “German farmers,” and North American-style Mennonites (Eicher 293).

This work sits comfortably within the budding literature on global Germany which seeks to place modern German history within its contemporary global, transnational, and international contexts. This premium on understanding how narratives and counter-narratives emerged is vital to Eicher’s consideration of the construction of transnational German and Mennonite mythologies. Through the comparable experiences of these two

Mennonite communities, and the various outside actors who sought to control them, the deep entanglements between the local, the national, and the transnational are revealed.

This study also offers a salient decentering of the nation-state. Yet rather than simply denying the nation's importance in the first half of the twentieth century, Eicher explores how intellectuals sought to develop narratives and "make new mythologies – new rationalities – that glorified progress and homogenization." The nationalist projects of this period existed alongside "alternate trajectories" of collective identity and belonging (Eicher 290-291). As some Mennonite intellectuals found safe haven within national territories and their "imagined communities," others forged transnational solidarities and networks for the denomination.

The book begins with a lengthy introduction that lays out the theoretical and historical approaches to the study and ends with a brief conclusion. The bulk of the text consists of six chapters that trace both the movements and debates within the two Mennonite settlements. While Eicher documents these two communities across the entire era of high nationalism (1870-1945), the study predominately focuses on developments during the 1920s and 1930s.

Chapter One "No Lasting City (1870-1930)" introduces members of the future Menno Colony as they voluntarily migrated from southern Russia to the Canadian plains in the late nineteenth century. However, once slowly confronted in the 1920s by the

assimilatory educational policies of the expanding Canadian state, separatist Mennonites sought new opportunities in the frontiers of a weaker state. Unlike their associative co-religionists, who were more willing to navigate their belonging within a democratic polity, the separatists clung to the language of subjecthood, not citizenship, that had long been fostered from their historical interactions with the tsarist state and interpretations of biblical analogies. Under the sovereignty of the Paraguayan state, separatist Menno colonists found their preferred “set of privileges in exchange for their communal autonomy as subjects” (Eicher 82).

In Chapter Two “A Sort of Homecoming (1929-1931),” Eicher introduces the very different circumstances of the future Fernheim Colony. Unlike the voluntary migrations of the Menno Colony, this Mennonite community was forced into exile by Stalin’s emergent policy of dekulakization. Their additional precarity as refugees made this group of German-speaking Mennonites more reliant upon the interventions of states, such as Germany that viewed them as *Auslandsdeutsche*, or aid agencies that aimed to incorporate them into an international religious network. The first two chapters exhibit how both governments and aid organizations sought to incorporate the Mennonite communities within their own national or international projects of classifying their polities according to indicators of race, class, religion, and citizenship. Nevertheless, this nationalist mythmaking was hardly ever in lockstep with the local articulations and desires of the Mennonites themselves.

With the Menno and Fernheim Colonies established in Paraguay, Chapter Three “Troubled Tribes in the Promised Land (1930-1939)” explores the local conditions of the Mennonite settlements by surveying their relationship to their environment, their divergent roles in the Chaco War, and their attitudes towards the indigenous populations of the Gran Chaco region. Between 1932 and 1935, Bolivia and Paraguay fought for control of the Gran Chaco region, a sparsely populated yet resource-rich territory. Unlike the Menno residents who feared the loss of their hard-fought autonomy from the state, the Fernheimers “were willing to aid the Paraguayan army because they had worked with governments before and wanted to thank the country that welcomed them as refugees” (Eicher 152). Moving beyond the Chaco War, Chapter Four “Mennonite (Di)Visions (1930-1939)” shifts its focus to the United States and the engagement of the MCC with each colony. As the Mennonite Central Committee aspired to foster transnational religious solidarity under its leadership, the two colonies failed to unify under a shared understanding of Mennoniteness and remained indifferent to – or even divided over – impositions from the MCC.

Evocatively, Eicher turns his attention to Germany in Chapter Five “Peanuts for the Führer (1933-1939)” and shows that the Menno and Fernheim Colonies were perceived as enclaves of “racial comrades” by the nascent Nazi state. Finally, Chapter Six “Centrifugal Fantasies, Centripetal Realities (1939-1945)” demonstrates “how the Fernheim Colony’s collective narrative reached a point of crisis (and violence) between 1937 and 1944 as

colonists became divided between those who continued to believe that they should remain in Paraguay, as per the wishes of the MCC, and those who thought they should relocate to Europe under Nazi jurisdiction” (Eicher 28). In stark opposition to their Fernheim neighbors, the Menno colonists remained elusive and indifferent throughout the 1930s and 1940s to Nazi attempts at fostering a global Germanness along racial lines.

The book’s clear arguments make it easily accessible to specialists and non-specialists alike. Eicher consults an impressive array of primary sources, including archives in Canada, Germany, Paraguay, the United Kingdom, and the United States. Making extensive use of the local archives of the Mennonite colonies themselves and the published works of their leadership, Eicher reconstructs the internal dynamics and debates within these communities that led to their very different approaches to the Paraguayan state and National Socialism in Germany. Nevertheless, the interested reader could certainly supplement Eicher’s monograph with another recent study by Benjamin W. Goossen on German Mennonites during the era of high nationalism [Chosen Nation: Mennonites and Germany in a Global Era, 2017]. Where Eicher employs the framework of mythologies, Goossen explores religious and national affinities through the prism of collectivism. Both authors offer original readings of German nationalism, one more reflective of the dynamics of religiosity and local vernaculars. *Exiled Among Nations* deserves to be widely read by seasoned specialists, graduate students, and interested general readers. Scholars of German history, global history,

and diaspora studies will all greatly profit from John Eicher's illuminating study.

### Works Cited

Eicher, John P. R. *Exiled Among Nations: German and Mennonite Mythologies in a*

*Transnational Age*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Goossen, Benjamin W. *Chosen Nation: Mennonites and Germany in a Global Era*.

Princeton, Princeton University Press, 2017.

Issue 28 (2021)

Book Review

***Menschen im Weltgarten: Die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt***

by **Heinrich Detering**, Wallstein Verlag, 2020, pp. 464, \$ 46,52.

Sigmund Jakob-Michael Stephan

University of Jena

How to Cite: Stephan, Sigmund Jakob-Michael. "Menschen im Weltgarten: Die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt by Heinrich Detering". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 187–192. DOI:

10.34314/FOGS2021.00011.

***Menschen im Weltgarten: Die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt***

**By Heinrich Detering, Wallstein Verlag, 2020, pp. 464, \$ 46,52.**

Sigmund Jakob-Michael Stephan

In recent years, eco-criticism has evolved into a research area of German Studies after having been established in anglophone academia decades ago. The publication of introductory handbooks, e.g. Benjamin Bühler's *Ecocriticism: Grundlagen – Theorien – Interpretationen* (2016) indicates that eco-criticism has become an accomplished and recognized field in German academia. Heinrich Detering, a Germanist, translator, and poet, who is currently holding a professorship at the University of Göttingen, has crucially added to the field's development. *Menschen im Weltgarten* provides a detailed survey of long 18th-century proto-ecological thinking in the German-speaking context from Albrecht von Haller to Alexander von Humboldt.

With the term “proto-ecological thinking” Detering refers to an awareness that entire nature, including humans, is forming one system; an awareness that existed even before Ernst Haeckel coined the term *Ökologie*, as Detering explains in the book's introduction. Readers who expect Detering to sketches the historical development from “proto-ecology” to *Ökologie* will be disappointed, since the author does not choose to take a systematic approach. Instead, *Menschen im Weltgarten* mainly consists of close readings of canonical

works by literary and scientific authors through which proto-ecological thought in long 18th-century German literature is unveiled. Detering not only uncovers the various genres and styles that author employ to convey “proto-ecological” thought, but Detering also shows how the writers make their readers cognizant of the limitation of their writings (27). By doing so, Detering also suggests that “proto-ecology” is deeply intertwined with the poetic question of how to represent nature.

Detering’s survey begins with a chapter on Haller’s didactic poem *Die Alpen* (1732). The poem invokes a mountainous landscape in which Swiss people enjoy an idyllic pre-capitalist lifestyle, conveying an image that is reminiscent of pastoral poetry. The split between Haller’s scientific-empirical and poetic lens, through which he views the Alpine landscape, becomes apparent when comparing *Die Alpen*’s highly poetical Alexandrine structure to the explanatory botanic footnotes accompanying the poem. Drawing on Haller’s poem, Detering argues that long 18th-century writers were preoccupied with the question of whether and how to take a poetic approach towards nature.

The second chapter is dedicated to Carl von Linné. The seminal biologist wrote widely-read travelogue, e.g. depicting the Swedish mine of Falun as a hell on earth. Detering argues that Linné employs a moralizing tone to make his readers aware of humans’ devastating impact on nature. By doing so, Linné considers humans as parts of nature who are accountable for the latter’s well-being. In the subsequent chapter, Detering turns to Heinrich

Brockes' *Irdische Vergnügen in Gott* (1721-1748). At first glance, it seems that Brockes cherishes nature as the best possible of all worlds in a Leibnizian manner. However, it turns out that Brockes' long poem deems nature to be a fragile order. In theory, God can make nature's stable order collapse at any time. The poet often speculates about how the earth could look differently. Brockes' nature writing sometimes even evolves into an early form of "science fiction" (Detering 155). Along this line, the next chapter on *Suddelbücher* illustrates how Georg Christoph Lichtenberg adopts a speculative approach towards nature. For instance, Lichtenberg addresses the question under which conditions the world could perish; in so doing, he anticipates the greenhouse effect and recognizes how human influence can damage nature. In sum, Linné, Brockes, and Lichtenberg employ literature to show that nature could be different, and human interventions might lead to a change for the worse.

Roughly one-third of *Menschen im Weltgarten* discusses Johann Wolfgang von Goethe's approach to proto-ecology, particularly focusing on his *Die Metamorphose der Pflanzen*, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* and the chapter "Leonardo's Diary" in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821). Detering argues that Goethe similar to Haller endeavours to close the gap between a subjective-poetic and an objective-empirical perspective on nature. Goethe premised that humans, like all other beings, are part of an always-changing nature pervaded by the same stable forms. Therefore, the loving lyrical I of *Metamorphosis* can reflect upon his beloved when examining the development of flowers- Turning to *Faust II*

and “Lenardo’s Diary”, Detering shows how both works thematize the relationship between humans and their environment. In the last act of *Faust II*, Faust governs a kingdom consisting of reclaimed land. However, his aspiration of imposing concrete forms on always-changing nature proves to be cruel and futile. Faust causes the death of the innocent couple Philemon and Baucis, while a poisonous swamp threatens his realm to fall back into nature’s original chaos. Hence, *Faust II* casts doubt on humans’ ability to gain permanent control over nature. In “Lenardo’s Diary,” Goethe turns to the reality of the time when describing the Swiss textile industry. Like Haller’s appraisal of the Alpine way of life, Lenardo’s diary suggests that the thriving Swiss textile industry results from an exemplary interplay of economy and ecology. Here, culture is not opposed to nature; instead, human interventions develop nature’s potential, while nature promotes civilization. However, industrialization endangers Swiss’ ecological harmony. Detering makes it evident again that Goethe also calls attention to the potentially negative consequences of imposing stable forms on protean nature.

Following Goethe, the early Romantics also challenged a differentiation between an empirical and poetic understanding of nature, as Detering’s subsequent chapter shows. Early Romantics advocate a poetic lens on nature, assuming that a primordial poetic view of nature allows humans to experience nature and culture as a harmonious unity. To revive the pre-modern “romantic” perspective on nature, Novalis’ Heinrich von Ofterdingen (1802)

idealizes medieval gold mining as a nature-friendly, poetic enterprise, striving to reveal the secret of nature. However, Novalis' utopia proves to be ambiguous, considering that gold, used as a currency, gave rise to an economic system responsible for nature's destruction. In conclusion, Detering argues that Romantics imagine a trauma caused by the lost unity of humans and nature without providing a reconciliation.

The last chapter on Alexander von Humboldt's *Ansichten der Natur* (1808) exposes a more optimistic approach that balances a poetic and a scientific understanding of nature. Alexander von Humboldt uses a literary style to capture how all beings exert influence on each other, including the human writer, who also partakes in the interplay with nature. Concluding this, Detering argues that Alexander von Humboldt is a forerunner of modern ecology and environmentalism.

As already mentioned, *Menschen im Weltgarten* does not provide readers with a "genealogy" of ecology in the long 18th-century. In contrast to the strain of intellectual history that traces back present cultural phenomena to the Enlightenment or Romantic period, Detering's refuses to follow a genealogical approach. Nevertheless, the richness of Detering's materials and ideas, which my review can barely cover, suggests that taking a systematic approach towards long 18th-century "proto-ecology" would be helpful as well. Doing so could potentially unveil how the different patterns of proto-ecology developed and might have paved the way for *Ökologie*.

Issue 28 (2021)

Book Review

***Anti-Heimat Cinema: The Jewish Invention of the German Landscape***

by Ofer Ashkenazi, University of Michigan Press, 2020. 302 pp. \$80.00

Molly Harrabin

University of Warwick

How to Cite: Harrabin, Molly. "Book Review: *Anti-Heimat Cinema: The Jewish Invention of the German Landscape*". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp.193-196. DOI: 10.34314/FOGS2021.00012.

***Anti-Heimat Cinema: The Jewish Invention of the German Landscape***

by Ofer Ashkenazi, University of Michigan Press, 2020. 302 pp. \$80.00

Molly Harrabin

With the publication of his latest book, Ofer Ashkenazi offers an exploration into the influence of Jewish filmmakers on the German notion of Heimat in cinema released between 1918 and 1968. The study includes films by well-known directors such as Ernst Lubitsch, whilst also presenting the reader with the works of relatively unknown filmmakers, for example Helmar Lerski. Ashkenazi's work, therefore, not only generates new conversations about the concept of Heimat cinema and its counter, but also offers an opportunity for German Film Studies to enhance its scope by examining films that are not part of the traditional canon.

The notion of Heimat and its counterculture in German cinematic production does not lack in scholarly engagement. What marks Ashkenazi's contribution as different however is that it highlights the naivety in assuming that Heimat is a notion purely related to the issue of German identity. A core component of Ashkenazi's thesis is that Jewish filmmakers, as 'others' in society, were challenging the definition of Heimat, demonstrating how this concept of Heimat was significant in discourses around Jewish identity in modern Germany. Ashkenazi's Jewish perspective provides a much-needed shift in the field, whereby the voices and experiences of marginalized groups come to the forefront of

academic discourse. This book, therefore, contributes to the ever-growing movement within German Studies to infuse German culture with the perspective of the outsider, which until now had not included the Heimat genre.

The time frame for this study is 1918 and 1968, a period in which the concept of Jewishness in German culture undergoes drastic changes. This is an unusual framework – German Film Studies often analyze early German cinema in the context of National Socialism, tracking continuities and dissimilarities between the films of the Weimar Republic and those produced during the Third Reich. Moreover, studies of the Heimat genre have primarily selected the 1950's as the focus of their enquiries, with a tendency to concentrate on West German cinema. Ashkenazi, however, addresses this research gap in his chapter 'History as Heimat: The Puzzling German Landscapes of Konrad Wolf', which acknowledges the parallel effort in East Germany in using Heimat as a means of searching for identity post-World War Two.

Using the time period between 1918 and 1968 enables the author to acknowledge the foundations in post-World War Two German visual culture in the films produced during the Weimar Republic (1918-1933), following the return of Jewish filmmakers who fled Germany when Adolf Hitler came to power. Ashkenazi posits that the anti-Heimat cinema was developed in this 50-year period, counteracting prior scholarship which suggest that the anti-Heimat cinema emerged in the films of the 1960's and 70's as a reaction against the

Heimat films of the 1950's. This does not, however, negate the work that has been done on such films. Ashkenazi's work provides the field with an opportunity to enhance its understanding of Heimat and its role in German cinema and national identity.

Ofer Ashkenazi's latest publication provides new and valuable perspectives on the Heimat genre and its counterculture within German culture from 1918 to 1968. The book analyzes the contributions made by filmmakers, who belonged to a group perceived as being a threat to the national order during the Weimar Republic and beyond and have therefore been excluded from the academic narrative relating to Heimat in German culture. Whilst acknowledging the attempts made by Jewish filmmakers to find a German national identity in which they too can belong, the author does not shy away from problematizing the notion of Heimat as a means of social exclusion carried out by a group who wished to be included in its narrative. There is still much to be done in order to understand the Jewish participation in, and criticism of German identity discourses, however *Anti-Heimat Cinema: The Jewish Invention of the German Landscape* paves the way for a "major arena" (Ashkenazi 9) from which this can be achieved.

**Issue 28 (2021)**

**Book Review**

*The Films of Konrad Wolf: Archive of the Revolution*

by Larson Powell, Camden House, 2020. 312 pp. \$ 82

Troels Thorborg Andersen

Freie Universität Berlin

How to Cite: Andersen, Troels Thorborg. "Book Review: *The Films of Konrad Wolf. Archive of the Revolution*". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 197-202. DOI: 10.34314/FOGS2021.00013.

***The Films of Konrad Wolf: Archive of the Revolution***

**by Larson Powell, Camden House, 2020. 312 pp. \$ 82**

Troels Thorborg Andersen

In his latest book, *The Films of Konrad Wolf. Archive of the Revolution*, Professor of Film Studies Larson Powell offers a thorough and inspiring viewing of Konrad Wolf's filmography. In the introduction, Powell situates his book in the field of research on the former German Democratic Republic, film and Konrad Wolf's legacy, and he presents the theoretical lens of his viewings. 13 essays follow, each essay is dedicated to one of Wolf's films (one essay is on three of Wolf's minor films). Powell's theoretical focus is on the concepts of 'archive' and 'genre', and this enables him to frame Konrad Wolf's work in a broader historical and political context. Thus, the book not only offers insight into one of the GDR's most important filmmakers, it also contributes to contemporary debates on the cultural losses and the remains of the socialist state.

Konrad Wolf (1923-1982) made a total of 16 films in a span of 28 years, and he is considered one of the most significant directors from DEFA (Deutsche Film AG), the state film production company in the GDR. Powell has decided to examine the legacy of Wolf in the GDR by confronting the film archive of DEFA. This archive was of great importance to the GDR, because of the country's attempt to shape a national identity according to the historical materialism proposed by Marxist-Leninism. Powell identifies two different concepts of the 'archive': With Foucault, he understands the archive as a "suprapersonal dispositive" (15). In this view, the archive is material proof of media transition, and evidence of technological development. With Derrida, Powell understands the archive in psychoanalytical terms as a conservation of trauma. Powell operates with this double concept of 'archive' throughout the book, and it allows him to contextualize the film

analysis in two ways: On one hand, Powell is describing the personal biography of “Poor Konrad” (3), on the other, the history of the GDR. According to the first context, Wolf’s work was fueled by the difficult relationship to his father, the important playwright Friedrich Wolf, and by his youth as a German Jew in Moscow. After graduating from film school in Moscow, Konrad Wolf settled in the newly founded GDR in the 1950s and this is where his career as filmmaker takes off. According to the second context, Wolf’s work is tightly connected to the political ideology of the country that he chose to be his home. Throughout his life, Wolf was faithful to the GDR state. As opposed to many other intellectuals of the country, he even supported the expatriation of the singer Wolf Biermann in 1976. Thus, Wolf’s films are not only subjective portraits but also archived memories of the hopes, visions and self-perception of the GDR.

Powell views Wolf’s film with the aim of pointing out specific political and aesthetical interests in each film. For example, in Wolf’s first DEFA film *Einmal ist keinmal* (1955), Powell hears echoing the philosophy of hope formulated by the philosopher Ernst Bloch. According to Powell, the film shows that the dream of home or homeland (Heimat) is directed towards the future, that home is something that is yet to be found or built, opposite to the conservative idea of Heimat as the fatherland. This idea resonated with the socialist ideals of the young nation. A similar subject is to be found in the melodrama *Lissy* (1957). In the essay on this film, Powell delves into the theoretical problem of founding a nation without nationalism. The GDR understood itself first and foremost as an antifascist state, in fact, antifascism was considered to be the substitute of nationalism. This is the reason why many DEFA films in general and Wolf’s films in particular are considered to be within the antifascist genre.

According to Powell, the antifascist genre is distinguished by the “conversion narrative” (50), an appropriation of the Bildungsroman to the medium of film and

the ideology of Marxist-Leninism. The main character undergoes a process, in which he or she is appropriating a socialist and antifascist consciousness. Powell understands the antifascist film as a subgenre of the *Gegenwartsfilm* (film of present), a canonical genre of DEFA film and a genre that is more about subject matter (appropriation of socialist consciousness) than of filmic self-reflection (61-62). *Gegenwartsfilm* was created with the political purpose of intervening in the public sphere at a specific moment in time. In this respect, a political history of the GDR can be read out of the findings in the DEFA archive. And in this respect too, Konrad Wolf is to be considered a highly political filmmaker. Albeit Konrad Wolf's film production was not mere propaganda. With his adaptation of Christa Wolf's famous novel *Der geteilte Himmel* (novel 1963, film 1964), Wolf introduced new wave cinema to the East German audience, and throughout the book, Powell often refers to and indirectly compares Konrad Wolf to the West German film icon Rainer Werner Fassbinder. Also, Powell sees reflection of Jean Luc Godard and Italian neorealism in Wolf's later films. However, with the 11th Plenum of the Central Committee of Socialist Unity Party in 1965, the times of aesthetic experiments were over in the GDR. From this point on, Wolf's films seem to focus more and more on questions of subjectivity and individuality than on experimenting with filmic form. In Wolf's last film *Solo Sonny* (1980), Powell observes a greater generic complexity in comparison with the earlier *Gegenwartsfilm*. The film deals with womanhood and feminism under socialism, and Powell argues that this film and its public popularity show how art is beyond control, even in a totalitarian regime. Powell's argument of the archive's relevance to understand Konrad Wolf and DEFA's role in the GDR is comprehensive and well-structured along the line of the 13 essays. The reader can choose to read the book in its entirety to see the full development of Wolf's filmography, or the reader can decide to pick a single essay and get detailed insight into a specific film. The former approach seems particularly helpful. The book is very

well documented with many references to studies relevant for everybody interested in GDR history. In fact, *The Films of Konrad Wolf. Archive of the Revolution* can be of interest for researchers not only within the field of Film Studies, researchers of Literary Studies and History may also find relevant insights. It is apparent – as the author states in the Acknowledgments – that the book is a result of 20 years of researching the topic.

Although the book is a product of thorough and persistent work, it does not come without some irritation. At times, readers may find the interpretations too densely contracted. Powell has the tendency of condensing his film interpretations into sometimes heavily digestible semantic chunks full of endnotes, which interrupts the flow of reading. This taken into consideration, the book might not be for everyone. But for anyone who is interested in contextualized close readings of Wolf's film, *The Films of Konrad Wolf. Archive of the Revolution* provides. Powell has accomplished his 20-year mission writing this book, and academics interested in the filmic remnants of the GDR are here given a solid source of knowledge.

### Works Cited

Powell, Larson. *The Films of Konrad Wolf: Archive of the Revolution*. Campden House, 2020.

Issue 28 (2021)

### **Book Review**

*Zeit und ›âventiure‹ in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹. Zur narrativen  
Identitätskonstruktion des Helden*

by Antje Sablotny, Berlin/Boston: de Gruyter, 2020 (Deutsche Literatur. Studien und  
Quellen, vol. 34). 315 pp. \$114,99.

Michael Berger

Universität Wien

How to Cite: Stephan, Sigmund Jakob-Michael. "Zeit und ›âventiure‹ in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹. Zur narrativen Identitätskonstruktion des Helden by Antje Sablotny". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 203–210. DOI: 10.34314/FOGS2021.00014.

***Zeit und ›âventiure‹ in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹. Zur narrativen  
Identitätskonstruktion des Helden***

**by Antje Sablotny, Berlin/Boston: de Gruyter, 2020 (Deutsche Literatur. Studien und  
Quellen, vol. 34). 315 pp. \$114,99.**

Michael Berger

Wolframs von Eschenbach *Parzival* ist einer jener Texte, welche die Germanistik seit ihren Anfängen ungebrochen beschäftigt haben; dementsprechend unüberschaubar ist die Flut an Sekundärliteratur mittlerweile geworden. Dass Wolframs Werk mit seiner komplexen Struktur jedoch noch immer äußerst fruchtbar für die mediävistische Erzählforschung sein kann, beweist Antje Sablotnys vorliegende Monographie, die 2017 an der Technischen Universität Dresden als Dissertation angenommen wurde. Wie der Titel bereits nahelegt, geht es der Autorin um die Untersuchung der zeitlichen Organisation als auch um das Prinzip der *âventiure* als narrative Konstituenten für Parzivals Identität.

Einleitend verortet Sablotny ihre Arbeit, die ausdrücklich kein eigenes Instrumentarium ausbilden, sondern die Erzählordnung des *Parzival* anhand etablierter narratologischer Modelle erarbeiten möchte (19), im theoretischen Diskurs. Die Autorin beruft sich dabei hauptsächlich auf Gérard Genettes Erzähltheorie, deren Potential für die

Analyse des *Parzival* sie in ihrer *discours*-Zentriertheit sieht (19f.). Als ebenso wichtig erweist sich Paul Ricœurs Konzept der narrativen Identität: Diese ergebe sich aus dem aporetischen Verhältnis von phänomenologischer und universeller Zeit, das erst durch die Etablierung einer Erzählordnung verhandelt werden könne (21f.). Das dritte für diese Arbeit zentrale theoretische Konzept ist Niklas Luhmanns religiöse Kommunikation, die sich durch das kontinuierliche Abarbeiten an der Kluft zwischen Immanenz und Transzendenz auszeichne (26). Dabei übernimmt Sablotny den im Rahmen des SFB 804 „Transzendenz und Gemeinsinn“ erarbeiteten, sehr weit gefassten Transzendenzbegriff, der sich nicht zwingend auf etwas Außerweltliches, sondern viel allgemeiner auf die „Konstruktion von Unverfügbarkeit“ beziehe (25f.). Damit schafft es die Autorin auf geschickte Weise, die Betrachtung der Transzendenz auch losgelöst von der heilsgeschichtlichen Komponente, die in der *Parzival*-Forschung wiederholt ins Zentrum gerückt wurde, zu untersuchen.

Im zweiten Teil liegt der Fokus auf der programmatischen Entfaltung der komplexen Zeitstrukturierung durch den Erzähler. So drücke der Prolog vor allem die Nicht-Linearität des diskursiven Erzählaktes aus, und zwar nicht nur durch die zeitlich enthobene Sprecherposition, von der aus zugleich nach vorne (auf das *Erzählen* der Geschichte) als auch nach hinten (auf das *Sich-Ereignen* des Geschehens) geblickt werde (36f.). Dass diese zeitliche Verortung als „poetologische[s] Prinzip“ (38) des *Parzival* gesehen werden könne, wird zudem an den rätselhaften Metaphern Wolframs – das *vliegende bîspel*,

der *schellec base*, *zîn anderhalb ame glase* oder *des blinden truom* – expliziert: Sie alle stehen laut Sablotny für die Nicht-Linearität des Wolfram’schen Erzählens ein, indem sie narrative Strategien der Zeitorganisation vorwegnehmen (44f.). Im Anschluss daran liest sie das Bogengleichnis als Versinnbildlichung der zeitlichen Organisation der *âventiure*, die der Erzähler zur – wortwörtlichen – „Spannungserzeugung“ (48) steuern könne; Kyôto, auf dessen Wunsch Wolfram an dieser Stelle noch substantielle Informationen zurückhalten müsse, personifiziere hierbei gleichsam das erzählerische Prinzip selbst (51). Die Argumentation schafft die letztlich wohl unmögliche Herkulesaufgabe, das poetologische Rätsel des Bogengleichnisses restlos aufzulösen, nicht ganz, bietet aber dennoch einen sehr überzeugenden textimmanenten Ausgangspunkt für die nachfolgende Analyse der Erzählstruktur.

Im dritten Kapitel wendet sich Sablotny der Untersuchung der Aspekte ‚Zeit‘ und ‚âventiure‘ zu. Zunächst wird die narrative Produktion von zeitlicher Dauer beschrieben, die für die Einordnung der erzählten Zeit im *Parzival* weit wichtiger sei als die Rekonstruktion präziser chronologischer Abfolgen (62f.). Dies erreiche Wolfram u. a. durch die Inszenierung von Gleichzeitigkeit, die nicht nur im Gâwân-Teil, sondern in allen direkt erzählten oder nur referierten Nebenhandlungen zum Einsatz komme; erst durch die Synchronisation dieser Einzelepisoden komme die ‚Geschichte‘ Parzivals, die Identität des Helden, zustande (66). Der *âventiure*-Begriff hingegen erweist sich für Sablotny aufgrund seiner „semantische[n]

Offenheit“ (110) als praktikables Scharnier zwischen *histoire* und *discours*: Der „Kreislauf von *aventure*-Handeln und *aventure*-Erzählen“ (Peter Strohschneider) sei als „autopoietisches Element des sozialen Systems Artushof“ zu greifen, wodurch die *aventure* zum Kommunikationsinstrument für das soziale Gefüge des Artushofes als auch für das System des höfischen Erzählens avanciere (94). Im *Parzival* allerdings sei ein semantischer Wandel des arthurischen *aventure*-Konzeptes zu erkennen, der sich etwa durch die Infragestellung der „Dienst-Lohn-Logik“ (119), durch die Unmöglichkeit der aktiven Fehlerkompensation (125) oder durch die Ironisierung des Zweikampfes in der Blutstropfenszene (131ff.) bemerkbar mache. Nicht zuletzt der Auftritt der personifizierten *vrou Aventure* bezeuge schließlich den Status der *aventure* als „Schnittstelle zwischen intradiegetischer und extradiegetischer Ebene“ (148), denn erst durch die organisierte Erzählung der *aventure* werde diese letztlich konstituiert (135).

Der vierte Teil der Arbeit widmet sich dem Erzählen von Transzendenz, wofür Sablotny die augustinische Zeitvorstellung, welche die Gotteserkenntnis im Spannungsfeld von Zeitlichkeit und Ewigkeit positioniert (162f.), und Ricœurs Idee der zeitlichen Einheitsstiftung im Zuge der Narration durch die Hilfsmittel ‚Kalender‘, ‚Generationenfolge‘ und ‚Spur‘, die eine Verknüpfung von phänomenologisch-subjektiver und universell-objektiver Zeit zu leisten vermögen (175ff.), aufruft. Auf dieser Basis präsentiert sie den Kyô-Exkurs sehr schlüssig als Nachzeichnung einer „Genese der

Dichtung aus der Transzendenz“ (190): Das in der Schilderung des transzendenten Ursprunges und der mehrmaligen narrativen Vermittlung der Gralsgeschichte hergestellte „Spannungsverhältnis von Sukzession und Simultaneität“ (205) ermögliche eine Teilhabe der Erzählung an der Transzendenz; das metaleptische Potential der *Grals-aventure* (195) werde somit „vermittels der Dekonstruktion zeitlicher Strukturen erfahrbar gemacht“ (213).

Überzeugend gelingt auch die Herausarbeitung der Produktion von Präsenz (Hans Ulrich Gumbrecht). So vermöge es etwa die Gralsprozession, durch narrative Mittel wie Nullfokalisierung und Drosselung des Erzähltempos ein Spannungsfeld von Präsenz und Absenz des Göttlichen zu erzeugen, das eine Transzendenzerfahrung des Helden lediglich als abgewiesene Alternative in den Raum stelle (266ff.). In der komplementären Blutstropfenszene hingegen diene die Außenperspektive im Sinne eines „negative[n] Erzählen[s]“ der Verdeutlichung der „Zeitenthobenheit und Transzendenzerfahrung des Helden“ (241). Parzivals Abwesenheit im *Gâwân*-Teil schließlich fasst Sablotny als Spiegelung der in der Blutstropfenszene evidenten narrativen Abwesenheit Parzivals „auf der Makroebene des Romans“ (252): Während sie im Falle der ersten Abwesenheit durchaus mit der Forschung übereinstimmt und sie als Ausdruck von Parzivals Gottesferne sieht, liest sie die zweite Abwesenheit als „göttliche Transzendenzerfahrung“ (257).

Im letzten Kapitel betont die Autorin noch einmal, inwiefern die Identitätskonstruktion Parzivals nicht durch den Helden selbst, sondern durch

Zuschreibungen von außen geschieht. Zu diesem Zweck konzentriert sie sich auf drei „Figuren der Zeitordnung“ (262) – Trevrizent, Sigûne und Cundrîe –, denen Parzival mehrmals begegnet und die seine Erlebnisse je im Nachhinein rekapitulieren und somit seine Geschichte mit der Geschichte des Grals in Eins führen (262f.). Indem Wolfram diese metadiegetischen Erzählerfiguren einführt, die retrospektiv eine zeitliche Ordnung herstellen und somit Parzivals Geschichte in der *histoire* konstruieren, manifestieren sich noch einmal „die konstitutive Reziprozität von Zeit und *âventiure* für den *Parzival* und die Identität seines Helden“ (288). Wenn es der Autorin in den ersten Kapiteln auch nicht immer ganz gelingt, die Zielgerichtetheit des Arguments permanent aufrechtzuerhalten, so zeigt sich spätestens hier in aller Deutlichkeit, wie die scheinbar nur weitläufig miteinander verwandten Faktoren ‚Zeit‘ und ‚âventiure‘ bei genauerer Betrachtung doch untrennbar miteinander verknüpft sind.

Das erklärte Ziel von Sablotnys Arbeit ist es – und muss es aufgrund des enormen Umfangs der Forschungstradition auch sein –, auf bereits etablierten Ergebnissen (exemplarisch genannt seien Susanne Knaeble, Marina Münkler, Katharina Philipowski, Bernd Schirok und Hans-Hugo Steinhoff) aufzubauen und somit von einem bereits sehr profunden Ausgangspunkt aus noch tiefer in die Materie einzutauchen, was aufgrund der daraus resultierenden (auch sprachlichen) Komplexität zeitweise etwas sperrig wirkt. Auch die recht ausführlichen Forschungsreferate, welche die ganze Arbeit durchziehen, belegen

zwar die Expertise der Verfasserin, stören aber bisweilen die Stringenz des meist sehr elaborierten Arguments. Doch in der Zusammenschau der Ergebnisse Sablotnys wiegen diese Kritikpunkte nicht allzu schwer, schafft sie es mit ihrer Studie doch, einen letztlich sehr erhellenden Beitrag zur komplexen Erzählstruktur des *Parzival* zu liefern: Vor allem die Strategien der Identitätskonstruktion durch narrative Organisation und das metaleptische Potential der *aventure* werfen neue Schlaglichter auf das bereits so intensiv erforschte Werk und schaffen interessante methodische Anknüpfungspunkte für die Beschäftigung mit mittelalterlicher Literatur.

Issue 28 (2021)

Book Review

***Fictions of Legibility. The Human Face and Body in Modern German Novels from Sophie von La Roche to Alfred Döblin***

**by Gabriela Stoicea, transcript, 2020. 200 pp. \$60.00**

Franzi Finkenstein

Washington University in St. Louis

How to Cite: Finkenstein, Franzi "Book Review: *Fictions of Legibility. The Human Face and Body in Modern German Novels from Sophie von La Roche to Alfred Döblin* by Gabriela Stoicea". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 211–217. DOI: 10.34314/FOGS2021.00015.

***Fictions of Legibility. The Human Face and Body in Modern German Novels from Sophie von La Roche to Alfred Döblin***

**by Gabriela Stoicea, transcript, 2020. 200 pp. \$60.00**

Franzi Finkenstein

Against the backdrop of modern European discourses on the body as text, the paradigm of readability of human bodies and its development in literary texts, Gabriela Stoicea's *Fictions of Legibility* marks an important contribution to cultural and German studies. Stoicea argues for "moments of resistance" (15) in modern German literature that responded to physiognomic discourses of their time. Starting with the rise of physiognomy in the 18th century, the author's study seeks to illustrate new perspectives on the "fascination with physical appearance" (15) in German literature. In undertaking close-readings and an interdisciplinary cultural study approach to the examination of the role of body descriptions, Stoicea shows how three German-speaking authors—Sophie von La Roche, Friedrich Spielhagen and Alfred Döblin—partook in physiognomic discourses of their time ultimately wrote against a monolithic semiotics on the readability of human bodies codified by the pastor and philosopher Johann Caspar Lavater that were both radicalized and instrumentalized for ideological purposes such as eugenics.

With the aid of a cultural studies approach Stoicea's in-depth investigation

demonstrates how, over a course of three centuries, the German novels *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771), *Zum Zeitvertreib* (1897), and *Berlin Alexanderplatz* (1929) formed another body of work that discursively expatiates on the legibility of bodies and thus stand in conversation with predominant ideas about physiognomy. Stoicea's new perspectives on the three novels reveal that La Roche, Spielhagen and Döblin allow different views on different narrative 'body types' from different perspectives. These in turn manifest new forms of legibility and comprehension of the novels' characters.

Since the study attends to the literary role of the depiction of bodies and their legibility over three centuries, the book is chronologically divided into three parts that provide historical backgrounds with regard to social transformations, philosophical and natural scientific discourses as well as the progressing entanglement of psychological matters in German literature from the 18th to 20th century.

In the introduction, the author points out the impact of the evolution of print culture on the intellectual reading culture. As the availability of books and the marketplaces gradually expanded and diversified, the reading habits and cognitive processes and expectations of readers also changed and became more refined. Stoicea's interdisciplinary approach conveys the importance of such cultural and economic transformations in and beyond the period of Enlightenment in European society and thus accentuates their critical role for her subject matter; the legibility of human bodies in German literature. For Stoicea,

being concerned with the study of the human body and face, this also means being concerned with the audience, the readers as well as their transformations against the background of cultural shifts in history.

The study's first main part informs the reader about the theoretical beginnings of physiognomy as a pseudo-scientific field. Key figure of physiognomic thought in the Enlightenment period was Lavater. His *Physiognomische Fragmente* (1775-78), documenting obscure thoughts on and approaches to *Menschenkenntnis und Menschenliebe* (as the subheading suggests), were considered seminal contributions to the epistemology of the body by pathologists, philosophers and physiologists of that time. However, Lavater's "X-ray-like vision" (46) and his religious agenda focused on the relationship between intellect and sight but lacked the ambiguous complexity of the body. Stoicea supports her interrogation of the failings of both Lavater and the discourse on physiognomy itself with images from the *Fragmente*.

In the three main parts, Stoicea skillfully weaves together her observations on three different legible 'body types' introduced by La Roche, Spielhagen and Döblin respectively. First, in von La Roche's case, the author's examination outlines how the writer synthesized prevalent theory on physiognomy established by Lavater into a new model of narrating the body – the "Body in Perspective" (49) – that allowed different aspects of visibility and troubled prevailing physiognomic ideas. Stoicea stresses that La Roche excoriated Lavater's

antiquated argument for monosemiosis by creating a multi-perspective narration (Bakhtin) “to obliterate the human body from view” (52) and restoring visibility to the bodies of her characters. Regarding the intersection of body, mind and text, Stoicea’s finding in her observation is that bodies cannot be reduced to causal and “cognitive operations, since so much in literature, as in real life, depends on the imagination and on historical conditions” (61). In *Fräulein Sternheim* Sophie von P.’s body resists causal hermeneutics and translates its physicality into a narrative multi-faceted force.

In part two, Stoicea discusses Spielhagen’s “Body as “Versable” Type” which conflates the depiction of social status with physical appearance and its expressive variations. Spielhagen wrote *Zum Zeitvertreib* against the backdrop of the incremental industrialization of Western society that changed labor conditions and impacted the depictions of bodies in literary and in sociological discourses. A consideration of the relationship between body, gender and social class through the lens of social ontology combined with feminist discourses on industrialized bodies would have benefited the chapter’s historization. However, as the author shows in Spielhagen’s case, the individual psychological processes of the characters are undermined by the “rich expressivity” (125) that negotiates their social status and their representation through their bodies. According to Stoicea’s reading, Spielhagen redefines Lavater’s definition of physiognomy by understanding corporeality as something “versable” (125; latin *versabilis*), something that resists exterior forces of control.

In his novel this concept allows for a depiction of a socially typical hero/ine “but also (a) uniquely complex” kind and therefore also for the narrator’s ability to form “corporeal poetics that resist the homogenizing, flattening forces of modernity” (125).

In the third part Stoicea specifies Döblin’s body type as the “Soul-Stripped Body” that is formed in the intersections of visual media, politics, mental health and novel writing. The author’s extensive study of the novel outlines its interdisciplinary complexity in which the depictions of bodies respond to contemporary discourses in psychoanalysis, photography, ideological politics, and literature. Stoicea stresses Döblin’s resistance to the instrumentalization of the body as it was in Nazi propaganda, configuring him as a political writer who was writing against the racist physiognomic discourses of his time. For Stoicea, the soul-stripped bodies “engage in order to estrange” (169), they resist a facile psychological revelation and instead invite the readers to interpret and construe their narrative appearance.

The study would have benefited from a more detailed consideration of the transformation of meaning of bodies as economic entities and their estrangement in the context of technological progress, and how spaces effect the invisibility and visibility of the legibility of bodies. How did these German writers further respond to discourses on the hegemony of normative bodies that are reduced to their value as laboring forces? How do writers negotiate anthropocentric discussions on the tension between inorganic and organic bodies, Marx’s Leib-Körper dynamic?

Fiction of Legibility shows how gradual processes of industrialization, the “technological, scientific, and socio-economic developments” (15), influenced epistemologies of bodies, texts and readers. Stoicea creates meaning for each body type by she instances by showing that the readability of human bodies entails a dynamic of multiple factors that comprises discourses of the human body as well as with writing, reading and cognition. At the same time, these types constitute bodies of resistance that expose the narrative possibilities of novels and their cultural significance for discourses on identity and politics.

Issue 28 (2021)

Book Review

***Food, Culture and Identity in Germany's Century of War***

**By Heather Merle Benbow and Heather R. Perry (Eds.), Palgrave Macmillan, 2019.**

**280 pp. 105, 99 €**

Annelies Augustyns

Universiteit Antwerpen / Vrije Universiteit Brussel

How to Cite: Augustyns, Annelies. "Book Review: *Food, Culture and Identity in Germany's Century of War*". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 218-225. DOI: 10.34314/FOGS2021.00016.

***Food, Culture and Identity in Germany's Century of War***

**By Heather Merle Benbow and Heather R. Perry (Eds.), Palgrave Macmillan, 2019.**

**280 pp. 105, 99 €**

Annelies Augustyns

The twentieth century was particularly rich in crises, where fingers are often pointed at Germany. In academic research, much attention has already been paid to the war years and the role of Germany in this war-torn century from various perspectives. The collection of essays edited by Heather Merle Benbow and Heather R. Perry tries to “shed new light on old wars” (4), more exactly the so-called German-centered conflicts – First and Second World War and the Cold War – through the lens of food. Although there is a growth of food studies – based on the ideas of “father of food anthropology” Sidney Mintz and his works *Sweetness and Power. The Place of Sugar in Modern History* (1985) and *Tasting Food, Tasting Freedom: Excursions into Eating, Culture, and the Past* (1997) – examining both the social and political significance of food in history, Benbow and Perry stress that there remains a research gap in this field, more exactly concerning the “cultural, social and emotional significance of food in warfare” (2). They also emphasize that the relationship between food and the German nation has been widely overlooked in research up to now.

The collection of essays is a step in trying to fill these research lacunae. Therefore, the editors collected eleven contributions that span different time frames and give insight into the different functions and meanings related to food.

In this context, all articles indicate that food is not just a material substance, but has wide-ranging symbolic meanings all linked to different political, personal, emotional, cultural and social understandings of food during wartime. Here, the perspective from below is also highlighted. When research on war and eventually on food has been conducted, this was usually carried out from a top-down perspective, where focus lay on political measures and repercussions, governmental policies, bureaucratic solutions, military defeat and war strategies mostly during one single event. In the present edited volume, the research perspective is inverted and expanded: the authors listen to the everyday voices and experiences of individuals – including soldiers and civilians – by relying on sources such as diaries, memoirs, letters, rumors, POW newspapers, and other more personal or lesser used accounts from varying periods of time, where food was a prevailing trope. This allows them to switch from a top-down to a bottom-up focus. This specific focus can be linked to the general increase of interest in the aspect of the everyday life. (see Lüdtkke) Related to this change, the emphasis is redirected not only to typical war-time experiences at the front, but also to situations on the home front. This is the case in Perry's text *Onward Kitchen Soldiers! Gender, Food and Health in Germany's Long Great War*, where she zooms in on

the role of the nation's housewives for cooking according to new dietary and nutrition rules. These should be more in line with modern ideas about health that were reshaped by nutritionists and physiologists under the harsh conditions of war and food scarcity. In this way, women played an important role in contributing to the revitalization of the nation. She indicates the cultural impacts of the food crisis, the empowerment of the German Hausfrau and the link between national health and the feeling of belonging. Jenny Sprenger-Seyffarth's contribution *Public Feeding in the First World War: Berlin's First Public Kitchen System* relates to this question and shows the impact of war on food and nutrition and the mobilization of the national kitchen by focusing on the public kitchens and feeding programs in Berlin, Dresden and Hamburg during World War I and its relation to social descent and identity forming.

This study gives new evidence of how food, indeed, did not just provide sustenance, but became politicized. It played a crucial role in power relations and wartime propaganda and was always imbued with ambiguity. Encounters with the other could, for instance, be complicated or facilitated by food, as has been demonstrated in Benbow's text *Food, Drink and Hunger for World War I German Soldiers*. She analyzes soldier memoirs and letters where food, drink and hunger were dominant experiences and illustrates the role of food in different kind of interactions: among soldiers, between soldiers and their family and between soldiers and civilians. In these different relations, food was either able to shape relations and

constitute a consoling and comforting element or disrupt them and threaten comradely bonds. It was either an act of caring, hospitality and humanity or a matter of social division and punishment. This ambiguous role comes to the fore in all contributions and can also be related to the question of identity-formation. This latter issue is treated with a specific focus in the accounts of Christine Rinne, Christine Fojtik, Laura J. Hilton and John Gillespie.

Even though the popular image of Germany as a nation of farmers and as a completely self-sustaining nation was a myth, the postwar situation, the loss of eastern (farm)lands and food crisis challenged Germany's self-understanding even more, leading to considerations and tensions as to how it presented itself: as industrial or, as it used to, as an agricultural state. These issues are treated in Fojtik's contribution *The Productive Heimat: Territorial Loss and Rurality in German Identity at the Stunde Null*. She also links this question with Germany's division by Allies and continued difficulties with food in American and British controlled zones, which is further examined in Kaete O'Connell's text *The Taste of Defeat: Food, Peace and Power in US-Occupied Germany*. She shows how food was being used as weapon of war and/or peace in civil-military relations and negotiations. In *Postwar Food Rumors: Security, Victimhood and Fear*, Hilton not only indicates how food and identity are intertwined, but highlights how food clearly played a role in political discourse, where it was central to conflicts and debates. Food was even misused and re-interpreted in postwar German rhetoric. Basing her research on rumors revolving around

food in post-war Germany, she demonstrates how Germans inverted the perspective of them as perpetrators and instead represented themselves as victims of the Allies, who were depicted as starving and punishing the German population. It was this image that impacted upon the collective memory of Germany. Gillespie also makes clear how food – or more exactly beer – was a core element in the postwar discourse of East Germany and how it even became a central element of its postwar identity. The socialist German Democratic Republic (GDR), for example, promoted beer as a drink of the socialist worker and thereby differentiated itself from the so-called decadence of capitalist West-Germany and the imported culture from America, even though the GDR itself struggled to maintain basic quality standards of beer. The false narratives produced by the GDR disguised reality and deflected attention in favor of the state itself. Not only beer, but also coffee was a central element in its discourse for making itself more attractive and even provided an opportunity for making (transnational) alliances with another socialist state, Vietnam, during the Cold War as is shown in Andrew Kloiber.

Given the wide range of topics, Benbow and Perry promote their volume as providing “[t]he occasion to examine the multi-valency of Germany’s food experiences across the twentieth century within the contextual pressures and changing dynamics of modern warfare” (3). However, this statement raises questions. Although the articles stretch their focus from the beginning of the twentieth century with the First World War to the Second

World War and the post-war situation of Germany ending with the Cold war, the emphasis lies on the Great War and the post-war situation. The Second World War and the period of the Third Reich are merely treated as marginal, even though they mark important turning points in German history. There are three articles dealing with the First World War – the ones by Perry, Benbow and Sprenger-Seyffarth – the ones of Fojtik, Hilton and O’Connell grapple with the post-war situation, and the Cold war is being handled in the articles by Gillespie and Kloiber. In Fojtik and Hilton there are minor hints about the situation in the Third Reich, but they are not further elaborated upon. The contribution by Helene J. Sinnreich revolves around Nazi Policy, its racial based food approach and the ensuing consequences in the ghettos of occupied Eastern Europe. The article illustrates in a fascinating way how the (Eastern) Jews in the Ghettos were impacted by the food laws, how food used to be an important element in convincing Jews to board the deportation trains, and which tactics – varying among others between selling possessions, begging, smuggling, theft, prostitution – helped them to survive, but I wonder why the situation of Eastern Europe and the Eastern Jews deserve specific attention in a volume dedicated originally to the German question. Even though there were no ghettos in Germany – Kwiet (1988) speaks about a “ghettoization without ghettos” – it would have been compelling to direct the focus to the situation of the Jews in German towns and cities or the overall food situation in Germany during the Third Reich and the ensuing Second World War. Dispossession and

Food deprivations were namely not merely bound to Jewish ghettos in occupied Europe. Regarding the Second World War, Rinne depicts the significance of food in the POW newspapers *Der Zaungast* and *POW-Oase* from, respectively Camp Aliceville and Fort McClellan in Alabama. The transnational perspective is promising and shows how food and social rituals were used to differentiate themselves from Americans, and how they are tied to nostalgia and a longing for the distant home. An investigation of personal documents from soldiers at the front or citizens at the home front during the Second World War in Germany would have been an interesting addition. When Benbow, for instance, investigates how World War I German soldiers were bound or devised by food, it could have been interesting to compare this situation with the one of World War II, where racial issues were played out.

Even though there remain some lacunae, the volume offers a wide range of insights, both on a national and transnational level, illustrating how food in the desperate conditions of war and its aftermath is more than simple nourishment and requirement of life. It was a carrier of (emotional) meaning and important in relationships with others, as it was ambiguously politicized as both weapon of war and tool of peace. In this way, the volume offers an enlightening and new perspective on Germany's twentieth century of war and definitely contributes to the disciplines of culture and food studies as well as to war and social studies.

Issue 28 (2021)

Book Review

***Krebs fühlen – eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts***

**by Bettina Hitzer, Klett-Cotta, 2020. 540 pp., 28€**

Jonas Feldt

Charité Berlin

How to Cite: Feldt, Jonas. "Book Review: *Krebs fühlen – eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts*". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp.226-230. DOI: 10.34314/FOGS2021.00017.

***Krebs fühlen – eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts***

**by Bettina Hitzer, Klett-Cotta, 2020. 540 pp., 28€**

Jonas Feldt

Es bedarf keiner sonderlich ausführlichen Recherche, um das allzu Offensichtliche postulieren zu können: Allein die deutschsprachigen (Sach-)Publikationen zu Krebserkrankungen der letzten Jahre reichten aus, um problemlos mehrere Bibliotheken zu füllen. Und auch zur Geschichte des Krebses sind in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen erschienen, von Überblickswerken (David Cantor, *Cancer in the 20th Century*, 2008) bis hin zu Literatur zu spezifischen Krankheitsbildern oder Instituten (Ulrike Scheybal, *Das Allgemeine Institut gegen die Geschwulstkrankheiten*, 2000).

Dass Bettina Hitzer trotz der gewaltigen Forschungslandschaft auf eine Reise durch die Krebserkrankung des 20. Jahrhunderts einlädt, sollte dennoch aufmerksam machen. *Krebs fühlen – eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts* beleuchtet – wie der Titel bereits verrät – die Krebserkrankung aus Perspektive der Emotionsgeschichte. Die Autorin begibt sich mit ihrer Arbeit in das bisherige Forschungsvakuum zwischen Emotions- und Medizingeschichte. Auf 540 Seiten legt Hitzer in einer auf Deutschland fokussierten, aber transatlantisch ausgerichteten Sezierung die Geschichte der Krebserkrankung und die mit damit zusammenhängenden Emotionen im vergangenen Jahrhundert dar.

In der ursprünglich als Habilitationsarbeit im Rahmen der Minerva-Forschungsgruppe *Gefühl und Krankheit* angefertigten Arbeit gliedert Hitzer ihr umfassendes Projekt in die vier Kapitel „Krebs erklären und erforschen“, „Krebs erkennen“, „über Krebs sprechen“,

„Krebs erfahren“ und den resümierenden Abschluss „Krebs fühlen im 20. Jahrhundert“.

Dabei bearbeitet Hitzer den Komplex chronologisch und begibt sich auf diese Weise insgesamt vier Mal durch das 20. Jahrhundert, ohne dass dabei augenfällige Redundanzen entstünden, auch wenn sie dabei mitunter auf gleiche Quellen wie unter anderem den ‚Bunte-Arzt‘ Dr. med. Fabian (u. a. 85) zurückgreift.

Im ersten Kapitel, „Krebs erklären und erforschen“, widmet sich Hitzer Wissenschaftskonjunkturen. Die Debatten, die sich vor allem um die Psychosomatik, später Psychoanalyse mit Blick auf die Wirkung der Gefühle auf die Krebsentstehung drehen, hängt Hitzer vorrangig an den von prominenten Einzelpersonen geführten Auseinandersetzungen auf, die sie fein nachzeichnet, sodass es Laien mitunter schwerfallen könnte, den Überblick über Denkschulen, Institute und nachstehende Theorien zu wahren. Das Kapitel wird so eher durch den Diskurs dominiert, es steht die Wissenschaftsgeschichte im Vordergrund, wohingegen die Emotionsgeschichte eher als Oberthema erhalten bleibt.

Das zweite Kapitel, „Krebs erkennen“, widmet sich Früherkennungsprogrammen und Prophylaxen.

Hitzer rückt Akteur\*innen hier stärker in den Hintergrund und widmet sich vorrangig den Techniken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hauptmotivator war zunächst die „Angst vor Krebs“ (115) die zur Teilnahme an Vorsorgeuntersuchungen bewegen sollte, später dann Hoffnung und Optimismus.

Ihr gelingt es so, anschaulich die von ihr in den Vordergrund gerückten Emotionen, Angst und Hoffnung, herauszuarbeiten, die auch in dem „Mantra eines Jahrhunderts der Früherkennung [...]Rechtzeitig erkannt – heilbar“ (112) Ausdruck finden.

Das dritte Kapitel – „Über Krebs sprechen“ – hält sich zunächst in fast auffälliger Länge im 19. Jahrhundert am Schicksal Friedrichs III. auf.

Hitzer nutzt die schicksalhafte Kehlkopfkrebserkrankung des Kaisers, um zur Praxis

des Verschweigens der Krebserkrankung gegenüber den Patienten hinzufügen. Hoffnung wird in diesem Kapitel abermals zum roten Faden. Das Handeln der Ärzte wird vollends auf die Aufrechterhaltung der Hoffnung bei den Patienten ausgerichtet, da ein Leben ohne Hoffnung nicht möglich sei. Dies führte unter anderem zur professionalisierten Lüge, einer Praxis, die trotz zuvor geäußerter medizinethischer Einwände Albert Molls erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit einem Erstarben des Informed Consent und ersten öffentlich gemachten Krankheitsverläufen, wie dem des Time-Journalisten Charles Wertenbaker, an Bedeutung gewann. Anschaulich beleuchtet dieses Kapitel im späteren Teil durch Zitat-Passagen aus Ego-Dokumenten wie Maxie Wanders Tagebucheinträgen die weite Verbreitung der Lüge gegenüber den Patienten und die Rezeption dieser. „Das war kein Krebs, sondern Unruheherde [...]. Natürlich lügt sie.“ (265).

Das längste Kapitel widmet Hitzer dem Komplex „Krebs erfahren“, in dem sie vor allem die Praktiken und Räumlichkeiten, die die Krebsbehandlungen im Laufe des 20. Jahrhunderts umgaben, darstellt. Zu fehlen scheinen zunächst fast gänzlich Egodokumente der Patientinnen und Patienten – wenn auch aus den vorhergehenden Kapiteln der Grund hierfür, das Verschweigen der Diagnose und die Scham um die Erkrankung, klar ersichtlich scheint. Stattdessen finden sich Beschreibungen wie etwa durch den Münchener Chirurgen Albert Krecke der 1927 über die Klinikräume schrieb: „Wenn gar noch ein Kranker auf einer Bahre hinein- oder hinausgetragen wird, so ist das Maß der Unlustgefühle für die Neuankommenden reichlich gefüllt“ (290).

Hitzer zeigt gekonnt die Dimensionen der Krebskranken und -behandelnden zwischen Ekel ob der offenen, übelriechenden Geschwüre, wie Schriftsteller Hans Frick über seine Großmutter berichtet (217), Scham wegen der Behandlung und vermuteten Infektiösität der Erkrankung und der postulierten Hoffnung durch Operation und Bestrahlung. Wandel brachte erst die Etablierung der Chemotherapie, die durch Remission

einen Raum zwischen Heilung und Unheilbarkeit aufmachte.

Anders als der Titel zunächst vermuten lässt, gelingt es Hitzer durch die breite Quellenauswahl, die nicht nur die Patient\*innenperspektive, sondern auch Angehörige, medizinisches Fachpersonal und Risikogruppen mit einbezieht (Gegenstand sind hierbei nicht vorrangig die Gefühlsrealitäten der Krebspatienten); sondern darüber hinaus auch die Auswirkung auf diese zum Zeitpunkt der Erkrankung zu beschreiben. Die Autorin beschränkt sich dabei auch nicht allein auf die Emotions- und Medizingeschichte, wie sie selbst resümiert. „Die Gefühle waren der rote Faden, an dem entlang die Erzählung ihren Weg durch diese 100 Jahre gesucht hat.“ (393). Wissenschafts-, Technik- und Pharmaziegeschichte finden auf diese Weise ebenfalls Raum.

Hitzer gelingt mit *Krebs fühlen* – eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts ein Querschnitt durch die Krebsgeschichte der vergangenen 150 Jahre, durch gesellschaftliche Gruppen und Schichten, unterschiedliche politische Systeme, die sie teils verbinden, teils gegenüberstellen kann.

Wie wichtig diese Auseinandersetzung über die emotions- und medizinhistorische Forschungslandschaft hinaus auch für die moderne Wissenschaft ist, zeigen die von Hitzer angeschnittenen Kommunikationsmodelle wie „*Breaking Bad News*“ (276) ebenso wie die von ihr abschließend aufgeworfenen Fragen:

Inwiefern das Bemühen um Authentizität hier [Übereinstimmung von Inhalt und Kommunikation] tatsächlich einen Ausweg bieten kann, bleibt fraglich, denn: Kann eine Person nicht auch ‚authentisch‘ und emotionslos gegenüber einer Patientin sein? Müsste es nicht vielmehr darum gehen, wie eine emotionale Haltung herzustellen ist, auf der Empathie beruht? (277).

Mit Fragen wie diesen knüpft Hitzer an aktuelle Debatten um Kommunikationsmodelle und Problemstellungen wie den Nocebo-Effekt an.

Issue 28 (2021)

Book Review

***Hitler's Jewish Refugees: Hope and Anxiety in Portugal,***  
**by Marion Kaplan, Yale University Press, 2020. 376 pp. \$45.**

Matthieu Martin

University of Waterloo

How to Cite: Martin, Matthieu. "Book Review: *Hitler's Jewish Refugees: Hope and Anxiety in Portugal*". *focus on German Studies*, no. 28, 2021, pp. 231-238. DOI: 10.34314/FOGS2021.00018.

***Hitler's Jewish Refugees: Hope and Anxiety in Portugal,***

**by Marion Kaplan, Yale University Press, 2020. 376 pp. \$45.**

Matthieu Martin

Marion Kaplan's latest scholarly project began with an unopened ensemble of 207 letters and 76 postcards at the Museum of Jewish Heritage in New York. Sent to Jewish refugees in Lisbon during the Second World War, they portrayed stories and emotional dialogues of refugees fleeing Nazi persecution. Situating her work within the broader scholarly framework, Kaplan notes that little Holocaust historical work to date has focused on the emotional affect that fleeing and the desperate attempts to survive had on refugees. To contribute to this somewhat unattended area of research, Kaplan focuses attention on the intersection of geography and emotions in the context of Jewish refugees' flight into and through Portugal. Composing an "emotional history of fleeing" this book is one of contrast: both the hope and anxiety experienced by refugees, generosity despite poverty among the Portuguese people, and the numerous Catch-22's of refugee policy within and outside of Portugal (2). Even successful escapes were not without contradictions as many felt relief at escaping yet guilty to be so fortunate while the family and friends left behind perished. Kaplan also notes that "escape was not free of sorrow" (195) and quotes Viennese Jewish author Arthur Schnitzler, saying, "a departure always hurts, even when one has long looked forward to it" (211).

Both the chronology and geography of several refugees' journeys guide the book's structure. Early chapters describe the obstacles refugees heading to Portugal faced in the early years of fleeing around 1933-1939 and then after the fall of France in 1940. Border crossings were one of several sites of anxiety, effectively involving two inspections. The border into Spain, for example, required passing first the French side of the border and then making it past the officials on the Spanish side. Some refugees were forced to cross into Spain illegally in a backcountry trek over the Pyrenees. Chapter 3 then details the work done by various organizations helping refugees, the presence of Nazi Gestapo in Portugal, and the experience of a different kind of dictatorship under Salazar. In the fourth chapter, Kaplan provides more detail on one of the book's contrasts, namely, the differing dominant emotions between adults and children; fear and anxiety to get all of the necessary red tape aligned among the former versus the latter's hope for what would lie ahead. Chapter 5 hones in on the nerve-wracking sites that were the embassies, consulates, and prisons. Moving on to written correspondence Chapter six places particular emphasis on the desperate attempt for parents to maintain relationships with their already emigrated children through epistolary spaces. Finally, Kaplan closes with "Final Hurdles," expanding on the trials of getting onto one of few boats leaving Portugal, the experience of a crowded ship, and the mixed feelings of leaving.

Several recurring themes shine through throughout the book. Emotion, of course,

acts as der rote Faden —the red thread— woven throughout. For example, Kaplan highlights early on that feelings are important as they have the potential to influence our decisions. As well, as human beings we are connected to the places we visit and inhabit. From that point of departure Kaplan’s claim that “emotions were intertwined inextricably with spaces” seems logical (5). Many German Jewish and non-Jewish refugees wrestled with the yearning for Heimat —the German feeling of home— even as it seemed their country betrayed them in many ways. And while refugees felt “the emotional trinity of anxiety, fear, and hope” spaces such as cafés provided emotional stability (159). Kaplan also writes on some of the intriguing gendered aspects of the refugee experience in Portugal. Gendered café cultures between Portugal and central- and eastern Europe clashed, men and women coped with the loss of social status differently, and a female body at borders could evoke empathy or danger. A highly significant part of fleeing present at every stage of the journey was the astounding bureaucracy. Refugees felt dehumanized by the obstacles imposed by seemingly endless paperwork, feeling as though passports and applications were more important than their individual selves. In contrast with the humanity of Portuguese citizens, the changing and contradictory policies and additional paperwork once refugees reached Portugal represented “one more link to the chain of dehumanization they endured” (2). Furthermore, each bureaucratic hurdle was accompanied by some form of state official who had a great deal of power in deciding the fate of those seeking refuge. Embassy

ambassadors, consulate officials, border guards, social workers, and political leaders kept the gates of refugees' passage to safety. While some broke the law to allow those in need to escape, others turned many away to face forced labor or death. Unfortunately, the experience of refugees facing dehumanizing bureaucracy and anti-immigration prejudice in the 1930s and 1940s parallels the experiences of many refugees escaping war and terror today.

To begin each chapter, Kaplan has inserted epigraphs, quoting the words of today's refugees. The words contained in each epigraph correspond with bewildering accuracy to the picture painted of refugees before and during and even after WWII. The striking relevance of this work to current and more recent times suggests we have not progressed as far we might be led to believe. Wading through "oceans of red tape" to escape Nazi persecution was a significant consequence of the Nazi regime, yet we find ourselves in an era of similarly resistant borders amid rising right-wing populism and anti-immigration. Why haven't we learned from this crucial aspect of the Holocaust? I would argue that part of the solution lies in changing our language surrounding refugees. Kaplan writes according to the current paradigm, which characterizes the flight of the persecuted and endangered as a "refugee crisis". This so-called "refugee crisis" is also often embedded in the natural disaster metaphor, whereby a "flood of refugees" ensues (10). But as Allison Phipps reframed it in a CAUTG presentation in Regina in 2018, it is in fact a crisis of hospitality. Change in how we

perceive refugees and respond to their pleas for help may begin by changing the discourse, reframing the issue to more accurately point to where the problem truly lies.

Finally, I would like to point out one minor detail which could do with clarification in the final chapter. Kaplan writes, “many refugees remembered the ships that made the most trips, such as the Nea Hellas, Nyassa, Guine, and Serpa Pinto, all Portuguese” (222). But on page 218 the Nea Hellas is described as a Greek vessel, on which refugees could no longer hope to board once Germany invaded Greece in April of 1941. Clarifying this incongruity would better explain the cause of an individual’s emotional associations with the vessel. For instance, did Carla Pekelis believe that the Nea Hellas “oozed a gloomy exhaustion” because of her experience on the boat or because her hope of boarding it to begin with was lost along with Greece’s autonomy (222)?

The emotional history Marion Kaplan has written between the covers of this book represents a scholarly *œuvre d’art* that humanizes the numbers, reminding us that behind refugee statistics are people with stories and emotions. Her brilliant work enhances our understanding of the extent of the Holocaust’s influence and holds a mirror up to our present selves to incite reflection and change on how refugees are treated today. Upon reading Hitler’s *Jewish Refugees: Hope and Anxiety in Portugal* I felt inspired to replicate, in my own life, the incredible display of humanity demonstrated by aid organizations and the Portuguese people of the mid-20th century. I also better understand the urgent need to

critically resist the anti-immigration sentiments, xenophobia, anti-Semitism and prejudices at times both causing flight and preventing refuge among those fleeing unrest today.

### Works Cited

Kaplan, Marion. Hitler's Jewish Refugees: Hope and Anxiety in Portugal. Yale University Press, 2020.

Issue 28 (2021)

Book Review

*Culture in the Third Reich*

**By Moritz Föllmer, Translated by Jeremy Noakes and Lesley Sharpe, Oxford  
University Press, 2020. 336. \$25.95.**

Rachel Wilson

Boston University

How to Cite: Wilson, Rachel. "Book Review: *Culture in the Third Reich*". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp.239-246. DOI:  
10.34314/FOGS2021.00019.

*Culture in the Third Reich*

**By Moritz Föllmer, Translated by Jeremy Noakes and Lesley Sharpe, Oxford University Press, 2020. 336. \$25.95.**

Rachel Wilson

In his impressive monograph, Moritz Föllmer details the creation, implementation, and evolution of National Socialist culture from the Weimar Republic to the end of World War II. Föllmer explains that National Socialist culture was shaped by 19th century imperialism and German nationalism, the immediate impact of World War I, and the failures and perceived excesses of Weimar. Culture in the Third Reich, he writes, reflected Hitler's political goals and personal tastes, as well as the ensuing rivalry among his most loyal followers, from top-ranking Nazi officials like Rosenberg, Goebbels, and Speer to local Gauleiters. Arguably Föllmer's more important contribution to the field, however, is that National Socialist culture was not simply forced upon a passive German citizenry. Rather, everyday people eagerly participated in popular culture. For conservative, middle-class Germans in particular, Nazi culture represented community, belonging, and a shared ethos. While culture in the Third Reich was shaped by those in power, it was enthusiastically embraced by many.

Through the lens of culture, Föllmer provides a useful chronology of the Nazis' rise, seizure, and consolidation of power. Beginning in Weimar, he details the sense of anxiety

and isolation many Germans experienced after the First World War and the key role the German middle-class played in establishing a National Socialist culture in the 1920s. Prior to the rise of the NSDAP, many middle-class Germans expressed growing concerns about international influence on German politics and culture. In their mind, “diversity” had caused inflation, mass unemployment, a broken parliamentary system, and violence in the streets. Therefore, middle-class values were confirmed, rather than challenged, by contacts with National Socialism. Locating the roots of National Socialist culture in the 1920s is also important because Nazism drew not only on imperialist and nationalistic trends of the Kaiserreich, but importantly, from Weimar itself. While most scholars note the cosmopolitanism of Weimar, Föllmer argues “the nationalism that emerged in Imperial Germany and grew progressively more radical in the 1920s was as much a part of ‘Weimar’ as, for example, the painting and literature of New Objectivity” (16). In the 1920s, Germans reasserted their nationalism following the humiliating defeat in World War I and the seemingly threatening influence of an increasingly heterogenous nation.

Enter Hitler and the NSDAP, who skillfully translated this sense of cultural dislocation into political action rooted in a vision of German national resurgence. National Socialism “brought existing tendencies sharply into focus, but gave them a clear direction and invested them with an extra utopian dimension” (25). Throughout the 1930s, the Nazis effectively manipulated these anxieties to serve their own racialized political agenda. For

instance, a middle-class distaste for modernist art developed into outrage over the destructive Jewish influence on German culture. That National Socialist and bourgeois culture overlapped contributed significantly, as “the Nazis were not obviously different from the majority of middle-class lovers of culture, who still focused primarily on 19th century works and had few regrets about modernists, left-wingers, and Jews being excluded” (76). The difference being that now bourgeois culture was defined racially, by those approved to be members of the Volksgemeinschaft. This interplay between top-down decisions and bottom-up participation is crucial to understanding the success of National Socialist culture.

Föllmer further explains that the movement promised not only ideological gains, but also material ones. For those who participated, a new culture presented Germans with opportunities. The regime granted Nazi artists, for instance, jobs, commissions, awards, and benefits. Like visual artists, filmmakers and actors benefitted from collaboration with the regime through organizations such as the German Film Academy. Yet Culture in the Third Reich importantly reminds the reader that conformity was more than just opportunism; for many, it was about conviction. This is evidenced by another aspect of National Socialist culture: everyday Germans’ participation in dissolving institutions, marginalizing and excluding enemies, and violence. Beyond the propaganda and effective use of mass media, Föllmer highlights the role terror played in the creation, consolidation, and imposition of National Socialist culture.

As the regime legalized anti-Semitic ideology through increasingly radical laws and policies, National Socialist culture reflected that escalation. Throughout the 1930s, science legitimized popular prejudices about these groups. Much like artists who participated, the regime provided professional opportunities for academics through medical experiments, ethnography, and research into defining “Jewishness” scientifically. In the late 1930s, National Socialist culture was also used to advance imperialist motivations, as the regime utilized propaganda in an effort to make Germans more willing to go to war. Early victories in the war further served as evidence of German cultural superiority and racial hierarchy, as the Nazis combined imperialism, occupation, and art looting. As the war continued and increasingly looked grim for the Nazis, however, claims to the cultural superiority of National Socialism crumbled.

While certain aspects of culture in the Third Reich remained consistent from the 1920s through the 1940s (nationalism, anti-Semitism, cultural superiority), one of the strengths of Culture in the Third Reich is the evidence provided to illustrate that National Socialist culture was not a monolithic style; rather, one that changed constantly and evolved to serve shifting goals of the regime. During Weimar, for example, the Nazis utilized *völkisch* styles that highlighted German nationalism and traditional values. Here, Föllmer relies on an impressive source base to include examples as varied as Heimat films and musicals, news reports of battleships that touted the superiority of German engineering, and

the popularity of football and sports culture. After the immediate seizure of power in 1933, the regime shaped a culture defined in opposition to Weimar. The impoverished, starving images of unemployed veterans on the streets of Berlin, for instance, were contrasted with travel photography from Strength through Joy holidays, emphasizing the health—physical, racial, economic—of the new Germany. Throughout the 1930s, National Socialist culture furthered popular prejudice about Jews, “asocials,” and other enemies of the state through a variety of media, such as the 1937 Degenerate Art exhibition in Munich and the rewriting of textbooks.

National Socialist culture evolved further in the late 1930s as the regime made preparations for war. This was demonstrated through increased public displays of imperial ambitions in architecture, such as the German pavilion at the Paris world exhibition in 1937 and Speer’s proposed, though never realized, “Reich Capital of Germania.” Unlike the *völkisch* styles of the 1920s and early 1930s, the regime’s dominant influences became neoclassical, ancient Greco-Roman buildings as symbols of permanence and power. The regime had new goals; therefore, National Socialist culture adapted to best reflect that.

Waging war was crucial for the fulfillment for National Socialism’s prophecy. As the war raged on, German cultural superiority was imposed abroad, as imperialism was not simply concerned with occupying a territory politically and economically, but culturally as well. The Paris Opera, for instance, “now draped in swastika flags, performed more works

by Beethoven, Mozart, and Wagner than before” (187). Yet despite these early triumphs, National Socialist culture shifted once more, as the realities of Germany’s inescapable loss affected the production of culture, such as the physical destruction of cities that halted performances and the stoppage of print media due to paper shortages. The impressive level of detail Föllmer provides effectively illustrates the evolution of National Socialist culture as well as its importance to the regime.

While Föllmer skillfully analyzes Weimar and the Third Reich, his findings abruptly stop there. He writes that “after 1945 it was again possible to distinguish between German and National Socialist culture” (270). Arguments such as these reflect a *Stunde Null* approach to the Nazi past, and this reviewer wonders how accurate that claim can be when many former Nazis held positions of power in the Federal Republic. Would not the pervasive nature of National Socialist culture, as well as the active role of both everyday Germans and former NSDAP members in West Germany, indicate it would take a while to eradicate National Socialism’s cultural hold? Though the institutions, organizations, and individuals that defined Nazi culture may have been dissolved, the participation of millions of ordinary Germans in that culture lingered well into the postwar period. Furthermore, what constituted “German” culture after 1945, as East and West were created, at least initially, in the image of their occupiers?

Culture in the Third Reich, however, does not claim to extend into the period

following WWII. Therefore, Föllmer successfully accomplishes what he sets out to do. His work sheds important light on the role culture played in the Third Reich beyond propaganda, coercion, and terror. National Socialist culture demonstrated political control, imperialism, and racism; but it also reflected popular participation in dictatorship, as evidenced by the “less overtly Nazi aspect” of culture in the Third Reich (3). Overall, this monograph is well-researched, persuasive, and full of fascinating anecdotes, cultural references, and insights. While Modern German historians would benefit most from the sharp analysis found in this book, additional features, such as a glossary of key figures and dates, make Föllmer’s work accessible to non-specialists as well.

Issue 28 (2021)

Book Review

*Transnational Nazism: Ideology and Culture in German-Japanese Relations, 1919-1936* by Ricky W. Law, Cambridge University Press, 2020.

360 pp. \$29.99.

Daniel Moody

University of Cincinnati

How to Cite: Moody, Daniel. “*Transnational Nazism: Ideology and Culture in German-Japanese Relations, 1919-1936* by Ricky W. Law”. *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp. 247–252. DOI: 10.34314/FOGS2021.00020.

***Transnational Nazism: Ideology and Culture in German-Japanese Relations, 1919-1936* by Ricky W. Law, Cambridge University Press, 2020.**

**360 pp. \$29.99.**

Daniel Moody

As evidenced by the rise in extreme far-right movements in the last few years, the ideology of the National Socialist movement did not gain traction only within Nazi Germany, but rather around the world. In the time leading up to World War II, a growing relationship between Nazi Germany and militarist Japan encouraged the spread of Nazi ideology to Japan and led to the development of the Tokyo-Berlin Axis.

Ricky W. Law's 2019 book *Transnational Nazism: Ideology and Culture in German-Japanese Relations, 1919-1936* (Cambridge University Press) examines the mass media of these two countries during the interwar period and how the national media of these two distant countries mutually shaped and influenced perceptions of one another. Law examines a variety of media sources from both countries. From the Japanese perspective, he focuses on newspapers, lectures and pamphlets, nonfiction, and German language textbooks. From the German perspective, he examines the role of Japan and the Japanese people in Nazified newspapers, films, nonfiction, and voluntary associations. Law's close investigation of these media sources sheds light on an often-overlooked aspect of international relations during this time period.

Law's book is divided into two parts, one focusing on each of the two countries. Part I focuses in on Transnational Nazism in Japan and is further broken up into four chapters dealing with Germany in various different media: newspapers, lectures and pamphlets, nonfiction, and language textbooks. Part II focuses on Transnational Nazism in Germany and is also broken up into four chapters dealing with the perceptions of

Japan in newspapers, films, nonfiction, and in voluntary associations.

Law opens his book with an anecdote about an incident in 1934 when a Japanese businessman applied to trademark the name “Hitler” as a brand name for bicycles and tricycles (1). This application was swiftly countered by the German Embassy asking the Japanese Foreign Ministry to intervene for taking the Führer’s name in vain. Law describes this incident as emblematic of the political and cultural relationships of Germany and Japan before the resolution of the Anti-Comintern Pact of 1936. Law goes on to argue that this international incident demonstrates two key arguments for his book. First, it is demonstrative of the mutual excitement for Hitler shared by Germans and Japanese. Law argues that the fact that the name was well enough known and admired to be used for a valuable brand of consumer goods is evidence of what he calls “Transnational Nazism” (1). This incident supports the second major argument of his book: “words and activities in civil society helped to shape German-Japanese mutual perceptions” (2).

The first chapter of Part I deals with the presence of Germans and Germany in Japanese newspapers. Law makes the argument that the Japanese press took an extreme interest in German attributes; “Germanness” and its myriad manifestations became a recurring topic within the Japanese press (32). He goes on to note that the Japanese press frequently interpreted events such as the post 1918 chaos or the Nazi revolution of 1933 as reflective of the innate qualities of Germans. By January of 1935, much of the Japanese press adopted Transnational Nazism and transitioned from an affinity for rightist Germany, to enthusiasm for Hitler and his regime. Law asserts that the style of Japanese journalism, driven by personalities, was perfectly suited for someone such as Hitler and the Hitler myth that could be easily sold to the newspaper buying public (65).

The second chapter of Law’s book focuses on Germany in lectures and pamphlets in Japan. Law contrasts the issues in both countries whereas Nazis and communists were engaged in street battles in

Germany, the sympathizers to the ideology in Japan clashed through words in orations and booklets. Although the events in far-off Germany had no immediate effects on Japan, they still, as Law argues, “elicited strong emotions as if the stakes involved not just Germany’s soul, but Japan’s as well” (78). Law posits that the adaptation of the Anti-Comintern Pact was something of a validation of these sentiments. He argues that the formalization of relations with Germany reduced the very latitude used by lecturers and pamphleteers to demonstrate their support for Hitler and Nazism.

The third chapter of Part I focuses in on Germany within Japanese nonfiction, primarily within books on current affairs, politics, economy, and contemporary history. The genre of these works is varied and includes monographs, biographies, travelogues, memoirs, and encyclopedic anthologies. Law argues that the medium of these works allowed for authors to explore themes that newspaper articles and pamphlets could not. He goes on to argue that discussions about Germany within these types of texts were often not just about Germany, but also about Japan. Problems caused by the world economic crisis such as unemployment, social tension, political impasse, and limits on international trade were present in both Germany and Japan. Law contends that Japanese nonfiction dealing with Germany during this time exists in two phases. The first phase consists of broad inquiries into political economy and literature, and the second phase is marked by reactions to Hitler and Nazism.

The fourth chapter of Part I deals with German in language textbooks. Law asserts that language instructors serve as extremely powerful cultural mediators and influence and shape perceptions of the image of the country and culture where the language is spoken. As such, language learning makes it possible to engage in the most intense forms of intercultural experience. Law argues that when the rightist movement took root in Germany many linguists chose to accommodate the regime and align themselves with Nazism and Hitler; many language teachers embodied the values of Transnational Nazism in their voluntary praise

for Nazi ideology and Hitler.

Part II transitions into the discussion of Japan within the German context. Chapter Five deals with the perception of Japan through German newspapers. Law describes the presence of Japan within the German press as morphing through three different phases. The first phase is from 1918 until the conquest of Manchuria in 1931. During this time, Law asserts that Japan only caught the attention of newsmen whose papers had the financial wherewithal and interests beyond partisanship. Eventually, almost overnight, Japan morphed into a topic of controversy for Germans with the increased interest in the Sino-Japanese struggle. After the Nazi regime decimated the press, Law argues that because of a mutual respect for Japan as a great power, Transnational Nazism accepted and accommodated Japan into its worldview.

Chapter six of Part Two concerns itself with the perception of Japan through film in Germany. Law proposes that film, as a medium, offered an alluring alternative to what readers could glean from words and photographs in a newspaper article. He describes the presentation of Japan in German cinema as resembling a sentimental romance film.

Chapter seven focuses in on Japan in German nonfiction works. Like the corresponding chapter from Part I, this section deals heavily with travelogues. Law makes the argument that the atmosphere following the adoption of the Anti-Comintern Pact allowed for easier production of works with a politicized message or agenda.

The final chapter of the book deals with perceptions of Japan with respect to voluntary associations in Germany. Law argues that the relations fostered by the Anti-Comintern Pact and Transnational Nazism allowed for the *Deutsch-Japanische Gesellschaft* to attain more power than any other binational organization in Germany.

Law's book is an interesting and insightful overview of German-Japanese relations in the interwar

period. He provides an excellent framework of reference and historical context for the development of relations with respect to national media. His analysis is well structured into multiple chapters of focus and further breaks those chapters down into subchapters. Part I, which deals with perceptions of Germany within Japanese media is very well researched and organized. Part II is also well researched and organized, but it appears as though the analysis of the perceptions of Japan within Germany does not go as deep as Part I.

Issue 28 (2021)

Book Review

***Meanings of Modern Work in Nineteenth- and Twenty-First-Century German  
Literature and Film***

by **Peter C. Pfeiffer and Nathan T. Tschepik (Eds.)**, Peter Lang, 2020. VIII, 186 pp.

**\$52.95**

Marisol Bayona Roman

The University of Texas at Austin

How to Cite: Roman, Marisol, Bayona. "Book Review: *Meanings of Modern Work in Nineteenth- and Twenty-First-Century German Literature and Film*". *focus on German Studies* 28, no. 28, 2021, pp.253-258. DOI: 10.34314/FOGS2021.00021.

***Meanings of Modern Work in Nineteenth- and Twenty-First-Century German  
Literature and Film***

by **Peter C. Pfeiffer and Nathan T. Tschepik (Eds.)**, Peter Lang, 2020. VIII, 186 pp.  
**\$52.95**

Marisol Bayona Roman

The present volume was born of an interdisciplinary conference that took place at Georgetown University in April 2016, co-organized by Professor Peter C. Pfeiffer and then-undergraduate Nathan T. Tschepik to explore meanings of modern work in times of disruption. Prompted by the far-reaching impact of technological innovations in the digital age—including the Internet of Things, artificial intelligence, advanced robotics, and the advent of big data—the seven contributions in this volume explore how such rapid progress has profoundly changed, and continues to challenge, established notions of work in German-speaking countries. The role of technology in this disruption, coupled with the lasting influence of the Industrial Revolution on ideas about work, informs the editors' decision to focus on the nineteenth and twenty-first centuries. The volume additionally aims to explore how the humanities can provide some direction in the tumultuous present.

The volume's two halves focus on the nineteenth and twenty-first century, respectively. Despite its foregrounding in the introduction, technology fades into the background in the first half as the contributors focus on the consequences of the Industrial

Revolution for meanings of work. In the first essay of the nineteenth-century section, André Lottmann demonstrates how Goethe's *Wilhelm Meister* novels—in particular, *Wilhelm Meister's Journeyman Years* or *the Renunciants*—reenact the transition and confrontation between different views of work, from the prioritization of *Bildung* to the glorification of productive human labor that characterizes modern conceptualizations. Through his analysis of institutions' and characters' fates within their encompassing economic system, Lottmann additionally shows Goethe's growing ambivalence toward Adam Smith's influential ideas of economic liberalism. In the second contribution, Japhet Johnstone uses biographical information, historical context, and theories about the power of language—specifically Hannah Arendt's views of thinking and speaking as work with political implications, J.L. Austin's speech acts and performatives, and Jacques Derrida's and Judith Butler's revisions of Austin—to explain how the court fool in Georg Büchner's satirical play *Leonce und Lena* illustrates language's potential to undermine an existing regime and introduce new ideas about what qualifies as work. Finally, Peter Meilaender's contribution examines multiple novels by the Swiss author Jeremias Gotthelf and specifically tracks the fate of two characters whose values of hard work and community are ultimately undermined by the growing dominance of dishonest politics. The incorporation of authors' own political engagement in all three contributions conveys literature's potential as a fruitful mode through which to engage with and challenge nineteenth-century economic concepts. These

contributions also highlight meanings of work as they manifest and change through the relationship between institutions, communities, and individuals, and set the stage for the ensuing discussions of work and disruption in the twenty-first century.

While the entire volume is well-organized, the way in which each contribution in the second half of the volume builds and elaborates on themes discussed in the previous one is especially impressive. In her discussion of three contemporary German novels—namely Ulrich Peltzer’s *Das bessere Leben*, Terézia Mora’s *Das Ungeheuer*, and Thomas von Steinaecker’s *Das Jahr in dem ich aufhörte mir Sorgen zu machen und anfing zu träumen*—Monika Shafi dissects how these novels play with temporality and death to uncover the characters’ deep crisis of meaning as a product of neoliberal logic. Echoing issues raised in the first half of the volume, Shafi additionally diagnoses these crises as uniquely personal experiences that inherently preclude any sense of community. Sabine von Dirke’s essay elaborates on this lack of community through an expanded conceptualization of technology in the twenty-first century and a comparative analysis of two contemporary essay films. In Harun Farocki’s *Zum Vergleich*, von Dirke identifies a nostalgia for community associated with older technologies still used in other parts of the world. With Carmen Losmann’s *Work Hard Play Hard*, however, von Dirke articulates how immaterial technologies employed in human resource management preclude the development of employees’ dignity and effectively undercut any sense of community. The final two chapters broaden the volume’s

scope further to include philosophical considerations. Martin Jörg Schäfer's essay addresses the modern aestheticization of labor and demonstrates how this radical distortion of Nietzsche's aesthetics serves as an attempt to disguise employers' desire to develop self-optimizing employees. Finally, Michael Festl's philosophical piece considers how meanings of work inevitably change along with their immediate and global contexts and outlines a correspondingly flexible normative theory that considers the ideals of workers affected by technology.

Altogether, this volume highlights the wide-ranging impact of material changes on meanings of modern work and, by foregrounding the preclusion of community and self-fulfillment that has followed suit, addresses a sentiment that is already present in the scholarship about work and neoliberalism in the twenty-first century but has not yet been studied in depth. Furthermore, the ingenuity and detailed contextualization of each contribution, coupled with a stylistic and structural clarity that bolsters the cohesion between such diverse perspectives, makes this an accessible collection to scholars outside of German studies. Given its clear style and sound structure, the volume could be utilized to teach graduate students how to compose an article-length project or to show advanced undergraduates how to build an argument with evidence from a primary text. In conclusion, I would highly recommend this volume to literary and film scholars in German studies who focus on the nineteenth and twenty-first centuries, as well as to aspiring scholars starting to

try their hand at larger-scale text-based projects.