

Der Diskurs über das Fremde avancierte in den letzten Jahrzehnten zu einem interdisziplinären Fokus der Geistes- und Sozialwissenschaften und gab auch zur Perspektivenerweiterung germanistischer Forschung wohl den nachhaltigsten Impuls. Migrationsbedingte Erfahrungen wie sprachlich-kulturelle Diversität und Grenzüberschreitungen sind unübersehbar auch zu den wichtigsten Themenfeldern der neueren Literatur aus der deutschsprachigen Schweiz geworden. Diese Veränderungen haben die Gestalt einer post- oder transnationalen Öffnung angenommen, die auch in der Begrifflichkeit der Literaturkritik erkennbar wird. Um eine Engführung textnaher Interpretation und theoretischer Fragestellungen bemüht, bearbeitet die vorliegende Arbeit narratologische Zusammenhänge zwischen kulturellen und ästhetischen Alteritätsphänomenen und Fremdheitserfahrungen, um dadurch das Schaffen sowohl zeitgenössischer als auch klassischer AutorInnen neu zu kontextualisieren. Thematisiert werden dabei Grundbegriffe und Problemfelder literaturwissenschaftlicher Fremdeitsforschung, theoretische Beschreibungs- und Interpretationsmodelle der Schweizer Literatur nach der Jahrtausendwende und Erzähltexte, welche unterschiedliche literarische Spielarten der Fremdheit behandeln.

prae  
sens

Eszter Pabis

Literarische Grenzgänge

AdPh|SB1

isbn 978-3-7069-0930-3



www.praesens.at

Eszter Pabis

# Literarische Grenzgänge

Dimensionen der Fremdheit  
in der deutschsprachigen  
Gegenwartsliteratur der Schweiz

Arbeiten zur  
deutschen Philologie.  
SONDERBAND 1

prae  
sens

prae  
sens

Arbeiten zur deutschen Philologie  
Begründet v. Lajos Némedi  
Herausgegeben v. Kálmán Kovács  
SONDERBAND

1

Eszter Pabis

# Literarische Grenzgänge

Dimensionen der Fremdheit in der deutschsprachigen  
Gegenwartsliteratur der Schweiz

**PRAESENS VERLAG**

## Editorische Notiz

Die Reihe *Arbeiten zur deutschen Philologie* wurde 1965 als das wissenschaftliche Organ des neueröffneten Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur an der Lajos-Kossuth-Universität Debrecen (Ungarn) gegründet. Begründer und erster Herausgeber war Lajos Némedi (1912-2006). Die Nachfolger sind Tamás Lichtmann (1994-2012) und Kálmán Kovács (2012-). Bis 2012 sind XXIX Bände erschienen. Die Reihe wird nun durch eine Sonderband-Reihe ergänzt.

© Coverbild: Günther Gumhold | pixelio.de

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

ISBN: 978-3-7069-0930-3

© Praesens Verlag  
<http://www.praesens.at>  
Wien 2017

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden konnten,  
werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

# Inhalt

<b>Einleitung .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Fremde, Fremderfahrung und Verfremdung. Grundbegriffe und Probleme literaturwissenschaftlicher Fremdheitsforschung .....</b>	<b>13</b>
1.1. Zum Begriff des Fremden .....	13
1.2. Die Wissenschaft vom Fremden .....	16
1.3. Die Fremdheit des literarischen Textes .....	22
1.4. Grenzgänge .....	27
<b>2. Plural, polyphon, postkolonial? Theoretische Beschreibungs- und Interpretationsmodelle der Schweizer Literatur nach der Jahrtausendwende.....</b>	<b>33</b>
<b>3. Frauen unterwegs. Dimensionen der Fremdheit in Grenzgängergeschichten zeitgenössischer Autorinnen .....</b>	<b>45</b>
3.1. Die Poetik der Grenzüberschreitung in Ilma Rakusas <i>Mehr Meer. Erinnerungspassagen</i> .....	48
3.2. Grenzgänge in Melinda Nadj Abonjis <i>Tauben fliegen auf</i> .....	57
<b>4. Vatersuche im Plural: Postkoloniale Grenzgänge in Martin R. Deans <i>Meine Väter</i>.....</b>	<b>69</b>
4.1. Zur Verschränkung von Gewalterfahrungen, ästhetischer Tätigkeit und geschichtlicher Spurensuche im Roman .....	70
4.2. Traumatische Leerstellen und ihre narratologischen Konsequenzen.....	73
4.3. Die Kontinuität abendländischer Gewaltstrukturen .....	78
4.4. Fragmentarität und Körperlosigkeit .....	82
<b>5. Kultur, Körper, Kühe – Demontageprozesse in Beat Sterchis <i>Blösch</i> .....</b>	<b>85</b>
5.1. Ambrosios Perspektive und der Erzähler als „Fremdarbeiter im eigenen Land“: Grenz- und Fremderfahrungen in der Erzählkomposition .....	87
5.2. Polyphonie, Intertextualität und Performativität: Zur ästhetisch-sprachlichen Konstruktion von Fremdheit im Roman .....	94
5.3. Fragmentierung und Demontage: Zur Analogie zwischen Sprach- und organischem Körper .....	104

<b>6. „denn das Fremdeste, was man erleben kann, ist das Eigene einmal von außen gesehen.“ Dimensionen der Fremdheit in Max Frischs Werk .....</b>	<b>117</b>
6.1. Fremdheitserfahrungen und Identitätskonstruktionen in <i>Stiller</i> und in <i>Homo faber</i> .....	120
6.2. Sprache, Bildnis und Identität in <i>Andorra</i> .....	130
6.3. Zur Subversion substantialistischer Identitätskonstruktionen in <i>Wilhelm Tell für die Schule</i> .....	133
<b>7. Das fremde Wort in Hermann Burgers <i>Diabelli, Prestidigitateur</i> .....</b>	<b>137</b>
7.1. Der performative Widerspruch: Selbstausslöschung als Voraussetzung der Subjektkonstitution und Selbstvervielfältigung als Camouflage .....	138
7.2. Zur Analogie von Sprachkunst und Zauberei: Das fremde Wort als Medium der Konstruktion und Modellierung der Ambivalenz von Selbstverlust und Selbstvervielfältigung .....	144
<b>8. „Der böse Blick“ oder der Erzähler als Ethnologe der eigenen Kultur in Markus Werners <i>Der ägyptische Heinrich</i>.....</b>	<b>153</b>
8.1. Heinrich als „Familienarchäologe“ und als Fabulator: Zur Erzählstruktur und zu Medien und Metaphern der Spurensuche ...	155
8.2. Nivellierung von Mikro- und Makrogeschichte und der Differenz zwischen Fakt und Fiktion durch Komik und Satire .....	166
<b>9. Strukturen der Gewalt in Urs Widmers <i>Im Kongo</i> .....</b>	<b>173</b>
9.1. Handlungsstränge, Zeitebenen und die Verschränkungen von Gewalt, Körperlichkeit und Schreibakt .....	176
9.2. Zum satirischen Umgang mit exzessiver Gewalt .....	183
9.3. Zur Poetik der Metamorphose: Kunos Verwandlung und die Funktion der Sprache .....	187
<b>10. Der Text als Aquarium: Ambivalenzstrukturen in Angelika Overaths <i>Flughafenfische</i> .....</b>	<b>195</b>
<b>Schluss .....</b>	<b>207</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>211</b>
Primärliteratur .....	211
Sekundärliteratur .....	211

## Einleitung

Der Diskurs über das Fremde avancierte in den letzten Jahrzehnten zu einem interdisziplinären Fokus der Geistes- und Sozialwissenschaften und gab auch zur Perspektivenerweiterung germanistischer Forschung (insbesondere im Hinblick auf die Etablierung des als „angewandte Fremdkulturwissenschaft“ konzipierten Faches der interkulturellen Germanistik) wohl den nachhaltigsten Impuls. In der Schweizer Germanistik wurde die Diskussion über dieses neue Paradigma wesentlich durch die Beiträge im von Corina Caduff 1997 herausgegebenen wegweisenden Sammelband über die Diskursgeschichte des Fremden in der Schweiz beeinflusst (*Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*: Caduff 1997). Der Sammelband behandelt als „fremd“ markierte Figuren und Textverfahren in literarischen Texten aller vier Schweizer Landessprachen, worauf Caduff in ihrer Einleitung Bezug nimmt: Sie weist auf die „Gefahr“ hin, dass durch die Akzentuierung der „eigenen Differenz“ (der mit der Viersprachigkeit verbundenen kulturellen Pluralität) etwa die Offenheit gegenüber der Literatur von Einwanderern behindert werden könne (Caduff 1997: 11). Diese Sorge ist jedoch nicht berechtigt, da diese „fünfte Schweizer Literatur“ bereits in mehreren Anthologien<sup>1</sup> zugänglich ist und mittlerweile auch in der Forschung berücksichtigt wird. Migration und migrationsbedingte Erfahrungen wie sprachlich-kulturelle Diversität und Grenzüberschreitungen sind mittlerweile unübersehbar zu den wichtigsten Themenfeldern der neueren Literatur der deutschsprachigen Schweiz geworden. Diese Entwicklung findet Anklang bei Literaturkritik und Leserschaft, was u. a. die renommierten Literaturpreise an AutorInnen wie Ilma Rakusa, Melinda Nadj Abonji, Zsuzsanna Gahse oder Catalin Dorian Florescu bestätigen. Diese Veränderungen, die post- oder transnationale Öffnung der Literatur, werden auch in der Begrifflichkeit der Literaturkritik erkennbar: Neue theoretische Beschreibungs- und Interpretationsmo-

---

<sup>1</sup> Vgl. den 1987 herausgegebenen Band *Fremd in der Schweiz. Texte von Ausländern* oder die 1998 erschienene Anthologie *Küsse und Eilige Rosen. Die fremdsprachige Schweizer Literatur*. Vgl. noch: Purtschert et al. 2012 und Kamm et al. 2010.

delle der Schweizer Literatur wurden erarbeitet, die nicht mehr auf Kategorien der Nation bzw. Nationalliteratur rekurren, sondern auf den Zusammenhang zwischen kulturellen und ästhetischen Identitäts- und Alteritätsphänomenen fokussieren.

Mit literaturwissenschaftlicher Fremdheitsforschung wird jedoch ein Terrain betreten, das sich zwar einer langanhaltenden Konjunktur erfreut, das aber zugleich auch von einer begrifflich-methodologischen Unschärfe geprägt ist. Um eine Engführung textnaher Interpretation und theoretischer Fragestellungen bemüht, wird in der vorliegenden Arbeit angestrebt, narratologische Zusammenhänge zwischen kulturellen und ästhetischen Alteritätsphänomenen und Fremdheitserfahrungen zu behandeln. Das einführende Theoriekapitel widmet sich aus diesem Grund jenen Problemfeldern und Konzepten literaturwissenschaftlicher Xenologie, die auch für die Textanalysen erkenntnisleitend sind. Es erfolgt ein Überblick über Theorien der fremden Rede bzw. die Bedeutungen der Kategorie „Fremdheit“ und die unterschiedlichen Herangehensweisen daran in der traditionellen literarischen und in der fremd- oder interkulturellen Hermeneutik. Der Hauptakzent liegt dabei auf dem Verhältnis zwischen dem literarischen Text und dem Fremden im Sinne des Befremdlichen, das nicht primär als Referenz oder als Thema gewisser Textstellen zu verstehen ist, sondern mit der Figurativität literarischer Sprache zusammenhängt, d.h. mit Alteritätsphänomenen in der narrativen Konfiguration des literarischen Textes (Intertextualität, Mehrsprachigkeit oder Fremdsprachigkeit). Von herausragender Bedeutung im Hinblick auf die behandelten Überlappungen sprachlicher und kultureller Differenzphänomene erwies sich die Analysekategorie der Grenze: Da der literarische Text im Licht der vorgestellten xenologischen Ansätze als Medium und Produkt einer Grenzüberschreitung betrachtet werden kann und kulturelle und ästhetische Fremdheitserfahrungen einander nicht unähnlich sind, werden die Merkmale der Momente der Grenzziehung bzw. des Grenzübertrittes ermittelt. Das zweite Kapitel geht in diesem Kontext aktuellen Topoi im akademischen Diskurs über die Schweizer Literatur nach, die angesichts der Relevanz der politisch-kulturellen Grenzüberschreitungen vermehrt als „transnational“, „kosmopolitisch“ oder „global“ apostrophiert wird. Zu den behandelten Interpretationsmodellen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur der Schweiz gehören die Betonung der Pluralität bzw.

der Pluralisierung der Begriffe der Heimat, der Identität oder des Gedächtnisses. Des Weiteren finden der postkoloniale Ansatz (seine Relevanz in der Interpretation der Hybridität der Schweizer Einwanderungsgesellschaft) und Forschungsarbeiten zur Bedeutung inner-sprachlicher Polyphonie von sprachlich hybriden Textstellen Berücksichtigung.

Den Hauptteil der Arbeit bilden die Analysen der Erzähltexte in den Kapiteln drei bis zehn, welche unterschiedliche literarische Spielarten der Fremdheit behandeln. Die Untersuchung beschränkt sich auf ein episches Textkorpus, das neben vielrezipierten Texten von bereits kanonisierten Autoren (wie Max Frisch, Hermann Burger, Urs Widmer oder Markus Werner) auch Erzähltexte jüngerer AutorInnen (Martin R. Dean, Angelika Overath oder Melinda Nadj Abonji) enthält. In der Zusammenstellung der Beiträge spiegelt sich die Diversität und Komplexität des Gegenstandes und der Herangehensweise der Forschungsarbeit: Interpretiert werden Werke von älteren und jüngeren AutorInnen, Texte von und über SchweizerInnen, Einwanderer und Auswanderer ebenso wie genuine Erfahrungen der Fremdheit, die als unabhängig von aktuellen politischen und wissenschaftlichen Entwicklungslinien betrachtet werden können. Im Rahmen von Einzeltextstudien soll dieser Teil idealtypisch einen Überblick über die wichtigsten Tendenzen der letzten Jahrzehnte im Gegenstandsbereich der Untersuchung bieten. In den Grenzgängergeschichten Nadj Abonjis (*Tauben fliegen auf*, 2010) und Ilma Rakusas (*Mehr Meer*, 2009) richtet sich mein Hauptaugenmerk auf drei Aspekte der literarischen Grenzgängerproblematik: auf die Grenzüberschreitung als migrationsbedingte Erfahrung und ihre Konsequenzen; auf Übergangserlebnisse, Grenzzonen und Schwelenerfahrungen in den individuellen Lebensgeschichten und ihre literarische Inszenierung. Schließlich liegt der Fokus auch auf dem Zusammenhang zwischen den narrativen Merkmalen der Texte und der Fremdheitserfahrung primär nicht-literarischer Natur. Rakusa und Nadj Abonji ähnlich, ist auch Martin R. Dean ein auf Deutsch schreibender Schweizer Autor mit Einwanderungshintergrund – am Beispiel der Analyse seines Romans *Meine Väter* (2003) wird der Versuch unternommen, die Rolle der kolonialen und postkolonialen Verstrickungen der Schweiz neu zu bewerten und zu untersuchen, inwieweit die Erklärungsmuster des Postkolonialismus sich auf die

Schweizer Beteiligung an hegemonialen Diskursen produktiv anwenden lassen. Auch in Beat Sterchis Roman *Blösch* (1983) bildet die Einwanderung in die Schweiz den thematischen Schwerpunkt. Anhand der Geschichte des spanischen Gastarbeiters Ambrosio und einer Kuh namens Blösch werden in Kapitel fünf die Merkmale der Fremderfahrung erarbeitet (die Verschränkung von Eigenem und Fremdem, die Reversibilität der Eigen- und Fremdheitserfahrungen), wobei darunter nicht nur die Fremdheit des „Fremdarbeiters“ verstanden wird, sondern auch die Fremdheit und Literarizität des Textes.

Die behandelten Zusammenhänge zwischen kultureller und ästhetischer Fremdheit und Vielfalt ermöglichen auch eine neue Kontextualisierung des Schaffens von Max Frisch in Kapitel sechs. Die Erfahrung der Fremdheit oder der Befremdung steht in Frischs Werk in enger Verbindung mit seinem berühmten Bildnisverbot und seinen Vorstellungen über Identitätskonstruktion durch Befreiung aus festgelegten Rollen. Seine Ideen über das Befreiende der Fremdheitserfahrung durch Reisen, die „Überfremdung“ als Chance oder die bewusste Entfremdung als intellektuelle Position stehen in bemerkenswertem Einklang mit kürzlich etablierten Ansätzen und Theorien der kulturwissenschaftlichen Xenologie. Dem sechsten Kapitel ähnlich, erfolgt auch im siebten Kapitel die Fokussierung auf einen Klassiker der Deutschschweizer Literatur, nämlich auf Hermann Burger: Die Problematik der Fremdheit des fremden Wortes wird bei ihm in einem selbstbezüglichen literarischen Text, in der Brief erzählung *Diabelli. Prestidigitateur* (1979) reflektiert und es bleibt zu beachten, dass dies im Gegensatz zum weitaus größten Teil des untersuchten Textkorpus unabhängig vom aktuellen Kontext der kulturellen Grenzüberschreitung oder der migrationsbedingten Mehrsprachigkeit erfolgt. Dasselbe trifft auch auf Angelika Overaths 2009 erschienenen Roman *Flughafenfische* (Kapitel zehn) zu, dessen Schauplatz ein Schwellenort oder Nicht-Ort (Augé), nämlich ein Flughafen ist, was die Thematisierung bzw. die poetische Modellierung von Erfahrungen des Transitorischen wie Entgrenzung und Deplazierung ermöglicht.

Im Gegensatz zu den Geschichten der viel reisenden Protagonisten, der Transitreisenden und (Trans)Migranten in Rakusas, Nadj Abonjis oder Sterchis behandelten Texten wird die Schweiz in

Markus Werners Romanen immer wieder verlassen: Werners Figuren wandern aus, entfliehen dem Gegenwärtigen, sie werden versetzt und das ist auch in dem Roman *Der ägyptische Heinrich* (1999) der Fall. Fremdheit und Verfremdung spielen dabei aber, so das Ergebnis der Ausführungen im achten Kapitel, nicht nur als naheliegende inter- und intrakulturelle Erfahrungen eine Rolle, sondern sie werden auch für den narrativen Diskurs konstitutiv verwendet und zeigen sich in der metaphorischen Dichte, den wechselnden Erzählperspektiven, in den Vorausdeutungen und Rückblenden sowie in den markierten und versteckten intertextuellen Hinweisen. Das Verreisen und die Gegenwartsflucht sind auch in Urs Widmers Prosa von zentralem Belang und sie erinnern auch an die zentralen Topoi in der Diskussion um das umstrittene Konzept eines „kritischen Patriotismus“ in der Schweizer Literatur: an den „Diskurs in der Enge“ (Paul Nizon) und das „Unbehagen im Kleinstaat“ (Karl Schmid). Sein Roman *Im Kongo* (1996), dessen Protagonist Kuno ins Zentrum Afrikas, nach Kisangani reist, wurde und wird mit der Begrifflichkeit der postkolonialen Theorie gelesen – im neunten Kapitel gilt meine Aufmerksamkeit in diesem Kontext den Strukturen der Gewalt, d.h. der körperlichen Grenzverletzung und insbesondere Kunos Metamorphose, die dem Roman, so meine These, eine magisch-realistische Qualität verleiht.



# 1. Fremde, Fremderfahrung und Verfremdung. Grundbegriffe und Probleme literaturwissen- schaftlicher Fremdheitsforschung

## 1.1. Zum Begriff des Fremden

Die Kategorie des Fremden ist bereits seit über einem halben Jahrhundert Gegenstand wissenschaftlicher Diskussionen und öffentlicher Erörterungen.<sup>2</sup> Das Reden vom Fremden avancierte in der Tat zu einem interdisziplinären Fokus der Geistes- und Sozialwissenschaften und gab zweifelsohne auch zur Perspektivenerweiterung germanistischer Forschung (insbesondere der Etablierung des als „angewandte Fremdkulturwissenschaft“<sup>3</sup> konzipierten Faches *interkulturelle Germanistik*) wohl den nachhaltigsten Impuls. Dabei ist es kein Geheimnis, dass das Wortfeld *fremd* – trotz seiner Schlüsselstellung in mehreren Disziplinen, bzw. gerade deswegen – in den einschlägigen Veröffentlichungen und auch im täglichen Sprachgebrauch oder in Wörterbüchern sehr diffus und unscharf verwendet wird. (Auf diese Komplexität weist auch das Thema des Symposiums *Fremdheitsbegriffe der Wissenschaften* hin, das 1990 in Bayreuth zur Begründung einer interdisziplinären und interkulturellen Fremdheitsforschung organisiert wurde.)

Das geradezu allgegenwärtige Wort *Fremde* hat unverkennbar eine räumliche Dimension: Es bezeichnet ferne, entlegene *Orte* des

---

<sup>2</sup> Bekannterweise wird ca. seit über zwei Jahrzehnten im Zusammenhang mit einer kulturwissenschaftlichen Neuorientierung traditioneller philologischer Fächer über produktive Grenzüberschreitungen zwischen der zur kulturwissenschaftlichen Leitdisziplin gewordenen Kulturanthropologie und der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft diskutiert. Die kulturwissenschaftliche Xenologie (wie auch das oben erwähnte Fach interkulturelle Germanistik) etablierte sich mittlerweile zu einer fächerübergreifenden akademischen Disziplin und ihre Analysekategorien wurden auch in den Kanon von Grundbegriffen der Kulturwissenschaft aufgenommen. (Die Meilensteine der Fachentwicklung markieren u.a. die Gründung der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik 1984 in Karlsruhe sowie die folgenden Publikationen: Wierlacher 1985 und Krusche-Wierlacher 1990.) Da das in diesen Ansätzen rekonzeptualisierte „Kulturthema Fremdheit“ (Wierlacher) aber auf ein klassisches, ästhetisch-philosophisches Konzept, einen hermeneutischen Grundbegriff zurückgeht, wurde darüber bereits in den 70-er Jahren diskutiert (Albrecht 2003: 232).

<sup>3</sup> Zum Begriff sowie zur Fremdheitsforschung interkultureller Germanistik s. u.a. Wierlacher-Bogner 2003: 541-583.

Fremden, genauso verweist der Ausdruck aber u.a. auch auf die *Figuren* des Fremden und markiert ihre *Eigenschaft*, die wiederum vielerlei Bedeutungen aufweist: Was fremd ist, ist unvertraut, unbekannt, aber auch unpassend und ungewohnt oder sogar seltsam und unheimlich. Vergleicht man diese (übrigens überwiegend durch Negation konstruierten) Bedeutungen mit den Übersetzungen des Wortes *fremd* in anderen Sprachen (beispielsweise mit *alien*, *strange* oder *foreign* im Englischen, mit dem griechischen *xenos* oder dem lateinischen *alienus*), so wird leicht ersichtlich, dass diese unübersehbare Vielfalt der Bedeutungsnuancen des Fremdenbegriffes auf spezifische Charakteristika der deutschen Sprache zurückzuführen ist. Diese ist nämlich in diesem Kontext einerseits undifferenzierter als das Englische (das Deutsche besitzt nur ein Lexem mit der Bedeutung *fremd*), andererseits aber differenzierter – und zwar wegen der Genusvarianz (das Adjektiv *fremd* kann in allen drei Genera substantiviert werden, es gibt *der*, *die* und auch *das* Fremde).

Beim Überblick der Verweisstruktur des Fremdenbegriffes spielt ferner seine *Relationalität* eine nicht unwesentliche Rolle. Das Fremde – wie auch das Eigene – sind keine festen, fixierbaren Kategorien, sondern Relationsbegriffe, die einander, von der jeweiligen Situation abhängig, gegenseitig bedingen und wechselseitig konstituieren. Im Lichte von Waldenfels' Überlegungen zur Phänomenologie als Xenologie wird Fremdheit zusammen mit dem Eigenen als situationsabhängiges, einmaliges Produkt des unausweichlichen, performativen Ereignisses der Begegnung mit dem Unzugänglichen und Nichtassimilierbaren verstanden (Waldenfels 1997: 85-109).<sup>4</sup> In Harald Weinrichs oft zitierter Formulierung ist Fremdheit demzufolge als Interpretament von Andersheit zu begreifen.<sup>5</sup> An diesem Punkt kommt auch der Unterscheidung von *Fremdheit* und *Andersheit* eine Schlüsselstellung zu. Ein häufig wiederholter Vorwurf an

---

<sup>4</sup> Eine ähnliche Position vertritt die ontologische Hermeneutik, die davon ausgeht, dass der Sinn des Kunstwerks (das übrigens von der hermeneutischen Tätigkeit der Rezipienten abhängig zustande kommt und in diesem Sinne performativ konstruiert wird) dem des Spiels ähnlich ist: „Wir gingen davon aus, dass das Kunstwerk ein Spiel ist, d.h., dass es sein eigentliches Sein nicht ablösbar von seiner Darstellung hat und dass doch in der Darstellung die Einheit und Selbigkeit des Gebildes herauskommt“ (Gadamer 1960: 127).

<sup>5</sup> Weinrich stellt fest, dass die „Fremdheit nicht notwendig aus der Andersheit folgt und erst durch Interpretation aus ihr entsteht“ (Weinrich 1990: 26).

die Fremdeitsforscher betrifft die Begrifflichkeit der Disziplin: Das Fremde und das Andere werden, so die Kritik, nicht selten verwischt und als Synonyme verwendet, wobei die (aufzulösende) Fremdheit „nur“ als eine gesteigerte Form der Andersheit wahrgenommen wird. So behauptet Kurt Röttgers, dass das Fremdheitsproblem sogar bei Bernhard Waldenfels wie ein Intersubjektivitätsproblem behandelt wird, d.h., dass „Alteritätsfragen mit xenologischen Fragen kontaminiert“ werden (Röttgers 2007: 97). Waldenfels spricht in einer seiner relativ neuen Studien über die Phänomenologie des Fremden (Waldenfels 2006) in der Tat darüber, dass es eine ursprüngliche, intrapersonale Fremdheit gibt, die später Züge einer intrakulturellen Fremdheit annimmt (Waldenfels 2006: 118) bzw. erläutert er die Zusammenhänge zwischen interpersonalen und interkulturellen bzw. intrakulturellen und intrapersonellen Fremdheit (ebd.). Dabei betont er aber explizit, dass einerseits *Anderes* und *Fremdes*, sowie andererseits *Andersheit* und *Verschiedenheit* zweierlei sind: Die Selbstheit (*idem*) setzt er in Beziehung zur Andersheit (welche durch Unterscheidung oder Abgrenzung zustande kommt) und die Eigenheit (*ipse*) kontrastiert er mit der Fremdheit (die durch Ein- oder Ausgrenzung konstruiert wird): „Fremdheit setzt den Eigenbereich und das Eigensein eines Selbst (*ipse, self*) voraus, und dieses Selbst darf nicht verwechselt werden mit einem Selben (*idem, same*), das von dritter Seite her unterschieden wird“ (ebd. 21).

In Waldenfels' Phänomenologie des Fremden hat das Fremde (das, wie geklärt wurde, vielfältige Bedeutungsnuancen vereint, eine relationelle Kategorie ist und mit dem Anderen nicht zu verwechseln ist) allerdings auch sehr unterschiedliche Dimensionen, die alle auf den gemeinsamen Nenner des Begriffs *fremd* gebracht werden. Bekanntermaßen unterscheidet er in seiner *Topographie des Fremden* zwischen Steigerungsstufen der Fremdheit: zwischen *relativen*, nicht unüberwindlichen Formen der Fremdheit (die allerdings von Andersheit abzugrenzen sind) und der sogenannten *radikalen* Fremdheit. Die *alltägliche* oder *normale Fremdheit* (wie etwa die des Nachbarn) verbleibt innerhalb der Ordnung und ist leicht zu überwinden; die *strukturelle Fremdheit* (wie etwa die einer Fremdsprache, eines fremden Rituals oder der vergangenen Zeit) lässt sich dahingegen weniger leicht interpretieren oder in eine vertraute Ordnung einfügen. Die *radikale Fremdheit* von Grenzphänomenen wie „Eros,

Rausch, Schlaf oder Tod“ (oder von Umbruchphänomenen wie einer Revolution) überschreitet dahingegen unseren Sinnhorizont und stellt sogar die Interpretationsmöglichkeit in Frage (Waldenfels 1997: 16-75).

Waldenfels verweist aber auch auf gewisse Aporien im Zusammenhang mit seiner Typologie und der Fremderfahrung. In Anlehnung an Husserl stellt er über die Fremdheit des Eigenen fest, dass Fremdheit sich als Zugänglichkeit des Unzugänglichen und/oder als Zugehörigkeit des Nichtzugehörigen zeigt: „Fremd ist ein Ort, wo ich nicht bin und sein kann und wo ich dennoch in Form dieser Unmöglichkeit bin“ (Waldenfels 2006: 114). Diese Aussage über den paradoxen Charakter der Fremderfahrung ist einem grundlegenden Paradoxon der Fremdheitswissenschaft nicht unähnlich und bestimmt somit auch den literaturwissenschaftlichen Umgang mit dem Fremden sowie die Überlegungen zu Lesemodellen der Fremdheit.

## **1.2. Die Wissenschaft vom Fremden**

Während Alois Wierlacher seine programmatischen Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur in Anlehnung an Schütz mit dem Wort *Fremdverstehen* beginnt (Wierlacher 1985: 3), problematisierte bereits Waldenfels' oben angeführte Typologie der Fremderfahrungen die Unvereinbarkeit von Fremdheit und Verstehbarkeit (wodurch letztendlich selbst das Wort Fremdverstehen paradox oder gar sinnlos wird). Die Tatsache, dass das Verstehbare oder das Verstandene, das Erklärte nicht mehr fremd genannt werden kann und der Umstand, dass der interpretatorische Zugriff auf das Fremde seinen Gegenstand auflöst, weist auf das Grundparadoxon der Xenologie hin. Dieses Paradoxon besteht darin, dass die Fremdheit durch Auslegung beseitigt wird, d.h. der fortschreitende Forschungserfolg der Fremdheitswissenschaft werde mit „zunehmender Selbstaufhebung“ erkaufte (Waldenfels 2006: 125). Da die – wie bereits oben beschriebene – als Unzugänglichkeit zugängliche, die Ordnung heimsuchende, sinnwidrige – Fremdheit sich unserem Zugriff entzieht, ruft sie solche Aneignungsbemühungen hervor, die eigentlich Abwehrmechanismen sind (ebd. 9). Waldenfels greift damit den Standpunkt der traditionellen deutschen

Hermeneutik an, indem er ihr Konzept der *Aneignung* als „Verken-  
nung“ und „Vergewaltigung“ der genuinen Fremderfahrung inter-  
pretiert (ebd. 115). Das aneignende Verstehen führt seiner Auffas-  
sung nach zur Nivellierung der Differenz zwischen dem Eigenen und  
dem Fremden: In der Hermeneutik werde nämlich „Fremdes in das  
Gespräch einbezogen, aber nur soweit es ebenfalls dazugehört, so  
daß die Infragestellung des Eigenen letzten Endes auf eine Infrage-  
stellung des Eigenen durch Eigenes hinausläuft“ (ebd. 32). Michael  
Böhler spricht in diesem Kontext von einer „Hermeneutik der Identität“,  
die das „Verstehen des Eigenem im Anderen“ betont (Böhler  
1985: 236). Hieran lässt sich ferner auch eines der vier von Kurt  
Röttgers beschriebenen Lese-Modelle anknüpfen, die alle typische  
Formen des Umgangs mit dem Fremden darstellen, und zwar zu-  
nächst die sogenannte *Xenophagie*, das beherrschende Verstehen:  
„Das Xenophagentum verspeist den Fremden: das hermeneutische  
Verstehen ist eine Unterart des Xenophagentums: der als fremd  
konstruierte Text wird verstehend an-geeignet, das heißt verspeist“  
(Röttgers 2011).<sup>6</sup> Die hermeneutische Zugriffsposition wird ferner  
(und am heftigsten) von Wierlacher kritisiert, der über Gadamer  
Theorie wie folgt urteilt:

[D]as Gelingen geschichtlichen Verstehens besteht für ihn [Gadamer]  
letztlich in der Herstellung einer horizontverschmelzenden ‚Einheit‘  
des ‚Einen und Anderen‘, die der Auflösung des Anderen im Einen  
bedenklich nahe kommt. [...] Wenn Verstehen als Horizontverschmel-  
zung definiert wird, ist das ‚allgemeine Problem‘ aller Hermeneutik in  
der Tat die Frage, ‚wie [...] eine Fremdheit überwunden‘ und zu eigen  
gemacht werden könne (Wierlacher 1985: 10).

Er warnt auch vor einer Überwindung der Fremdheit in einer „hori-  
zontverschmelzenden Einheit“, da durch die Vereinnahmung des  
Fremden „Denkmuster europäischen Kolonialverhaltens“ tradiert

---

<sup>6</sup> Zitiert nach Schmitz-Emans 2007: 23. Röttgers unterscheidet neben der usurpieren-  
den, beherrschenden Lektüre (*Xenophagie*) drei andere Modelle des Lesens der  
Fremde: *das Exodus* (der poetische Text vermittelt eine sakrale Botschaft, die man  
nicht begreifen, nur staunend und mit Ehrfurcht wahrnehmen kann), *die Odyssee* (Ziel  
der Lektüre ist die Heimkehr, die Bewältigung der Fremdheit) und den *Nomadismus*  
(die Grenze zwischen Fremdheit und Vertrautheit wird aufgelöst, die Fremdheit der  
Materialität des Textes wird allgegenwärtig). Röttgers 2011, vgl. Schmitz-Emans  
2007: 13-14.

würden und der „Oktroi ethnozentrischer Schreibweisen“ institutionalisiert werde (ebd. 11).

Stattdessen plädiert Wierlacher für die „Einführung des Komplements als hermeneutische Kategorie“ (ebd.) oder für eine „Hermeneutik der Distanz“, die als zu entwickelnde Verstehenslehre interkultureller Germanistik (einer „vergleichenden Fremdkulturwissenschaft“ – ebd. 9) das Fremde nicht ausschaltet, sondern mit Empathie und Sympathie betrachtet und in seiner Andersheit erkennbar macht (ebd.). Ein Verstehen in diesem Sinn bedeute ein „Vertrautwerden in der Distanz, die das Andere als Anderes und Fremdes zugleich sehen und gelten lässt“ (Wierlacher 1985: 20).<sup>7</sup> Böhler spricht in diesem Zusammenhang von einer „Hermeneutik der Alterität“, die (im Gegensatz zur erwähnten „Hermeneutik der Identität“) sich um das Verstehen des Fremden (und nicht des Eigenen) im Anderen bemüht (Böhler 1985: 236). Kurt Röttgers argumentiert ähnlich, indem er die Domestikation und Kolonisation des Fremden ablehnend, die Unmöglichkeit des Fremdverstehens konstatiert und an Stelle des *Verstehens* (bzw. Fremdverstehens) die *Erfahrung* (bzw. Fremderfahrung) setzt und sich für eine lebendige Kultur der Fremdheit ausspricht:

Kultur der Fremdheit heiße [...]: Grenzerfahrungen dauerhaft aushaltbar zu gestalten, unter anderem durch Respekt vor dem Unvertrauten, Geheimnisvollen, Schauerlichen und Rätselhaften. Der hemmungslose Wille zum Auflösen alles Geheimnisvollen, der Wille zum Decouvrieren und Entblößen, der keine Fremdheit bestehen lassen möchte, hat etwas Pornographisches, er zerstört die erotische Verwiesung des poetischen Textes, indem er sozusagen kein ‚zwischen-den-Zeilen‘ mehr zulassen möchte (Röttgers 2007: 103).

Im Hintergrund der kurz vorgestellten Ansätze einer „Hermeneutik der Distanz“ (Wierlacher) oder einer „Kultur der Fremdheit“ (Röttgers)

---

<sup>7</sup> Dieser Verstehensbegriff wird im Sinne von Plessners Theorie der Exzentrizität des Verstehens definiert. Demnach wäre, so Heike Kämpf, das Fremde als strukturelles Moment des Verstehens zu entdecken: Fremdheit sei nämlich nicht durch eine Auslegung zu beseitigen (Kämpf 2003: 9), vielmehr gehe es hier darum, dass das Fraglichwerden des Verstehens, die Fremdheit im Sinne „der prinzipiellen Entzogenheit des Zu-Verstehenden“ (ebd.) auch im hermeneutischen Prozess als zentral betrachtet wird.

bzw. einer „Hermeneutik der Alterität“ (Böhler) sind gewisse kulturkritische Positionen und ethische Dimensionen unschwer zu erkennen. Angesichts transnationaler Migrationsprozesse im Kontext des Postkolonialismus haben heute grundsätzlich andersartige Fremdheitserfahrungen eine stärker kulturprägende Dominanz, als in der traditionellen Hermeneutik von Schleiermacher bis Jaus. <sup>8</sup> (Dieser Unterschied wird sehr augenfällig in Wierlachers Verstehenslehre interkultureller Hermeneutik, deren Grundlage jene dreifache Gestalt des Fremden bildet, der der Rezipient des Faches Deutsch als Fremdsprache oder der „Auslandsgermanist“ begegnet: die Fremdsprachlichkeit, die fremdkulturelle Wirklichkeit und die „Hermetik poetischer Texte“ – Wierlacher 1985: 7.) Diese unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten der Fremdheit sind wohl die Ursachen für jene Ablehnung von Gadammers Konzept der Horizontverschmelzung, die in den Augen der zitierten Theoretiker mit der Aneignung und damit mit der Auslöschung des Fremden identisch sei. In der Gadammerschen Hermeneutik wird der Begriff *fremd* in erster Linie auf den fremden Horizont des fernen, schriftlich fixierten Textes bezogen oder als phänomenologisch notwendige Kategorie für das Du, das andere Gegenüber gesehen. Gadamer betrachtet die Überwindung der Fremdheit als hermeneutische Schwierigkeit, er bestimmt jedoch die Überwindung der Entfremdung als höchste Aufgabe des Verstehens (Gadamer 1960: 391, 394) und stellt in Anlehnung an Hegel fest: „Im Fremden das Eigene zu erkennen, in ihm heimisch zu werden, ist die Grundbewegung des Geistes, dessen Sein nur Rückkehr zu sich selbst aus dem Anderssein ist“ (Gadamer 1960: 20). Im Prozess der Horizontverschmelzung, dem wirkungsgeschichtlichen Vorgang des Verstehens wird aber das Fremde nicht einfach überwunden und dadurch aufgehoben oder auf das Eigene willkürlich zurückgeführt bzw. mit dem gegenwärtigen Horizont unvermittelt vermischt: Gadamer lehnt diesen Prozess als „fraglos selbstverständliche Einigkeit“ oder „naive Angleichung“ (Gadamer 1960: 300, 311) des Spannungsverhältnisses zwischen Text und Gegenwart, zwischen der „historisch gemeinten, abständigen Gegenständlichkeit

---

<sup>8</sup> Auf die einzelnen hermeneutischen Konzepte sowie auch auf die Positionen der historischen Phänomenologie und der Philosophie (u.a. auf die Interpretation der Fremdheitserfahrung und den Umgang mit ihr bei Schütz, Simmel, Levinas oder Derrida) kann ich im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes nicht eingehen.

und der Zugehörigkeit zu einer Tradition“ (ebd.) explizit ab. Im Verständigungsgeschehen wird die Fremdheit, die es in reiner Form, unabhängig von dem Verstehenshorizont sowieso nicht gibt, nur in dem Sinne „überwunden“, dass es zum Teil jenes „selbstkritischen“, von sich selbst entfremdeten (in seiner Identität und Vertrautheit von der Fremdheit „bedrohten“) Bewusstseins wird. Dieses sich verwandelnde Bewusstsein versteht primär sich selbst und nicht den Anderen (Gadamer 1960: 299), ist für die Andersheit des Textes empfänglich und lässt sich vom Text etwas sagen (Gadamer 1960: 273). Zum hermeneutischen Verhalten gehört notwendig auch „der Entwurf eines historischen Horizontes, der sich von dem Gegenwartshorizont unterscheidet. Das historische Bewusstsein ist sich seiner eigenen Andersheit bewusst und hebt daher den Horizont der Überlieferung von dem eigenen Horizont ab“ (Gadamer 1960: 311). Waldenfels, der, wie erwähnt, damit argumentiert, dass die Fremdeheitsforschung ihren Gegenstand im Augenblick seiner semiotischen Annäherung, des interpretativen Zugriffs paradoxerweise aufhebt (das Fremde bleibt nicht mehr fremd, sobald es angeeignet, d.h. verstanden, auf das Eigene zurückgeführt wird), erkennt auch an, dass die Unüberwindlichkeit der Fremdheit zu den Grundvoraussetzungen hermeneutischer Philosophie gehört (Waldenfels 1999: 71). Die Fremdheit, wie sie in der angewandten Wissenschaft der kulturwissenschaftlichen Fremdeheitsforschung oder der interkulturellen Hermeneutik verstanden wird, bezieht sich primär auf die kulturelle Distanz (Wierlacher sprach an der zitierten Stelle charakteristischerweise von dem „fremde[n] Land und seine[n] Texte[n]“). In der Gadamerischen Hermeneutik bedeutet Fremdheit demgegenüber vielmehr die zeitliche Distanz zu den zu verstehenden Texten. Die Konsequenz dieser unterschiedlichen Betrachtungsweisen der Fremdheit in der traditionellen literarischen und in der fremd- oder interkulturellen Hermeneutik ist, dass die Kategorie im Sinne der „vertikalen“ Distanz von Anfang an eine relative ist („Fremdheit“ und „Vertrautheit“, die gegenwärtige Weltsicht und der Vergangenheitshorizont konstituieren einander gegenseitig, das Verstehen vollzieht sich in einer Vorurteilsstruktur). In der Interpretation der Fremdheit im „horizontalen“ Sinne,<sup>9</sup> d.h. als kulturelle Differenz bleiben aber diese gegen-

---

<sup>9</sup> Die Begriffe „horizontal“ und „vertikal“ stammen aus: Varga 1996: 18; Wierlacher stellt über den Fremdeheitsbegriff von Jauss auch fest, dass er Gegenwartsferne, histori-

seitigen Transformationen, die Koexistenz des Anderen und des Eigenen im wirkungsgeschichtlichen Vorgang des Verstehens „vertikal“ fremder Texte verborgen oder eher irrelevant.

Die Frage, wie man mit dem Fremden umgeht, ohne den Versuch der Aneignung, d.h. „ohne ihm den Stachel des Fremden zu nehmen“ (Waldenfels 2006: 131) – oder wie man das von Röttgers erwähnte „Geheimnisvolle, Schauerliche und Rätselhafte“ (als Grundlage der Poetizität) respektiert ohne es aufzulösen – lässt sich je nach disziplinärem Kontext und im Lichte der obigen Überlegungen unterschiedlich beantworten. Wenn man die ästhetisch-literaturwissenschaftlichen Aspekte von Waldenfels’ „Abweichen von Vertrauten in Gang setzende[r] Phänomenologie“ (ebd. 131) zu erfassen versucht und aus diesem Anlass Wierlachers fremdkulturdidaktischen Ansatz (der Innen- und Außenansichten auf den literarischen Text durch „wechselseitige Fremdstellung des je Eigenen“ – Wierlacher 1985: 20) konkretisiert, so erweist sich das ästhetische Prinzip der *Verfremdung* als aufschlussreich. Obwohl ich die Funktionen und Konzepte des Verfremdens der Rede in den unterschiedlichen Ästhetiken seit Aristoteles nicht einmal ansatzweise behandeln kann, lässt sich durch den Einblick in die Theorien der fremden Rede, des ästhetischen Konventionsbruchs und der literarischen Entstellung die „Falle“ der Kontrastierung xenologischer und hermeneutischer Vorgehensweisen vermeiden: Fokussiert wird dabei nämlich nicht mehr auf das (aneignende oder nicht aneignende) *Verstehen* des Fremden, sondern vielmehr auf den Umgang mit der *Fremderfahrung*, d.h. auf ihre *Auswirkungen* (wie Kontingenzstiftung und Verfremdung des Eigenen).

---

sche Andersheit bedeutet (Wierlacher 1985: 18). Michael Böhler kontrastiert in diesem Kontext auch zweierlei Verstehenssituationen: Bei einer relativen Nähe des („vertikal“ fremden) Textes kommt es zum Erkennen des Eigenem im Anderen („Hermeneutik der Identität“), bei einer kulturellen Distanz des zu verstehenden („horizontal“ fremden) Textes bedeutet aber Verstehen Fremdverstehen („Hermeneutik der Alterität“, Böhler 1985: 236).

### 1.3. Die Fremdheit des literarischen Textes

Im dritten Buch seiner *Rhetorik* verweist bereits Aristoteles mit dem Ausdruck *Verfremdung* auf Abweichungen vom gewohnten Sprachgebrauch. Der Begriff – dessen Karriere ich hier nicht einmal ansatzweise rekonstruieren möchte – erlebte im Kontext der Moderne bekannterweise eine Konjunktur: Der Normverstoß bzw. der Konventionsbruch wurden u.a. von den russischen Formalisten (als Verselt-samung, Entautomatisierung oder *ostranenie*), in der Avantgarde und nicht zuletzt von Bertolt Brecht (als Verfremdungseffekt) thematisiert und theoretisiert. Monika Schmitz-Emans behauptet, dass das Konzept der Verfremdung als „Bindeglied zwischen Ästhetiken des Engagements und autonomieästhetischen Ansätzen“ gilt (Schmitz-Emans 10). Als Gründe für diese Annahme gibt sie an, dass der Abweichung in diesen Ästhetiken entweder eine erkenntnisfördernde Funktion zugeschrieben wird, indem die fremde, verfremdete Rede Staunen, Bewunderung oder auch Irritation, und Beunruhigung erzeugt, was zur Offenlegung und letztendlich zur Kritik der Konventionalität der Wahrnehmungsweisen führt. Andererseits wird die Auswirkung der Verfremdung auf die Materialität, also das Medium der künstlerischen Gestaltung betont. In beiden Fällen handelt es sich aber grundsätzlich um jene Auswirkung des Fremdartigen, die Waldenfels im Zusammenhang mit der radikalen Fremdheit folgenderweise charakterisiert:

Eine solche radikale Fremdheit setzt voraus, daß das sogenannte Subjekt nicht Herr seines Selbst ist und daß jede Ordnung, die ‚es gibt‘ und die immer auch anders sein könnte, sich in Grenzen hält. Fremdheit in ihrer radikalen Form besagt, daß das Selbst auf gewisse Weise *außer sich selbst* ist und daß jede Ordnung von Schatten des *Außerordentlichen* umgeben ist (Waldenfels 2006: 116).

Die Fremdheit in diesem Sinn ist also – auch jenseits des Konzeptes der Verfremdung als ästhetisches Prinzip – strukturanalog mit der Literarizität, oder mit der Funktion der Kunst im Allgemeinen: Beide erzeugen Kontingenz, denn die Begegnung mit ihnen gipfelt in Fremdwerden. So bestimmt auch Luhmann die „Herstellung von

Weltkontingenz“ als Funktion der Kunst, welche durch kaum anzueignende Verfremdungen erfüllt wird:

Die festsitzende Alltagsversion wird als auflösbar erwiesen; sie wird zu einer polykontextualen, auch anders lesbaren Wirklichkeit – einerseits degradiert, aber gerade dadurch auch aufgewertet. Das Kunstwerk führt an sich selbst vor, daß und wie das kontingent Hergestellte, an sich gar nicht Notwendige schließlich als notwendig erscheint, weil es in einer Art Selbstlegitimierung sich selbst alle Möglichkeiten nimmt, anders zu sein (Luhmann 1984: 625).<sup>10</sup>

Das Verhältnis zwischen dem literarischen Text und dem Fremden im Sinne des Befremdlichen, das nicht primär als Referenz oder als Thema gewisser Textstellen zu verstehen ist, sondern mit der Figuralität literarischer Sprache zusammenhängt, spielt aber auch in der traditionellen Hermeneutik eine nicht unwesentliche Rolle. Die Fremderfahrung ist der Ausgangspunkt und somit die Voraussetzung der hermeneutischen Deutungspraxis. Gadamer verortet die Hermeneutik in dem Dazwischen, in der Spannung „zwischen Fremdheit und Vertrautheit, die die Überlieferung für uns hat, zwischen der historisch gemeinten, abständigen Gegenständlichkeit und der Zugehörigkeit zu einer Tradition“ (Gadamer 1960: 300). Die Notwendigkeit der Erschließung und Vermittlung durch Götterboten Hermes begründet er in *Wahrheit und Methode* damit, dass alle Überlieferung, Kunst, sowohl wie alle anderen geistigen Schöpfungen der Vergangenheit, Recht, Religion, Philosophie, usw., ihrem ursprünglichen Sinn entfremdet seien (Gadamer 1960: 170) und in Anlehnung an Hegel stellt er als Wesen der Bildung jene Heimkehr zu sich selbst aus dem Anderssein, die Entfremdung voraussetzt, dar (Gadamer 1960: 19-20). Fremd und entfremdet wäre der literarische Text in diesem Kontext einerseits wegen der Schriftlichkeit, die an sich schon Selbstentfremdung sei (Gadamer 1960: 394), da es sich um eine entfremdete, vom Sinn des Gesagten abgelöste Rede handelt. Fremdheit bezieht sich infolge dieser Medialität der Schrift, der Schriftfähigkeit der Sprache also auf die Distanz und das Spannungs-

---

<sup>10</sup> Waldenfels argumentiert auch ähnlich: Die Moderne führte zur Entdeckung einer radikalen Kontingenz jeglicher Ordnung: „Die Ordnungen, in denen wir uns bewegen, erwiesen sich als Ordnungen in Potentialis“ (Waldenfels 2006: 19).

verhältnis zwischen dem dekontextualisierten, schriftlich fixierten Text anderer Zeiten und dem Gegenwartshorizont (ihre „Überwindung“ durch den Entwurf des historischen Horizontes als Grund des hermeneutischen Verhaltens und die Ablehnung der Kategorie der Aneignung in der Xenologie wurden bereits behandelt – Gadamer 1960: 311). Die Fremdheit des Textes ist aber weitaus mehr als eine notwendige Eigenschaft, die aus der Schriftlichkeit und dem zeitlichen Abstand resultiert. Sie weist auch auf die Grundstruktur der hermeneutischen Erfahrung hin, d.h. die hermeneutische Erfahrung und die Erfahrung des Fremden sind strukturell analog.<sup>11</sup> In beiden Fällen ist die Unzugänglichkeit, die Getrenntheit von dem fremden und fernen Gegenüber der Grund und die notwendige Voraussetzung für jene Selbstentfremdung, jenes Fraglichwerden der Identität und Selbstverständlichkeit, die in dem dialogischen Prozess des Verstehens nicht (nur) eine Gefahr, sondern vielmehr eine Chance darstellt. Daher geht Ernő Kulcsár Szabó auch davon aus, dass die Sprachlichkeit der Literatur jene primäre Alteritätserfahrung verkörpere, die allen anderen zugrunde liegt (Kulcsár Szabó 2003: 51). In diesem Sinne bedeutet auch jegliche literarische Versprachlichung des Fremden (seine „Thematisierung“ und die Auseinandersetzung mit ihm) gleichzeitig seine Verfremdung und Entschlüsselung.<sup>12</sup>

Wenn man im obigen Sinne ästhetische und andere kulturelle Fremdheitserfahrungen betrachtet, ergeben sich weitere konkrete Aspekte der Abhängigkeit von sprachlichen und kulturellen Differenzphänomenen. In diesem Kontext wäre auch auf Edward Saids Gedanken hinzuweisen, der davon ausgeht, dass die Mehrfachkodierung

---

<sup>11</sup> Vgl. hierzu Kulcsár Szabó 2003. Hermeneutisches Verstehen und Fremdverstehen erwiesen sich auch im Lichte der obigen Überlegungen Gadamers zweifelsohne als strukturanalog: Die Fremdheitserfahrung ist die hermeneutische Grundsituation der Begegnung der Fremdheit des zu verstehenden Textes und der damit keinesfalls vereinbaren Vertrautheit des Verstehenden.

<sup>12</sup> Vgl. Monika Schmitz-Emans: „Bezogen auf die Welt der Gegenstände wie auf die der Träume stellt sich damit die Grundsatzfrage nach deren Assimilierbarkeit ans Sprachliche, nach deren eigener latenter Sprachhaftigkeit. Was bedeutet es, Sinneswahrnehmungen und Träume in Worte, Text, Erzählungen zu transformieren – eine erste Entschlüsselung von Unverständlichem oder seine willkürliche Verfremdung?“ (Schmitz-Emans 2003: 29).

des literarischen Textes dem Pluralismus des Bezugsrahmens Welt entspricht.<sup>13</sup> In diesem Sinne meint auch Monika Schmitz-Emans:

Das Befremdliche der Fiktion ist [...] die freie Gestaltung dessen, was in und an der Wirklichkeit befremdet. [...] Das Fingieren befremdlicher Wesen und Ereignisse dient vielfach dem Verweis auf die grundlegende Befremdlichkeit der Welt (Schmitz-Emans 2003: 26).

Zu diesen Alteritätsphänomenen in der narrativen Konfiguration des literarischen Textes gehören die Intertextualität, die Mehrsprachigkeit und die Fremdsprachigkeit.

Die Mehrsprachigkeit der Texte kann qualitativ und quantitativ sehr unterschiedlich sein, denn einige Texte operieren nur mit fremdsprachigen Einschüben, die Sprachmischung kann aber auch für den narrativen Diskurs konstitutiv sein, und die verschiedenen Sprachen des Textes können miteinander auch im dialogischen (oder auch antagonistischen und/oder komplementären) Verhältnis stehen (Schmitz-Emans 2004). Auf jeden Fall weisen mehrsprachige, polyphone Textstellen (die nicht nur in der Mundart- oder Migrantenliteratur eine mehr als illustrative Rolle spielen) auch auf die Vielfalt der Sprachen und Sprachgrenzen hin. Die Fremdsprachigkeit, die Fremdheit der fremden Sprache ist in der Hermeneutik darüber hinaus die unmittelbarste Form, der Prototyp der Fremdheit. Gadamer äußerte sich dazu wie folgt: „Die Fremdsprachlichkeit bedeutet nur einen gesteigerten Fall von hermeneutischer Schwierigkeit, d.h., von Fremdheit und Überwindung derselben“ (Gadamer 1960: 391). Die Dialogizität und Mehrstimmigkeit (oder Polyphonie) des Romans interpretiert auch Bachtin als poetische Transformationen der gesellschaftlichen, geschichtlichen Redevielfalt.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Edward Said sieht den kulturellen Wert des literarischen Textes in „seiner Mehrfachcodierung innerhalb einer plural verstandenen Welt. So bietet der intertextuell geprägte Umgang mit literarischen Texten ein Modell und Trainingsfeld für den Umgang mit mehrfach codierten, komplexen Identitäten – imaginären Gemeinschaften –, die sich innerhalb des pluralen Bezugsrahmens ‚Welt‘ ansiedeln. In diesem Sinn ist Saids moralische und humanistisch anmutende Tendenz zu verstehen“, zitiert nach: Bronfen-Marius 1997: 7.

<sup>14</sup> Waldenfels setzt Bachtins Theorie der Vielstimmigkeit mit der Fremdbestimmtheit des Eigenen in Beziehung: Nach Bachtin wohne jeder Stimme eine Mehrstimmigkeit inne und bei diesen Fällen tritt die Fremde in den eigenen Äußerungen implizit auf (Waldenfels 2006: 123).

Die intertextuelle Verbindung von der Redevielfalt oder Polyphonie explizit narrativer, literarischer Texte mit der Pluralität und/oder Fragmentarität persönlicher und kollektiver Identitäten steht auch im Hintergrund aktueller Theorien der Hybridität. Von entscheidender Bedeutung ist diesbezüglich noch, dass die in den Begriffen der Hybridität und Polyphonie implizierten binären Oppositionen, wie jener von dem Fremden und dem Eigenen, durch die Ablösung der Grenzziehung *zwischen* ihnen durch jene *innerhalb* der sprachlichen Repräsentation zu überwinden sind. Durch diese Rekonzeptualisierung von Hybridität und Polyphonie als innerkulturelle, intrasubjektive oder innersprachliche Phänomene<sup>15</sup> wird die polare Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden vermeidbar. (Der postkoloniale Theoretiker Bhabha interpretiert in diesem Sinne die Bedeutungen der performativen bzw. konstativen Aspekte der Sprache, die Spaltung des Subjektes in ein ausgesagtes Subjekt und ein Subjekt der Aussage, den Widerstreit zwischen seiner Repräsentation in der symbolischen Ordnung und seinem diskursiven Hervorbringen im Akt narrativer Performanz, in Bezug auf die Nation. In der Schaffung der Nation als Narration seien, so das Ergebnis seiner Ausführungen, zwei unvereinbare Strategien zu unterscheiden, in denen das Volk als apriorisches pädagogisches Objekt oder als repetitiv aufrechterhaltenes Subjekt der narrativen Performanz erscheint – Bhabha 2000.) Die Interdependenz der ästhetischen und der kulturellen Fremdheitserfahrung, die Interpretation der Fremdheit als nicht nur interkulturelle und intersubjektive, sondern als intrakulturelle, intrasubjektive, ja als innersprachliche Erscheinung, als hermeneutische Grunderfahrung – diese Verbindung bestätigt schließlich auch die These, dass „bis zum heutigen Tage etwas von dem alten Fundament der Mimesis-Theorie bestehen“ blieb (Gadamer 1960: 38):

Es ist eben niemals nur eine fremde Welt des Zaubers, des Rausches, des Traumes, zu der der Spieler, Bildner oder Beschauer hingerissen

---

<sup>15</sup> Vgl. Waldenfels: „Fremdheit [...] begegnet uns nicht nur in Anderen, sie beginnt im eigenen Haus als *Fremdheit meiner Selbst* oder als *Fremdheit unserer Selbst*. Traditionell gesprochen handelt es sich um eine intrasubjektive Fremdheit im Gegensatz zur intersubjektiven Fremdheit, und ihr entspricht eine intrakulturelle Fremdheit im Gegensatz zur interkulturellen Fremdheit“ (Waldenfels 1997: 27).

ist, sondern es ist immer noch die eigene Welt, der er eigentlich über-eignet wird, indem er sich tiefer in ihr erkennt. Es bleibt eine Sinnkon-tinuität, die das Kunstwerk mit der Daseinswelt zusammenschließt und von der sich selbst das entfremdete Bewusstsein einer Bildungs-gesellschaft nie gänzlich löst (Gadamer 1960: 138).

Zu den obigen, ästhetischen und kulturellen Alteritätsphänomenen wäre auch die poststrukturalistische Frage nach dem Verhältnis des Repräsentierten und des Zeichens zu ergänzen. Fremdheit oder Ent-fremdung sind ferner, wie erwähnt, auch im Sinne der „Abwei-chung“, der Differenzqualität der poetischen Sprache insbesondere im Russischen Formalismus zentrale Konzepte: Das Ästhetische und Literarische definierten sich nach der Formalen Schule durch die Entalltäglicdung, die Desautomatisierung der Sprache und des Wahr-nehmens, wo das Fremdmachen eigentlich wieder als Voraussetzung des Bemerkbar- und Wahrnehmbarmachens zu betrachten ist.

#### **1.4. Grenzgänge**

Um die Problematik der Fremde und Verfremdung als paradigmatische Merkmale literarischer Texte mit weiteren Fremdheitsphänome-nen zu verbinden und xenologische Einsichten auf der Ebene literari-scher Textanalyse produktiv einsetzen zu können, erweist sich der Begriff der *Grenze* (bzw. der Grenzüberschreitung) als sehr auf-schlussreich, wenn auch nicht ohne weitere Ausführungen und Spezifikationen verwendbar. Bereits die oben angeführten Argumen-tationen entlang von binären Begriffen (wie das Fremde und das Eigene, das Normal-Alltägliche und das Unkonventionell-Verfrem-dete) und die problematisierten Dimensionen der Fremdheit (u.a. die Frage der Integrierbarkeit von radikalen Fremderfahrungen in einen Sinnhorizont) lassen vermuten, dass ohne die Momente der Grenzziehung bzw. des Grenzübertrittes keinerlei Begriff oder Erfahrung des Fremden vorstellbar ist. Die Fremde taucht nämlich, so Waldenfels, in Gestalt des Außerordentlichen an den Grenzen einer jeden Ordnung auf (Waldenfels 2006: 9). Der Fremdheit ähnlich ist dabei die Kategorie der Grenze weitaus mehr als ein aka-demisches Modewort und zum „Kulturthema“ gewordener Gegen-

stand (auch wenn die Ergebnisse der neu etablierten Disziplin der *Border Studies* mit der Reichweite der kulturwissenschaftlichen Xenologie noch nicht zu vergleichen sind).

Der Begriff der *Grenze* – und davon untrennbar auch die Termini *Grenzsituation* und *Grenzübertritt*, die Bezeichnungen für Prozesse der *Aus-*, *Ein-*, *Be-* bzw. *Abgrenzung* oder sogar die verwandten, etwas exakter definierbaren Kategorien *Grenzraum*, *Grenzexistenz* oder *Schwelle* – hat heute in der Literatur- und Kulturwissenschaft, in der politischen- und Geschichtsphilosophie eine erstaunliche Karriere gemacht.<sup>16</sup> Diese Konjunktur des Phänomens *Grenze* – ein Wort, das (der *Fremde* ähnlich) zwar in unterschiedlichsten Bedeutungen und Kontexten schon seit der Antike ein Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion ist – lässt sich vor dem Hintergrund der transnationalen Migrationsprozesse und der vieldiskutierten topologischen Wende oder *spatial turn* der Kulturwissenschaften verstehen. Auf diese letztere kann ich hier nur hinweisen, so etwa auf Homi Bhabhas Ansatz eines *third space*, auf James Cliffords Konzept des *borderlands*, auf Michel Foucaults Beobachtungen über die Epoche des Raumes oder auf Sigrid Weigels Studie über den *topographical turn*.<sup>17</sup> Den Zusammenhang von kulturellen Praktiken, menschlichem Denken, Bewusstsein oder Begrifflichkeit und dem Prozess der räumlichen (der konkreten politischen oder auch der unsichtbaren, symbolischen) Grenzziehung kann man am anschaulichsten mit einem Zitat von Georg Simmel aus dem Jahr 1908 erläutern:

Der Begriff der Grenze [...] bezeichnet oft genug nur, dass die Sphäre einer Persönlichkeit nach Macht oder Intelligenz, nach Fähigkeit des Ertragens oder des Genießens eine Grenze gefunden hat – aber ohne dass an diesem Ende sich nun die Sphäre eines andren ansetzte und mit ihrer eigenen Grenze die des ersten merkbarer festlegte. Dieses letztere, die soziologische Grenze, bedeutet eine ganz eigenartige Wechselwirkung. Jedes der beiden Elemente wirkt auf

---

<sup>16</sup> Über Grenzen und Grenzüberschreitungen als Thema in der Erkenntnisphilosophie, in der Ethik, in der Ästhetik, in der Transzendental- und Geschichtsphilosophie vgl. u.a. die Beiträge in dem Band *Grenzen und Differenzen. Zur Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen* (Heugartner-Moser 2006) und bei Hogrebe 2004. Weitere Publikationen zu dem Thema sind: Lamping 2001, Faber-Naumann 1995 und Burtscher-Bechter 2006. Eine grundlegende Auseinandersetzung mit der Theorie kultureller Grenzziehung befindet sich bei Frank 2006.

<sup>17</sup> Vgl. u.a. Bhabha 2000, Foucault 1993 [1967], Weigel 2002 und Clifford 1997 [1967].

das andre, indem es ihm die Grenze setzt, aber der Inhalt dieses Wirkens ist eben die Bestimmung, über diese Grenze hin, also doch auf den andren, überhaupt nicht wirken zu wollen oder zu können. Wenn dieser Allgemeinbegriff des gegenseitigen Begrenzens von der räumlichen Grenze hergenommen ist, so ist doch, tiefer greifend, dieses letztere nur die Kristallisierung oder Verräumlichung der allein wirklichen seelischen Begrenzungsprozesse. Nicht die Länder, nicht die Grundstücke, nicht der Stadtbezirk und der Landbezirk begrenzen einander; sondern die Einwohner oder Eigentümer üben die gegenseitige Wirkung aus, die ich eben andeutete. [...] *Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt* (Simmel 1983 [1908]: 467, Hervorh. E.P.).

Unternimmt man als Literaturwissenschaftler den Versuch, sich dem Thema Grenze als soziologische Tatsache und darüber hinaus der Grenzüberschreitung in der Literatur zu widmen, so ergibt sich die Herausforderung nicht nur aus der oben angedeuteten, nahezu unüberschaubaren Ansatzpluralität oder aus der offensichtlichen Komplexität des Begriffes der Grenze. Die Schwierigkeit liegt vielmehr auch in der eigenartigen Dialektik, die dem Grenzbegriff innewohnt und welche vor einem postkolonialen und poststrukturalistischen Hintergrund, gerade in der Auslegung von Grenzgängergeschichten auch literaturwissenschaftlich fruchtbar gemacht werden kann.

Der erste Aspekt der Ambivalenz der Grenze bezieht sich auf das Verhältnis von Grenze und Grenzüberschreitung. Grenzen können nur entstehen und als solche wahrgenommen werden indem und solange sie überschritten werden (können). Foucault stellt sogar die etwas pointiert formulierte Frage: „Hat denn die Grenze eine wahrhaftige Existenz außerhalb der Geste, die sie souverän überschreitet und negiert?“ (Foucault 1974: 37). Die Überschreitung hat somit eine konstitutive Bedeutung: Sie ist der Grenze inhärent, denn „[d]ie Grenze und die Überschreitung verdanken einander die Dichte ihres Seins: eine Grenze, die nicht überschritten werden könnte, wäre nicht existent; eine Überschreitung, die keine wirkliche Grenze überträte, wäre nur Einbildung“ (ebd.). Die Überschreitung bejaht das begrenzte Sein, aber auch „jenes Unbegrenzte, in welches sie ausbricht und das sie damit erstmals der Existenz erschließt“ (Foucault 1974:

38).<sup>18</sup> Die konstitutive Funktion der Grenzziehung und der Grenzüberschreitung erschöpft sich aber nicht in der von Foucault beschriebenen Affirmation der Teilung. Abgesehen davon, dass die Grenzen durch Ausschließen immer auch etwas einschließen, durch Abgrenzung gewisse Sachverhalte bestimmbar machen, zustande bringen oder Ordnungen stiften,<sup>19</sup> sind Grenzräume immer auch jene Orte, die auch die Möglichkeit der Grenzverschiebung, die diskursive Konstruiertheit oder die Kontingenz der Grenzziehungen erkennbar machen. Die Grenzzonen werden infolge der Grenzbewegungen zu Orten des Dazwischen, zu Schauplätzen der Selbstüberschreitung, der Hinterfragung, der Überwindung der umgrenzten Ordnung. Der Grund hierfür ist freilich nicht nur der Grenzübertritt, sondern auch – und damit kommen wir zum zweiten Aspekt der Dialektik der Grenze – das Aufeinandertreffen von Kulturen, von Sprachen und Identitäten, ihr permanenter Austausch und ihre Vermischung, ihr bewegliches Sich-Aufeinander-Beziehen, was völlig neue Formationen hervorbringt. Grenzräume sind demzufolge, so Homi K. Bhabha, hybride Orte, „von woher etwas *sein Wesen beginnt*“ (Bhabha 2000: 7). Diese Interpretation der Grenzräume als Orte der Begegnung, der Vermischung und des Übergangs in Gegenüberstellung zu jener Auslegung als klar gezogene Trennlinien entspricht übrigens dem ursprünglichen Raumbild, das an den Begriff der Grenze geknüpft wurde.<sup>20</sup> Betrachtet man die Grenzzonen also als ambivalente, hybride Räume des Übergangs und der Kulturbegegnung, wo Fremdes und Eigenes sich wechselseitig durchdringen (wo ihre Dichotomie auch aufgehoben wird), so kommt man auch

---

<sup>18</sup> Vgl. hierzu auch Rakusas *Mehr Meer*: „Zwiespältig, diese Grenzen. Sie waren befremdlich, unheimlich, angsteinflößend, aber auch faszinierend. Ich erlebte sie als Orte der Spannung, die meine Neugier weckten. Zum einen bildeten sie Barrieren zwischen Vertrautem und Unvertrautem [...]. Zum anderen waren sie Übergänge, Reibungs- und Berührungspunkte. Ich ahnte ihr Geheimnis, spürte aber auch instinktiv ihre Relativität“ (Rakusa 2009: 74).

<sup>19</sup> S. hierzu auch Foucaults Metaphorik der kulturellen Grenzziehung, seine Gedanken über Konstruktion kultureller Identität durch Abgrenzung, Zurückweisung des Anderen im Vorwort zu *Wahnsinn und Gesellschaft* 1973 [1961]. Vgl. Frank 2006: 31-32.

<sup>20</sup> Monika Schmitz-Emans bespricht ausführlich, wie in der Frühgeschichte der Etablierung des Konzepts der Grenzziehung im Deutschen zunächst im Grenzkonzept ein „Beiderseits“ impliziert wurde – nach der Politisierung des primär räumlichen, dann temporalisierten Begriffes der Grenze wurde dieses Konzept von der Vorstellung einer Trennlinie (Front, *frontier*) abgelöst, die auf der strikten Trennung und Gegenüberstellung von Fremden und Eigenem beruht (Schmitz-Emans 2006: 21-22).

der anthropologischen Dimension der im Grenzbegriff implizierten Dialektik nahe.

Diese anthropologische Dimension kann wiederum mit Rückgriff auf Simmels raumsoziologisch relevante Untersuchungen beschrieben werden. So schreibt Simmel in seinem Essayband *Brücke und Tür*:

Weil der Mensch das verbindende Wesen ist, das immer trennen muss und ohne zu trennen nicht verbinden kann – darum müssen wir das bloße indifferente Dasein zweier Ufer erst geistig als eine Getrenntheit auffassen, um sie durch eine Brücke zu verbinden. Und ebenso ist der Mensch das Grenzwesen, das keine Grenze hat. Der Abschluss seines zu Hauseins durch die Tür bedeutet zwar, dass er aus der ununterbrochenen Einheit des natürlichen Seins ein Stück heraustrennt. Aber wie die formlose Unendlichkeit des Seins erst an seiner Fähigkeit der Begrenzung zu einer Gestalt kommt, so findet seine Begrenztheit ihren Sinn und ihre Würde erst an dem, was die Beweglichkeit der Tür versinnlicht: an der Möglichkeit, aus dieser Begrenzung in jedem Augenblick in die Freiheit hinauszutreten (Simmel 1957: 6-7).<sup>21</sup>

Diese Dialektik von Trennen und Verbinden als Grundzug des menschlichen Wesens entspricht der bereits erwähnten Ambivalenz von Grenzziehung und Grenzüberschreitung, von Abgrenzung und Verbindung bzw. Vermischung in den Grenzräumen. Die anthropologische Bedeutung der Grenze erschöpft sich allerdings nicht in dieser Analogie. Waldenfels erläutert in Anlehnung an Benjamins Begriff der Schwellenerfahrung die Relevanz der Grenzziehung in dem Zustandebringen der Lebenswelt, in der Konstruktion des Weltganzen. In wiederkehrenden Übergangserlebnissen, wie beim Abschied, Einschlafen, Erkranken oder Wiedersehen, Erwachen und Gesunden wird seiner Meinung nach unsere Freiheit durch Fremdartiges herausgefordert: Das Fremdartige und Außerordentliche bricht auch bei „unwiderruflichen Lebenssäuren wie Geschlechtsreife, Berufseintritt oder Altersversagen“ in unsere Welt und unser Selbst ein, wie auch bei Kriegsausbrüchen, Revolutionen und „schließlich bei Grenzerfahrungen wie Geburtstraumata und Todeserwartung“

---

<sup>21</sup> Vgl. hierzu auch Lamping 2001: 15. Zu Simmels Überlegungen zum Zusammenhang zwischen „äußerer“ Grenzziehung und „innerer“ Einheit einer Gemeinschaft vgl. Frank 2006: 38.

(Waldenfels 1990: 32). Diese Schwellenerfahrungen weisen, so Waldenfels' Fazit, darauf hin, „daß unsere Welt durch Eingrenzung von Vertrautem und Ausgrenzung von Unvertrautem zustande kommt. Das Ganze unserer Lebenswelt zerteilt sich [...] in ‚Heimwelt‘ und ‚Fremdwelt‘“ (ebd. 32-33). Grenzen, Grenzziehungen und Grenzübertritte gehören also zu grundsätzlichen Konstruktionsmechanismen der Wirklichkeit und somit jeglicher Identität: So sind Schwellenerfahrungen, Transitsituationen etwa auch für den Entwicklungsgang der Protagonisten von Bildungsromanen konstitutiv und in der liminalen Phase der Pubertät – ebenso wie in jeglicher Überschreitung von politischen oder moralischen Grenzen (wie etwa beim Reisen, beim Tabubruch), von Grenzen zwischen Leben und Tod, Gesundheit und Krankheit, Traum und Erwachen – wird das Dazwischen zu Teil jeder Lebensgeschichte.

Grenzen besitzen nicht nur eine dialektische Natur und verfügen über eine anthropologische Dimension, sondern sie gehören auch zu den Grundkategorien der Literatur und Ästhetik. Wolfgang Iser bestimmt das Fingieren als einen „Akt der Grenzüberschreitung“, seiner Ansicht nach erweist sich das literarische Fingieren als „Überschreiten gesetzter Begrenzungen“ (Iser 1993: 52).<sup>22</sup> Der literarische Text kann aber auch im Licht aktueller xenologischer Ansätze als ein Medium und Produkt einer Grenzüberschreitung betrachtet werden: Nicht nur, weil er den Lesern die Chance der Grenzüberschreitung, des Identitätswechsels bietet, sondern auch weil, wie bereits angedeutet, die zeitliche und räumliche Fremdheit des Textes als Voraussetzung der Auslegung zu deuten ist und Verfremdung ein konstitutives Moment der Kunst darstellt. Sowohl Grenzgänger als auch Schriftsteller überschreiten die Grenzen des Eigenen und des Gewohnten: Kulturelle und ästhetische Fremdheitserfahrungen sind einander nicht unähnlich. Literarische Texte sind im eigentlichen Sinn immer auch literarische Grenzüberschreitungen und Grenzgängergeschichten: Sie sind Orte eines Spiels mit oder an Grenzen.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. hierzu auch Lamping 2001: 13 und Schmitz-Emans 2006: 41.

<sup>23</sup> Schmitz-Emans definiert das literarische Schreiben auch als ein Sprechen über Grenzen, als Spiel mit/in/an Grenzen: Die Grenze zwischen Alltags- und Dichtersprache, Sprache und Schweigen, dem Sagbaren und dem Unsagbaren gehören, so Schmitz-Emans, zu den Kernthemen moderner Poetik (ebd).

## 2. Plural, polyphon, postkolonial? Theoretische Beschreibungs- und Interpretationsmodelle der Schweizer Literatur nach der Jahrtausendwende

Nach der Jahrtausendwende gibt es kaum eine Publikation über die zeitgenössische Literatur der Schweiz, die nicht einen Generations- und/oder Paradigmenwechsel postuliert. Diese Veränderungen der Schweizer Literaturlandschaft bestehen demnach in der Entwicklung eines post- oder transnationalen Charakters: Laut der bekannten, provokativ formulierten und mittlerweile auch stark umstrittenen<sup>24</sup> Thesen Pia Reinachers charakterisiere die jüngste Generation Schweizer Schriftsteller (gedacht sei u.a. an Peter Stamm, Zoë Jenny, Peter Weber oder Ruth Schweikert) ein Unbehagen an dem Vaterlandsdiskurs, der noch zu dem festen literarischen Repertoire ihrer Vorgänger, u.a. Peter Bichsel, Adolf Muschg, Otto F. Walter oder Hugo Loetscher, gehörte. Diese Autoren ließen sich als Nachfolger der 68er, des sogenannten kritischen Patriotismus von Max Frisch einstufen, für sie sei „die Haßliebe zur Heimat [...] eine zentrale Triebkraft ihres Schreibens“ gewesen (Reinacher 2003: 38). In der

---

<sup>24</sup> Mit der obigen These Reinachers (mit ihrer Studie *Je Suisse* aus dem Jahr 2003) setzen sich mehrere Kritiker auseinander: Valerie Heffernan analysiert in Peter Stammers, Ruth Schweikerts und Zoë Jennys Texten gerade die Spuren des Schweizerischen und versucht die verborgenen Strategien der indirekten Thematisierung der Schweiz aufzuspüren (Heffernan 2010). Corina Caduff kommt auf Grund der Veröffentlichung von Anthologien mit schweizerischer Nationalliteratur zum Schluss, dass die „Zauberformel Schweizer Literatur“ auch in den letzten Jahrzehnten virulent geblieben ist und dass man im Fall von Literatur der Schweiz auf den Heimatbezug insistiert, auch wenn er offenbar fehlt oder nur als „verlorene Heimat“ da ist (Caduff 2005). Die (affirmative) Verneinung seines Gegenstandes hält auch die akademischen Diskussion über die Existenzberechtigung des Begriffes *Schweizer Literatur* aufrecht: Diese scheint nämlich auch heute noch intensiv zu sein, obwohl die Frage nach der Existenz einer homogenen Schweizer Nationalliteratur längst verneint wurde. Michael Böhler geht sogar noch weiter: Wegen der Inkongruenz zwischen sprachlicher und politischer Grenzziehung innerhalb und um die Schweiz stuft er den gesamten Prozess der *nation-building* in der Schweiz als ambivalent und paradox ein, er verweist darauf mit Terry Eagletons Ausdruck *self-assertion in denial* (Böhler 2010: 41).

heutigen postnationalen Konstellation, im Kontext transnationaler Migrationsprozesse und im Internetzeitalter verlor aber die Verflechtung von Politik und Literatur ihre einstige Selbstverständlichkeit. Die Heimat als politische Kategorie sei, so Reinacher, für die zunehmend apolitische, international rezipierbare Schweizer Gegenwartsliteratur in den letzten zwei Jahrzehnten kein Thema mehr: „Konstitutives Prinzip der ‚jungen Literatur‘ ist die Disparatheit; Landesgrenzen spielen keine Rolle mehr. Das Schweizerische hinterläßt immer geringere Spuren im Text“ (ebd.). Die akademische Diskussion um die Folgen des hier angesprochenen Paradigmenwechsels in der Schweizer Literatur erschöpft sich jedoch nicht in der Diagnose einer ablehnenden Haltung gegenüber der Problematisierung des Sonderfall-Denkens oder ähnlicher Topoi, die in den 60er-70er Jahren entwickelt wurden, wie „Diskurs in der Enge“ (Nizon 1970), „Dichter im Abseits“ oder „Unbehagen im Kleinstaat“ (Schmid 1963). Auch Migration und migrationsbedingte Erfahrungen wie sprachlich-kulturelle Fremdheit, Diversität und Grenzüberschreitungen sind unübersehbar zu den wichtigsten Themenfeldern der neueren Literatur aus der deutschsprachigen Schweiz geworden. Dies bestätigen u.a. die renommierten Literaturpreise von AutorInnen wie Ilma Rakusa, Melinda Nadj Abonji, Zsuzsanna Gahse oder von Catalin Dorian Florescu (und die Reihe ließe sich noch lange fortsetzen) und ebenso die etwas älteren Anthologien wie der 1987 herausgegebene Band *Fremd in der Schweiz. Texte von Ausländern* (Kummer 1987) oder die 1998 erschienene Anthologie *Küsse und Eilige Rosen. Die fremdsprachige Schweizer Literatur* (Bürgi et al. 1998). Mit Recht konstatiert Peter Utz in Anlehnung an Max Frischs berühmte Aussage über die erste Generation von Arbeitsmigranten: „Wir haben Arbeitskräfte gerufen – und es kamen Autorinnen und Autoren“ (Utz 2012: 13). Der anfangs erwähnte Paradigmenwechsel der Schweizer Literatur könnte folglich nicht nur als *postnationale*, sondern auch als *transnationale* Öffnung oder Verschiebung beschrieben werden.

Diese Verschiebungen werden auch in der Begrifflichkeit der Literaturkritik erkennbar. Angesichts der Relevanz der politisch-kulturellen Grenzüberschreitungen für die Schweizer Literaturen spricht man vermehrt von einer transnationalen (kosmopolitischen, „globalen“) Literatur der Schweiz, was sich außerdem in den vielsagenden Titeln der folgenden Sammelbände widerspiegelt: *Postkoloniale Schweiz*.

*Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien* (Purtschert et al. 2012); *Diskurs in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz* (Kamm et al. 2010) oder *globale heimat.ch. Grenzüberschreitende Begegnungen in der zeitgenössischen Literatur* (Schallié & Zinggeler 2012).<sup>25</sup> In diesen Werken und Projekten wurden neue theoretische Beschreibungs- und Interpretationsmodelle der Schweizer Literatur erarbeitet, die nicht mehr substantialistisch auf Kategorien der Nation und ihrer Literatur rekurren, sondern überwiegend auf den Zusammenhang zwischen kulturellen und ästhetischen Identitäts- und Alteritätsphänomenen eingehen und dadurch zugleich das Projekt der Literaturgeschichtsschreibung mit neuen Impulsen bereichern können. Zu diesen neuen, wiederkehrenden Topoi im akademischen Diskurs über die Schweizer Literatur gehört erstens die Betonung der Pluralität dieser Literatur, die sich nicht in der Feststellung erschöpft, dass es vier Schweizer Literaturen gibt, sondern sich vor allem auf die Pluralisierung der Begriffe der Heimat, der Identität, oder des Gedächtnisses beziehen lässt. Zweitens wird häufig betont, dass sich die Erklärungsmuster des Postkolonialismus ebenso auf die Schweizer Kultur und Literatur anwenden lassen, selbst wenn das Land nie Kolonien besessen hat – so spielt der postkoloniale Diskurs zum Beispiel in der Interpretation der Hybridität der Schweizer Einwanderungsgesellschaft eine Rolle. Drittens wird in groß angelegten literaturwissenschaftlichen Projekten die Bedeutung innersprachlicher Polyphonie von sprachlich hybriden Textstellen analysiert.<sup>26</sup> Diesem Aspekt der Mehrstimmigkeit kommt im Kontext der transnationalen Migration und des veränderten Verhältnisses von Schriftdeutsch und Schweizer Mundart im Internetzeitalter eine ganz besondere Relevanz zu. Im Folgenden werden (ohne den Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen) diese Ansätze kurz vorgestellt und auf ihre Tauglichkeit als Beschreibungs- und Interpretationsmodelle der Schweizer Literatur hin befragt. Ferner soll dadurch ebenfalls der Zusammenhang zwischen den

---

<sup>25</sup> Zu den Handelsbeziehungen zwischen der Schweiz, Singapur und Sumatra vgl. Zangger, Andreas: *Koloniale Schweiz: Ein Stück Globalgeschichte zwischen Europa und Südostasien (1860-1930)*. Bielefeld: transcript, 2011. Zur Repräsentation Afrikas in der Schweizer Reiseliteratur der Kolonialzeit vgl. Minder, Patrick: *La Suisse coloniale. Les représentations de l'Afrique et des Africains en Suisse au temps des colonies (1880-1939)*. Bern: Peter Lang, 2011.

<sup>26</sup> Zu den Ergebnissen einschlägiger Forschungsprojekte s. Baumberger 2004.

anfangs als post- und transnational apostrophierten Zugängen zum Paradigmenwechsel der Schweizer Literatur(wissenschaft) beleuchtet werden: Es wird deutlich, dass auch im Diskurs über die transnationale/postkoloniale/polyphone Schweizer Literatur die Tradition der politischen Auseinandersetzung des Schweizer Schriftstellers mit der eigenen Nation *ex negativo* fortgesetzt wird und dass dieser Diskurs auf den althergebrachten Topos vom Schweizer Sonderfall und/oder Modellfall rekurriert.

Dass das Präfix „post“ in der Begrifflichkeit des Postkolonialen nicht primär temporal, im Sinne von „nachkolonial“ zu verstehen und auf die Zeit nach der Dekolonisation zu beziehen ist, sondern vielmehr auch auf das latente Weiterwirken imperialer Denkmuster und kolonialer Praktiken verweist, wurde schon zur Genüge erörtert. Nur in dieser Bedeutung kann die Rede von einer „postkolonialen Schweiz“ legitim sein, ansonsten wäre die Schweizer Literatur kein geeigneter Gegenstand für eine postkoloniale Kritik und Theoriebildung. Eine Untersuchung der (post)kolonialen Verstrickungen der Schweiz fokussiert nämlich nicht nur etwa auf das „heimliche Imperium“ (Lorenz Stucki) oder die „Teilzeit-Kolonialmacht“ (Hans Fässler) Schweiz, die sich beispielsweise auch an transatlantischen Sklavengeschäften beteiligte und von der ökonomischen Ausbeutung profitierte, sondern auch auf die Schweizer Beteiligung an hegemonialen Diskursen. So lassen sich die Erklärungsmuster des Postkolonialismus produktiv auf das Fortleben ethnozentristischer Einstellungen und die Interpretation von Denkstrukturen und Handlungsweisen (beispielshalber in der Entwicklungshilfe oder Neutralitätspolitik) anwenden, die von der kolonialistischen Tradition in Form von asymmetrischen Machtverhältnissen belastet sind. In diesem Sinn ist in dem wegweisenden Sammelband *Postkoloniale Schweiz* von einem Kolonialismus ohne formalen Kolonialbesitz, also von kulturellen Rückwirkungen der kolonialen Expansion auf die gegenwärtige Schweiz die Rede, wenn etwa der Alltagsrassismus oder die Überfremdungsängste (die Angst vor „Kolonisierung“ durch Migranten, die Errichtung von Ausschaffungslagern, die Anti-Minarett-Initiative), der Warenrassismus oder die Repräsentationspraxis der Völkerschauen, die xenophoben oder exotisierenden Bilder in Kinderbüchern erforscht werden (Purtschert et al 2012). Der „Postkolonialismus“ der Schweiz bietet in diesem Kontext eine Art Analysemodell

zur Erforschung eurozentrischer Konstruktionen von Abhängigkeitsverhältnissen und imperialistischer Machtausübung, das Repräsentations- und Diskurskritik verbindet und der Bedeutung einer *travelling theory*<sup>27</sup> (Said) nahekommt. Es ist dabei aber unübersehbar, dass bei der Fokussierung auf Themen des postkolonialen Paradigmas im Diskurs über die Schweiz die Analogie zur Herrschaftskonstellation ehemaliger Kolonien und Kolonialreiche dergestalt hergestellt wird, dass dabei der Topos vom Schweizer Sonderfall *ex negativo* fortgeschrieben wird. Dies geschieht, wenn man beispielsweise das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie oder zwischen Schriftsprache und Mundart nicht nur auf die Spannung zwischen dem Kolonisierten und dem Kolonisator oder auf das gespaltene Verhältnis postkolonialer Autoren zur englischen Sprache bezieht (die mit Erinnerungen an die koloniale Macht behaftet ist, gleichzeitig aber identitätsstiftende Mythen der indigenen Kultur tradiert), sondern auch auf die Eigenart der Sprachsituation in der Deutschschweiz und den ambivalenten Standort des Schweizer Schriftstellers. Dieser steht nämlich infolge der bekannten Differenz zwischen sprachlicher und politischer Grenzziehung in der Schweiz in einem besonderen Verhältnis zu Deutschland und damit zur deutschen Sprache (zum Standarddeutschen), in der er schreibt (nicht aber spricht).<sup>28</sup> Diese unverkennbare und eigenartige Analogie des ambivalenten Standortes mit der sprachlich-kulturellen Diversität der Schweiz und der Kulturkonstellation ehemaliger Kolonien führte zu solch merkwürdigen Ansätzen, wie Pascale Casanovas Theorie von

---

<sup>27</sup> Der Begriff des Postkolonialismus und die postkolonialen Analysemethoden werden nicht nur auf die Schweizer Literaturen, sondern seit Neuestem auf die Gegenwartsliteraturen in postkommunistischen Gesellschaften angewendet. Zur Problematik des Verhältnisses von Postkolonialismus und Postkommunismus vgl. u.a. Kovačević, Nataša: *Narrating Post/Communism: Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*. London: Routledge, 2008 und Şandru, Cristina: *Worlds Apart? A Post-colonial Reading of post-1945 East-Central European Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012 oder Tlostanova, Madina: „Postsocialist ≠ Postcolonial? On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality“, in: *Journal of Postcolonial Writing*, 2012, 48/2, 130-142. Zur „travelling theory“ vgl. Said, Edward: *The Word, the Text, and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983, S. 227.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu Mathilde Schulte-Haller über die „Inkongruenz zwischen sprachlich-kultureller und politischer Grenzziehung. [...] Die Schweiz musste, um als Nation existieren und bestehen zu können, dort Fremdheit erzeugen, wo in erster Linie kulturelle Übereinstimmung vorherrschend war, und Gemeinsamkeiten dort erringen, wo kulturelle Fremdheit dominierte“ (Schulte-Haller 1992: 133, zitiert nach Böhler 1996: 31).

der *creolité suisse*.<sup>29</sup> Außerdem wurde angesichts der Tatsache, dass der Schweizer nationale Raum durch transnationale Strukturen und Entwicklungen konstruiert wurde, Folgendes betont:

Die Beschäftigung mit der Schweiz aus diesem Blickwinkel könnte auch wegweisend für zukünftige postkoloniale Studien sein. Denn der vorliegende Band liefert kritisch gesichtetes Material für eine Erkenntnis der Gegenwart, nämlich des heutigen Imperialismus ohne Kolonialbesitz. [...] Denn die Schweiz scheint eher die künftige Norm als die bisherige Ausnahme darzustellen (Randeria 2012: 11).

Die Betonung der Schweizer „Norm“, besser gesagt des Modell-Charakters der Schweiz, anstatt ihres „Sonderfall-Status“, taucht analog in der sogenannten differenzästhetischen Annäherung auf, die die innersprachliche Polyphonie literarischer Texte untersucht und auch in der Diskussion um die Pluralität/Pluralisierung der Schweiz (und ihrer Literaturen) genannt wird.

Hugo Loetscher legt in seinem Geleitwort in der Anthologie *Diskurse in die Weite* nahe, dass die Pluralität bzw. das Konzept der „pluralen Heimat“ als ein Schlüsselbegriff der neueren Literatur der deutschsprachigen Schweiz zu betrachten ist. So Loetscher: „Uns charakterisiert nicht eine allgemeingültige Identität, sondern wir sind der Schnittpunkt verschiedener und unterschiedlicher Identitäten. [...] Nicht nur Individuen, auch Länder haben ihren Plural von Identitäten“ (Loetscher 2010: 9). Gemeint ist mit diesem Ansatz, wie vorausgeschickt, nicht einfach oder nicht nur die sprachlich-kulturelle Vielfalt der Schweizer Kultur oder die im poststrukturalistischen Kontext sprichwörtlich gewordene Fragmentarität, Dezentralisierung oder Pluralisierung von Identitäten. Hugo Loetschers Konzept der pluralen Heimat lässt sich, so die These von Jeroen Dewulf (Dewulf 2013), u.a. als Vorläufer postkolonialer Ansätze und als Ausdruck des erwähnten Paradigmenwechsels in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur deuten: In den Aufsätzen des Lateinamerikakenners werden in der Tat Konzepte und Argumente postkolonialer Theorie (wie Hybridität und Mestizierung) vorweggenommen und

---

<sup>29</sup> Vgl. hierzu Böhler 2004: 57-74.

produktiv auf die Schweiz bezogen.<sup>30</sup> Im Übrigen erweist sich in diesem Ansatz die Schweiz (freilich in einem deskriptiven und nicht in einem präskriptiven Sinn) als „Modell“ und diese Art der „Modell-Rhetorik“ kommt in den Worten Peter Utzs besonders prägnant zum Vorschein:

Für solche [politischen und kulturellen] Grenzüberschreitungen sind die Literaturen der Schweiz prädestiniert. Denn immer schon war es ihre Herausforderung und ihre Chance, dass sie ihren jeweiligen Referenz- und Resonanzraum jenseits der Grenzen suchen mussten, im gesamten deutschen, französischen und italienischen Sprachraum. Die Schweiz hat keine Nationalsprache und deshalb keine National-schriftsteller [...]. Umso mehr ist den Literaturen aus der Schweiz eine transnationale Öffnung vorgegeben, ebenso wie die Erfahrung mit den produktiven Schwierigkeiten der Mehrsprachigkeit (Utz 2012: 11).

Ähnlich argumentiert Gianni D’Amato, als er die Frage stellt,

ob in den Schweizer Literaturen das Thema der Mehrfachidentität nicht schon seit langem aufgrund der zentralen Lage des Landes in Europa, seiner vier Sprachen und seiner politischen Konstituierung als republikanischer Willensnation sozusagen *avant la lettre* transnational angelegt gewesen ist – und auch dann geblieben wäre, wenn es beispielsweise keine Einwanderung in die Schweiz gegeben hätte (D’Amato 2010: 25).

Freilich ist dieser Modellcharakter des einstigen Sonderfalles darüber hinaus etwas universell-Allgemeines: Die Mehrsprachigkeit, die Grenzüberschreitung und Fremdheitserfahrungen sind nicht nur migrationsbedingte Erfahrungen und nicht nur die Schweizer „prädestinierende“ Spezifika, sondern zugleich sprachlich-poetische Phänomene, die als konstitutive Merkmale literarischer Narrativität betrachtet werden können. Bei Analysen der Pluralität in der Schweizer Gesellschaft und Kultur werden im Licht poststrukturalistischer

---

<sup>30</sup> Das zeigt etwa das folgende Zitat aus seinem Aufsatz „Die mehrsprachigen Kulturen“ (1987): „Es findet unvermeidlich eine Mestizierung statt, die nicht vom Blut herkommt. Es zeichnet sich eine Übersetzungskultur ab, mit der nicht nur Sprachliches gemeint ist, und ein Denken, das nicht mehr ohne das Glossar der anderen auskommt“ (221), zitiert nach Dewulf 2013: 131.

Ansätze letztendlich „typisch schweizerische“ Erscheinungen (die sprachlich-kulturelle Diversität oder die Spannung zwischen der geschriebenen „Machtsprache“ und der gesprochenen „peripheren“ Sprache) als metaphorischer Spiegel und als Ausprägungen universeller (von politischen Formationen und historischen Erfahrungen beinahe unabhängiger) Tendenzen interpretiert. Über dieses Dilemma in Texten aus der Schweiz wird ebenfalls bei der Untersuchung sprachlicher Hybridisierung und innersprachlicher Polyphonie reflektiert.

Michael Böhler schlägt in seinem Konzept einer *Ästhetik der Differenz* grundsätzlich vor, den Unterschied zwischen dem Eigenen und dem Fremden nicht auf „nationale“ Weise – in Bezug auf die innerschweizerischen Differenzen oder auf jene z.B. zwischen der Schweiz und Deutschland –, sondern (inner)sprachlich zu interpretieren (Böhler 1991).<sup>31</sup> Als ein Medium der grundlegenden sprachlichen Differenz, die die deutschsprachige Literatur der Schweiz bestimmt, versteht er die mediale Diglossie in der Deutschschweiz, nämlich das Spannungsfeld zwischen der hochdeutschen Schriftsprache und dem gesprochenen alemannischen Dialekt des Schweizerdeutschen. Das gesprochene Schweizerdeutsch und die geschriebene Hochsprache werden dabei als Medien des Eigenen, das gesprochene Schriftdeutsch und die geschriebene Mundart als jene des Fremden behandelt. Befragt man die Texte schweizerdeutscher Schriftsteller auf ihre sprachliche Polyphonie hin, lassen sich, so Böhler, die Differenz zwischen dem Geschriebenen und Gesprochenen (dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten) und jene Aneignung des Fremden erkennen, die überdies den hermeneutischen Prozess des Verstehens bestimmt (Böhler 1991). Der literarische Text des schweizerdeutschen Schriftstellers wird somit zum offenen rhetorischen Medium oder Austragungsort der hermeneutischen Spannung von Eigenem und Fremdem (Böhler 1985: 248). Er wird aber auch jenem dritten Ort oder *third space* ähnlich, wo Eigenes und Fremdes intensiv aufeinander stoßen und ihre Dichotomie überwunden wird. Böhlers Ansatz zur Differenzästhetik verbindet kulturelle Alteritätserscheinungen mit poetischen Differenzphänomenen wie Polyphonie und Dialogizität sowie mit der poststrukturalistischen Fragestellung

---

<sup>31</sup> Zur obigen Interpretation des differenzästhetischen Ansatzes vgl. Pabis 2010: 179-183.

nach dem Bruch im Verhältnis der Sprache zum Repräsentierten und der „spurenmässigen Mitpräsenz des abwesenden Anderen oder des ausgegrenzten Fremden im Eigenen“ (Böhler 1991: 78). Die Schweizer Literatur trage nämlich in polyphonen, mehrsprachigen Texten, so das Ergebnis seiner Ausführungen, die Differenz zwischen dem Eigenen und Fremden ästhetisch aus: in Spuren der Abwesenheit der gesprochenen Sprache, als „Gleichzeitigkeit des sprachlich je verschiedenen von Mundart und Schriftsprache“ (Böhler 1991: 91).

Ein typisches semantisches Feld, das die „Spuren“ der Mundart in der Schriftsprache im literarischen Text beschreibt, wäre das vertraute Schema Muttersprache–Vatersprache, das bekanntlich in Dürrenmatts Text *Persönliches über Sprache* auf die Literaturproduktion in der Deutschschweiz bezogen wird:

Der deutschschweizerische Schriftsteller bleibt in der Spannung dessen, der anders redet, als er schreibt. Zur Muttersprache tritt gleichsam eine ‚Vatersprache‘. Das Schweizerdeutsche als seine Muttersprache ist die Sprache seines Gefühls, das Deutsche als seine ‚Vatersprache‘ die Sprache seines Verstandes, seines Willens, seines Abenteuers. Er steht der Sprache, die er schreibt, gegenüber (Dürrenmatt 1988: 462).

Das „fremde“ Wort, d.h. die geschriebene Mundart in der inner-sprachlichen Polyphonie von Prosatexten kann in diesem Verständnis, wie es auch Böhler annimmt, die Subversion der „logozentrischen Repression“ des Hochdeutschen versinnbildlichen. Die Unterscheidung zwischen einer möglicherweise subversiven, gesprochenen „Muttersprache“ und einer gegebenenfalls Eindeutigkeiten fest-schreibenden, geschriebenen (und daher *per se* verfremdeten) „Vatersprache“ ist im Übrigen kein „schweizerisches“, d.h. in einem realen und konkreten historisch-kulturellen Kontext lokalisierbares, sondern ein allgemein sprachliches Phänomen. Der Kontrastierung von Muttersprache und Fremd- oder Vatersprache ist außerdem u.a. die These Deleuzes entgegenzuhalten, laut der der Schriftsteller in der Sprache immer ein Fremder sei, auch wenn es seine Muttersprache ist.<sup>32</sup> Polyphone Textstellen decken nicht selten bei weitem mehr

---

<sup>32</sup> „Das sagt so viel, daß ein Schriftsteller immer wie ein Fremder ist in der Sprache, in der er sich ausdrückt, selbst wenn es seine Muttersprache ist. [...] Er ist ein Fremder in

auf, als die mit dem Schema „Muttersprache-Vatersprache“ bezeichnete Dichotomie: Sprachlich hybride Textstellen in der deutschsprachigen Prosa der Schweiz bringen jene Redevielfalt, Multiperspektivität und Dialogizität zum Vorschein, die nach Bachtin jeder sprachlichen Äußerung innewohnt (Bachtin 1969). Im Sinne von Bhabhas Unterscheidung zwischen Performativem und Pädagogischem sind die oben genannten Aspekte auf die Spaltung des Subjektes in ein sprechendes und gesprochenes Subjekt ebenso wie auf den Widerstreit zwischen der Repräsentation in der symbolischen Ordnung und dem diskursiven Hervorbringen im Akt narrativer Performanz zu beziehen (Bhabha 2007).

Die sprachliche Heterogenität des Produktionskontextes stellt in diesem Sinne dann keinen „Sonderfall“ dar, sondern modelliert, so u.a. Daniel Müller Nielaba, eher die zum internationalen Kulturthema gewordene innerkulturelle „Fremdheit“ (Müller Nielaba 1997). „Modellfall“ statt „Sonderfall“ wäre allerdings zu viel gesagt, denn die eigene Vielfalt als Grundstein einer möglichen Differenzästhetik anzunehmen, die die Zusammenhänge von literarischer Polyphonie und Sinn- bzw. Subjektconstitution am Kreuzungspunkt von Diskursen und Ordnungen erläutert, kann zudem Ansätze veranlassen, die ihrer ursprünglichen Zielsetzung und den (poststrukturalistischen) theoretischen Annahmen widersprechen.<sup>33</sup> Bei der Interpretation literarischer Texte jedoch, deren polyphone Sprachspiele für den Erzähldiskurs konstitutiv sind und als zusätzliche Bedeu-

---

seiner eigenen Sprache. Er mischt nicht eine andere Sprache mit seiner Sprache, er schnitzt aus seiner Sprache eine Fremdsprache, die es vorher nicht gegeben hat“ (Deleuze 1993: 31). Vgl. hierzu Erdmann 2002.

<sup>33</sup> Nicht zu übersehen ist beispielsweise die Gefahr, dass die Akzentuierung der kulturellen Differenzen (der Viersprachigkeit und der medialen Diglossie) eine die Differenzen aufrechterhaltende oder homogenisierende Utopie von kultureller Vielfalt unterstützt. Das hieße einerseits, dass der Verweis auf die eigene Differenz die Offenheit gegenüber anderen Minoritäten verhindert (nach Caduff kann etwa die Akzentuierung der Viersprachigkeit die Offenheit gegenüber der Migrantenliteratur verhindern), dass man „im Sinne der Willensnation am liebsten auf sich selber zeigt, sobald von kulturellen Minoritäten die Rede ist. Und es ist gerade dieser Verweis auf die immer schon dagewesene ‚eigene Differenz‘, der eine [...] Offenheit gegenüber anderen Minderheiten verhindert“ (Caduff 1997: 11). Müller Nielaba befürchtet andererseits, dass sich die differenzästhetische Analyse polyphoner Texte aus der Schweiz weniger auf den permanenten Aufschub von Bedeutungen in der Schrift konzentriert, sondern auf den Unterschied, der auch in einer „außersprachlichen“ Realität abgesichert wird (Müller Nielaba 1997: 27).

tungsträger fungieren, ist die Differenzästhetik deutlich produktiv einzusetzen. So operieren u.a. Tim Krohns *Quatemberkinder* (1998), Beat Sterchis *Blösch* (1983), Thomas Meyers *Wolkenbruchs wunderliche Reise in die Arme einer Schickse* (2013) oder Arno Camenischs *Bündner Trilogie* (2009-2012) mit Mehrsprachigkeit und konstituieren mit der Pluralität der Stimmen eine Vielfalt alternativer Sinnzuschreibungen. Ihre differenzästhetische Betrachtung verbindet – der kulturwissenschaftlich neuinterpretierten Dialogizitätstheorie Bachtins, dem behandelten postkolonialen Ansatz und der Pluralisierungsforschung ähnlich – ästhetische und kulturhistorische Identitäts- und Alteritätsphänomene ohne den Essentialismus eines nationalkulturellen Austauschmodells. Das Ergebnis ist ein literaturwissenschaftlicher Diskurs über die Literatur der Schweiz, wobei die Schweiz keine apriorische Entität, sondern eine performativ konstruierte sprachliche Figur darstellt.



### 3. Frauen unterwegs. Dimensionen der Fremdheit in Grenzgängergeschichten zeitgenössischer Autorinnen

Migrationsgeschichten, in denen räumliche Grenzüberschreitungen mit dem erwähnten „Fremdwerden der Welt und des eigenen Selbst“ (Waldenfels 1990: 32) verbunden werden, kommt im vorliegenden Kontext eine ganz besondere Relevanz zu. Da Migrationsbewegungen, transkulturelle Verflechtungen und Mehrfachidentitäten längst keine Randerscheinungen mehr sind, sondern den öffentlichen Diskurs oder auch den literarischen Kanon als zentrale, zeittypische Erfahrungen bestimmen, erfüllen sie eine wichtige Funktion in der Bewusstmachung der Kontingenz jeglicher Grenzziehung, in der Entdeckung der Überquerbarkeit, der Verschiebbarkeit der Grenzen. Die Grenzgängergeschichten modellieren zudem, wie es am Beispiel von Ilma Rakusas *Mehr Meer* sehr prägnant zum Vorschein kommt, auch in ihrer narratologischen Struktur die bereits behandelten Merkmale der Grenzzone und Schwellenerfahrungen, so u.a. die Unaufhaltsamkeit des Fremdwerdens des Selbst und der Welt oder die Prozesshaftigkeit der permanenten Verschiebung und Vermischung von Bedeutungen und Identitätskonstruktionen. Natürlich verfügen die neuerdings populären Immigrationsromane auch über eine gedächtnistheoretische Relevanz. Der Grenzübertritt als Migrationserfahrung bedeutet in erster Linie nicht nur einen Bruch mit einem Land oder eine Flucht vor gewissen historischen Ereignissen, vielmehr sind seine Konsequenzen für die Kultur, das kollektive Gedächtnis des Ziellandes von Belang. (Zu fragen wäre, welche transformativen Auswirkungen die individuellen Migrationsgeschichten auf das kollektive Gedächtnis, den Identitätsdiskurs, die Öffentlichkeit der einheimischen Kultur haben, oder welchen Stellenwert die Erinnerungsorte, die historischen Geschichten und die Familienschicksale der Zuwanderer im deutschen Narrativ haben: wirken sie als subversive Gegengeschichten, werden sie exotisierend als Bereicherung der deutschen Kultur wahrgenommen oder entsteht ein bewusstes, neues

Verhältnis z.B. zu den geschichtlichen Erfahrungen der ehemaligen sozialistischen Länder?<sup>34</sup>)

Migrationsgeschichten greifen außerdem häufig die narrativen Muster des deutschen Familienromans (gewissermaßen auch jene des Bildungsromans und der Pikaesque) auf, indem sie häufig in assoziativen, anekdotischen Erinnerungsströmen eine historisch bestimmte Familiengeschichte, bzw. eine in größere familiäre und geschichtliche Zusammenhänge eingebettete Lebensgeschichte erzählen, die häufig als autobiographisch gedeutet wird. Solche interkulturell perspektivierten Familienromane sind u.a. Melinda Nadj Abonjjs *Tauben fliegen auf* (2010), Dimitré Dinevs *Engelszungen* (2003), Ilma Rakusas *Mehr Meer* (2009), oder auch Catalin Dorian Florescus *Wunderzeit* (2001). Die Besonderheit dieser neuen Familienromane von AutorInnen mit Migrationshintergrund erschöpft sich jedoch nicht einfach darin, dass sie einen Blick auf die familiären Konstellationen aus interkultureller Perspektive ermöglichen – im Gegenteil, sie zeichnen sich auch durch gewisse Abweichungen von der klassischen Definition der Gattung aus. Betrachtet man, wie bei Aleida Assmann aufgeführt wird, die Kontinuität, die Integration des Ich in Familien- und Geschichtszusammenhänge als thematische Zentren des Familienromans, so wird augenfällig, dass die Migrationsgeschichten eher von Brucherfahrungen angetrieben werden, welche die für die Gattung konstitutiven Kontinuitäten untergraben.<sup>35</sup> Die Trennlinien, die die Grenzgängergeschichten strukturieren, verlaufen einerseits diachron, zwischen den Generationen und andererseits synchron, im Sinn von geographischen-kulturellen Grenzräumen. Diese zeitliche und räumliche Distanz wird in Form von Migrationsbewegungen und in der kulturellen Arbeit des Lesens und Schreibens von Grenzgängergeschichten oder von transkulturellen Familienromanen fortlaufend überschritten – gleichzeitig werden dabei auch neue Brüche in und zwischen den betroffenen Ländern, Sprachen und Kulturen entdeckt und thematisiert. Auch die Fami-

---

<sup>34</sup> Vgl. hierzu auch die disziplinübergreifend geführten Diskussionen um die Möglichkeit eines „interkulturellen Gedächtnisses“ (C. Chiellino) oder vor allem um Europa als Erinnerungsgemeinschaft oder den dialogischen Erinnerungsdiskurs (Assmann 2012).

<sup>35</sup> Vgl. Assmann: „[D]er Familienroman [steht] eher im Zeichen der *Kontinuität*. Hier geht es um die Integration des eigenen Ichs in einen größeren Familien- und Geschichtszusammenhang“ (Assmann 2007: 73, Hervorh. im Original).

liengeschichten der Migrationsliteratur reflektieren über die Einbettung des Individuums in das Familiengedächtnis und die geschichtliche Vergangenheit, sie eröffnen aber zusätzlich, wie erwähnt, einen Blick auf das Spannungsverhältnis zwischen dem deutschen kulturellen Gedächtnis der Gegenwart und der kommunistischen Vergangenheit Osteuropas. Die Fokussierung auf den Grenzübertritt zwischen den Ländern hinter dem Eisernen Vorhang und Westeuropa in literarischen Migrationsgeschichten erläutert den Stellenwert von solchen traumatischen historischen Erfahrungen Osteuropas im aktuellen Europadiskurs, wie die Verbrechen im Gulag, der Zusammenbruch des Ostblocks oder die Jugoslawienkriege. Am Beispiel der Grenzgänger geschichten kommt andererseits auch deutlich zum Vorschein, warum Migrationsgeschichten keinesfalls auf die Biographie der Autoren zu reduzieren, oder ethnisiert und exotisierend zu deuten sind. Das Lesen und Schreiben von Migrationsgeschichten hat zwar eine unschwer zu erkennende ethische Dimension: ihre Produktion und Rezeption ist vor allem angesichts von Phänomenen wie kulturelle Konflikte und Xenophobie schwer fernzuhalten von Schlagwörtern wie Förderung des interkulturellen Dialogs und der Toleranz. Der literarische Text kann aber selbst, wie bereits erklärt, auch als Medium und Produkt einer Grenzüberschreitung betrachtet werden: die narratologischen Zusammenhänge zwischen kultureller und ästhetischer Vielfalt stehen auch im Vorfeld der vorliegenden Untersuchung. Mein Hauptaugenmerk richtet dabei auf grundsätzlich drei Aspekte der literarischen Grenzgängerproblematik: auf die Grenzüberschreitung als migrationsbedingte (räumliche, politische) Erfahrung und ihre Konsequenzen; auf Übergangserlebnisse, Grenzzonen und Schwellenerfahrungen (wie Sexualität bzw. Geschlechtsreife, Tod bzw. Krankheit) in den individuellen Lebensgeschichten und ihre literarische Inszenierung. Schließlich liegt der Fokus auch auf dem Zusammenhang zwischen den narrativen Merkmalen der Texte, ihrer Sprache und Literarizität (ihrer Polyphonie, Metaphorik, usw.) und den Grenzüberschreitungen und Fremdheitserfahrung primär nicht-literarischer Natur.

### 3.1. Die Poetik der Grenzüberschreitung in Ilma Rakusas *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*

Dass Ilma Rakusas *Mehr Meer* (2009) in vielfacher Hinsicht zur umfassenden Untersuchung der literarischen Grenzgängerproblematik anregt, verwundert niemanden, der das Leben und Tätigkeit der Autorin kennt. Die in Zürich lebende Schriftstellerin und promovierte Literaturwissenschaftlerin wurde in der Slowakei als Kind ungarischer und slowenischer Eltern geboren, sie verbrachte ihre Kindheit u.a. in Budapest, Ljubljana und Triest und entdeckte und erlernte die deutsche Sprache als Schülerin in der Schweiz (Deutsch wurde später zum ausschließlichen Medium ihrer literarischen Tätigkeit, obwohl Rakusa auch acht andere Sprachen spricht, aus dem Französischen, Ungarischen, Russischen und Serbokroatischen übersetzt und Ungarisch für ihre Muttersprache hält). Die Inszenierung der sprachlich-kulturellen Pluralität, die Reflexion über Fremdheits- und Differenzenerfahrungen, die Beschreibung von und das Schreiben in räumlichen, zeitlichen und sprachlichen Zwischenräumen gehören gar zu den Markenzeichen ihrer schriftstellerischen Arbeit. Rakusa definiert sich als „schreibend[e] Grenzgängerin und Übersetzerin“, die von der Dialektik der Grenze „als Schranke und Brücke“ ausgehend sich an den „Topoi des Grenzgängertums“ orientiert: „an Abgrenzung, Transgression und Demontage ebenso wie an der Herstellung von Zusammenhängen“ (Rakusa 2006: 10).<sup>36</sup> Ihre 2009 mit dem prominenten Schweizer Buchpreis ausgezeichneten, als poetisch-autobiographisch rezipierten *Erinnerungspassagen* thematisieren nicht nur das Wandern zwischen Ländern, Sprachen, Gattungen und Künsten bzw. die Erinnerung an dieses. Als die Erzählerin sich selbst als „Unterwegskind“ (76<sup>37</sup>) definiert und dabei auf den „Zigeunerzirkus“ (13), das „Schimpfwort ‚zigeunerisch‘“ (125) hinweist oder immer wieder Synagogen besucht und über die Anziehungskraft der geheimnisvollen Schönheit und Fremdheit jüdischer Gottesdienste berichtet (177), kommen wichtige Dimensionen der Fremdheitserfahrung und des Grenzgängerphänomens zum Vorschein. Mit der Geschichte der Ausgrenzung der Zigeuner und Juden (sei es durch

---

<sup>36</sup> Zu Rakusas „transkultureller literarischer Ästhetik“ vgl. Gürtler-Hausbacher 2012.

<sup>37</sup> Die hier und im Folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Seitennummerierung von Rakusa 2009.

verbale Aggression oder durch physische Gewalt, den Holocaust) lässt sich beispielsweise ein verbreiteter Mechanismus der „Selbstdefinition durch Feindmarkierung“ (Schulze 1998) illustrieren, die auch mit der behandelten Terminologie der Grenze und Grenzziehung umzuschreiben ist. In ihrem Zuge ruft die Fremdheit der Anderen, der Wanderer, welche die Labilität (die Willkürlichkeit, Kontingenz und dementsprechend die Veränderbarkeit, Verschiebbarkeit) der Grenzen der eigenen Ordnung bewusst macht, ihre Ausgrenzung, ihre Abwehr hervor. Die Identifikation mit dem am sichtbarsten ausgegrenzten Außenseiter ist zwar im Fall der „Zigeuner“ lediglich eine „externe“, die sich im als pejorativ empfundenen „Schimpfwort“ manifestiert, im Fall der Juden handelt es sich aber um eine tiefere Analogie. Das prototypische jüdische Schicksal, das Verhängnis der Wanderschaft der Juden (das etwa im Überschreitungsfest *Pessach* als Befreiung erinnert wird) wird in *Mehr Meer* in Analogie gestellt mit dem Provisoriumsgefühl des Migranten und sie wird zur Metapher des menschlichen Lebens per se: „Bei Rabbi Nachmann heißt es ‚Wenn einer sich wehrt und nicht wandern will, wird er unstat und flüchtig in seinem Haus‘. Rom bestärkte mich in der Wanderschaft“ (219). So auch der polnische Religionslehrer der Erzählerin, der charismatische Priester Janusz: „Wir sind alle Unterwegsler. [...] Auf Wanderschaft. Dazu paßte Psalm 142, in der Übersetzung von Martin Buber ‚Wann in mir mein Geist verzagt / du bist doch, der meine Bahn weiß... Du bist meine Bergung, / mein Teil im Lande des Lebens...‘“ (176). Die in dieser metaphorisch deutbaren räumlichen Bewegung implizierten Fremdheitserfahrungen erhalten durch ihre Verschränkung mit jenen des Judentums (und der Roma) auch eine gewisse zeitliche Dimension: Der dunkle Schatten der historischen Vergangenheit, die Geschichten der Ausgrenzung und Verfolgung, der Flucht und Ausrottung überweben die Schauplätze der Wanderschaft. So erhalten in der Erzählung die Städte und Gebäude eine palimpsestähnliche Struktur (die dem Kind jedoch nicht bewusst wird): In der Reisefabrik von San Sabba wurde ein Depot für beschlagnahmte jüdische Güter, dann ein Konzentrationslager (ein Krematorium), später eine Gedenkstätte eingerichtet (81), in der Grenzstadt Triest stößt man auf faschistische Architektur, die Zugwagen und Bahnhöfe sind mit ihren Schattenseiten, mit Hin-

weis auf die unlöschbare Spur historischer Traumata (des Holocaust und des Gulags) beschrieben:

Brest ist die Grenzstadt, Brest ist der Ost, wo der Moloch Sowjetunion beginnt und das riesige sowjetische Schienennetz. Kaum sind wir angekommen, ertönen draußen Pfiffe, Schreie, Hundegekläff. Soldaten patrouillieren auf dem Bahnsteig, Soldaten stürmen in die Waggons, Kommandorufe, Paß- und Zollkontrolle, trainierte Furchteinflößung. [...] Eingesperrt im Eisenroß, in einem streng bewachten, von Scheinwerfern angestrahlten Niemandsland, erlebe ich wieder die Angst, verfrachtet zu werden, Gott weiß, wohin. Der Atem stockt. Ich denke: Zäsur, und kann nicht weiterdenken (261).

So wird in der Grenzgänger Geschichte *Mehr Meer* die erwähnte Einbettung des individuellen und Familienschicksals in die Gewaltgeschichte größerer politischer Gebilde erzählt, worüber der Text auch explizit reflektiert: „Die innere Kompaßnadel zeigt nach Osten“ (23), „Der Osten war unsere Baggage“ (14) und „[d]en Osten Europas, über den sich das Netz der Familiengeschichte breitet, habe ich kreuz und quer bereist, vor allem auf Schienen“ (21). Zur „Baggage“ der Erzählerin gehört außer ihrer eigenen Geschichte tatsächlich die osteuropäische Vergangenheit: So erzählt sie auch über die Internierung ihres Vaters, die russische Besetzung (10), die Veränderungen nach dem Fall des Eisernen Vorhanges (211), die Änderungen der Namen und der Staatszugehörigkeit ihrer Geburtsstadt Rimaszombat (25). Dadurch wird einerseits der Weg zu einem transnationalen Gedächtnis- und Erinnerungsraum geöffnet, in dem die osteuropäischen geschichtlichen Erfahrungen mit dem kulturellen Gedächtnis (West-)Europas in ein dialogisches Verhältnis treten können. Andererseits weist der Text auch darauf hin, dass die Hybridität der Städte (der Schauplätze der Familiengeschichte), ihrer Namen und Geschichten zwar von den Gewittern der Geschichte verursacht wurde oder zu solchen führte, aber auch jenseits von ihnen existiert, da sie eigentlich zu ihrer Identität, zu ihrer Ursprung und Geschichte gehört, so beispielsweise die türkischen Spuren in Budapest (38-39) und die „litauisch-polnisch-russisch-jüdisch[e] Vielfalt“ in Vilnius (16).

*Mehr Meer* handelt allerdings von wesentlich mehr als nur Grenzgängen zwischen politischen Formationen, Sprachen und Kulturen. In ihrem Kontext wird auch über jenen „Einbruch des Fremd-

artigen und Außerordentlichen“ (Waldenfels 1990: 32) erzählt, der die Übergangserlebnisse und Lebenszäsuren charakterisiert, so auch das Erwachsenwerden und die Geschlechtsreife. Die Erzählerin überschreitet auch die Schwelle der Pubertät und berichtet über die damit verbundenen Grenzgänge – die Entdeckung der eigenen sexuellen Begierde und des Interesses an männlicher Körperlichkeit – mit Hinweis auf jenes Fremdwerden des Selbst, auf jene Verschränkung von Fremdbegegnung und Selbsterfahrung, die nicht nur diese Schwellensituationen charakterisiert, sondern auch die räumlich-politische Grenzüberschreitung. So wirkt der erste Kuss, die unmittelbare Erfahrung des anderen Körpers in seiner Andersheit sowohl verlockend, als auch beängstigend auf das Mädchen, in Einklang mit der (ambivalenten) Fremdheit des Schauplatzes des Ereignisses:

Hier war ich noch nie. Mein Wald, der Indianerwald, liegt hinter Haus und Schule, rund um das Wehrenbachtobel. Dieser andere Wald ist mir fremd und unvertraut. Als ahnte er meine Beklommenheit, ergreift Werni meine Hand. [...] Mir ist heiß und kalt, mir ist freudig und angstvoll zumute. Aber dann geht es ganz schnell. Wir küssen uns auf den Mund (117).

Die „Geburtsstunde der Sexualität“ (95) fällt mit dem Wunsch nach Entdeckung der Welt, des Bereisens des Unbekannten überein, die beide als Abgrenzung, zur Identitätssicherung dienen. Die Dialektik von Unterwegssein und Ankommenwollen, Drinnen und Draußen, der bereits erwähnten Eingrenzung von Vertrautem und Ausgrenzung von Unvertrautem reflektiert die Erzählerin wiederum explizit: „Ging es denn um Stabilität? Um ein Gegengift gegen die Nomadenhaftigkeit meiner Kindheit, mit ihren Ortswechseln, Umzügen, Unsicherheiten? Setze ich mir selber Grenzen? Um andere, innere Räume zu erkunden?“ (184).

Der Text ist aber nicht nur wegen der Thematisierung des Reisens, der Transmigration, oder der Schwellensituation der Pubertät eine Grenzgängergeschichte. Von Anfang an ist er determiniert durch eine Grenzüberschreitung anderer Natur: durch die existentielle Grenzsituation des Todes.<sup>38</sup> Schon der allererste Satz berichtet über

---

<sup>38</sup> Auf Karl Jaspers Begriff der Grenzsituation und seine Interpretation des Todes als Grenzsituation gehe ich in dem obigen Kontext nicht ein, vgl. hierzu Jaspers 1971.

den Tod des Vaters („Als er starb, hinterließ er nichts Persönliches“ – 7), später liest man noch über den Tod und das Sterben von Verwandten und den besten Freunden (Dedek, Janus und Lena) und das Thema Selbstmord durchzieht leitmotivartig den Text (im Zusammenhang mit Dostojewskis *Die Brüder Karamasow* und mit dem Onkel Misi, einem melancholischen Kriegsinvaliden). Die Überschreitung der Trennlinie zwischen Leben und Tod bzw. Gesundheit und Krankheit ist dem Reisen, den geographischen Grenzgängen nicht unähnlich – unmittelbar mit zeitlichen (Grenz)Erfahrungen verbunden. Auf dieses sprachlich unfassbare Empfinden wird beim Tod der Urgroßmutter (sowie auch in einigen Reflexionen der Erzählerin über Gott) hingewiesen:

Hier versagt mein Denken. Hier versagt die Sprache. [...] Nie mehr, schluchzt es in mir. Du wirst sie nie mehr wiedersehen. Das Unfaßbare und das Unabänderliche verschmelzen in der Negation. Nein, nie, nichts. Hier gibt es kein Weiter. [...] Ich schreibe über meinen ‚ersten Tod‘. [...] Über dieses plötzliche ‚Nie mehr‘, das wie ein Fallbeil niedergering und die Welt in ein Vorher und Nachher spaltete (155-156).

Diese ephemere Qualität der Gegenwärtigkeit, die Aufhebung zeitlicher Grenzordnungen erfährt die Erzählerin nicht nur beim Erleben der Vergänglichkeit und Flüchtigkeit des Lebens beim Verlust der Verstorbenen. Auch das Reisen ins Provisorium, das zum *Modus vivendi* geworden ist, geht einher mit einer ähnlichen Erfahrung: „In der Zugluft des Fahrens entdeckte ich die Welt, und wie sie verweht. *Entdeckte das Jetzt, und wie es sich auflöst*. Ich fuhr weg um anzukommen, und kam an, um wegzufahren“ (76, Hervorh. E.P.). Diese Entdeckung der Flüchtigkeit und Auflösung von Raum- und Zeitgrenzen wird zu einem Spiel mit der Geste ihrer bewussten Überschreitung:

Im Wald oder am Waldrand spielte ich das Jetzt-Spiel. Ich rief ‚jetzt‘, lauschte dem Echo und wußte, ‚jetzt‘ ist vorbei. Kaum ausgesprochen, stürzt die Gegenwart in die Vergangenheit, als fiele sie rücklings ins Meer. [...] Das Echo teilte die Zeit, der ich lauend auf die Schliche zu kommen versuchte. An die Zukunft dachte ich nicht. ‚Jetzt‘. Und wieder ‚jetzt‘. [...] Das Spiel wurde zur Obsession. Wirklich entkam ich ihm nur, wenn der Schlaf mich ins Vergessen spülte. Im Schlaf

verschwanden die Zeit- und Grenzsperrn. [...] Der Schlaf war Geborgenheit, außerhalb von Raum und Zeit (89).

Als Hort der Geborgenheit fungieren außer dem Traum<sup>39</sup> auch die katholische Liturgie und die Orgelmusik, die oben beschriebene räumliche und zeitliche Grenzüberschreitung, das Spiel mit den Grenzen zwischen Vertrautem und Fremden, dem Wirklichen und dem Möglichen werden aber in dem Text grundsätzlich als konstitutive Merkmale der ästhetischen Tätigkeit, des Schreibens thematisiert. Einerseits sichert für die Erzählerin das schriftliche Festhalten, die Geste des Aufzeichnens (bzw. des Lesens) einen naheliegenden Schutz vor der Vergänglichkeit: so schreibt sie ihren ersten Aufsatz in der Schule über den Tod, so schreibt sie ihre Erinnerungspassagen auf, um nicht wie der Vater zu sterben, ohne Spur hinterzulassen und so verfertigt sie Vermisstenslisten (sie sammelt, „um eine eigene Welt aufzubauen“ (312), Grabinschriften (131) und Totenlisten, d.h. Namenlisten im ehemaligen Warschauer Ghetto (129). Ihre Strategie des Aufschreibens wiederholt die älteste Kulturtechnik der Verewigung, der Sicherung von Dauer und Beständigkeit und darüber reflektiert der Text auch: „Ich schaue und halte fest. Ich lege Erinnerungsfährten, konstruiere Gedächtnisinventare. [...] Die Liste beruhigt. Die Liste buchstabiert die Welt“ (129).

Die Registrierung, Inventarisierung durch Listen ist mit der ästhetischen Tätigkeit wesensähnlich: („Die Liste, das Register als *Poethik*“ – 132, Hervorh. im Original), kein Wunder, dass das eingewanderte Kind sich nicht in Schwyzerdütsch, in der Muttersprache seiner Schweizer Mitschüler einrichtet (obwohl es auch den Dialekt erlernt), sondern in der Literatursprache, in Schriftdeutsch:

Selbstgespräche führte ich auf Hochdeutsch, in der Sprache der Bücher. Das bedeutete Abgrenzung. Von Zuhause, wo das Ungarische die Familiensprache blieb, von der Umgebung, die Dialekt sprach. [...] Nach drei Sprachen, die ich zuvor erlernt hatte, war diese vierte Fluchtpunkt und Refugium (107).

---

<sup>39</sup> „Im Schlaf verschwanden die Zeit- und Grenzsperrn. Keine Koffer standen herum, die an ein Weiter gemahnten. Ich fiel in ein weiches Etwas und ließ mich tragen. Der Schlaf war Geborgenheit, außerhalb von Raum und Zeit“ (Rakusa 2009: 89).

Das Aufschreiben, das Schreiben und das Lesen gelten als Fluchtpunkte nicht nur, weil sie zur Verewigung dienen und dem Tod entgegenwirken, sondern vielmehr weil sie durch Abgrenzung von einem (durch diese Grenzziehung, durch Gegenüberstellung erst konstruierten) Anderen, dem Nicht-Identischen zur Konturierung des Eigenen verhelfen. In diesem Sinn spricht die Erzählerin von einer „Heimlichkeit der Sprache“ (28) und kann sie feststellen: „Ich lese, also bin ich“ (103), d.h. „Lesend entdecke ich mich selbst. Lesend entdecke ich das Andere: ferne Zeiten und ferne Kontinente, fremde Menschen und fremde Sitten, Tiere, Fabelwesen, Ungeheuer und Himmelsgeschöpfe“ (105-106). Den Ausgangspunkt für die ästhetisch-literarische Tätigkeit bedeutet außerdem jenes bereits erwähnte Fremdwerden des Selbst, jene reflexive Beobachterposition, die einerseits zum Spiel mit dem Möglichen führt und andererseits untrennbar ist von der Migrationserfahrung.<sup>40</sup> Die von den Nachbarn streng beobachtete und „skeptisch gemusterte“ (109) Fremde wird später in den alltäglichsten Situationen von einem seltsamen Gefühl ergriffen:

Zur Verwunderung gehörte ein Gefühl des Fremdseins, als wäre ich selber nicht ganz Teil der Situation. [...] Hatte ich Angst? Kaum. Aber ich sah sehr genau hin. Und beobachtete mich beim Hinsehen. Mißtrauen? Eher begriff ich das Leben als eine Art Spielanordnung. Wobei ich mich nicht nur als eine Spielfigur unter anderen sah, [...] sondern als imaginären Regisseur. Tramfahrgästen dichtete ich schon früh Schicksale an, als handelte es sich um Romanfiguren. Ich versetzte sie in eine Möglichkeitsform, die mir Deutungsfreiheit erlaubte. So entriß ich sie dem Zufall oder dem, was ich dafür hielt (143-144).

In der Parallelwelt der Literatur kann sich die Erzählerin der vorge-schriebenen Rollen entziehen („Ich war nicht die besorgte Schwester, nicht die gehorsame Tochter, nicht die angepaßte kleine Ausländerin,

---

<sup>40</sup> Als eine weitere Analogie zwischen dem Fingieren und dem Reisen ließe sich außer der behandelten Welt- und Selbstdistanzierung die Aufhebung der zeitlich-räumlichen Grenzen einer Wirklichkeit erwähnen. Eine Metapher hierfür ist der Koffer (die Geschichte wird auch „mein[en] eigen[en] Koffer“ genannt – 34): „Das Seltsame war, wie schnell sich alles um den Koffer herum entwirklichte. [...] [Er] schuf [...] einen imaginären Raum zwischen den Zeiten, in dem ich ratlos und verunsichert herumstand“ (34).

nicht die versöhnliche Freundin, nicht die ehrgeizige Schülerin, nicht das Kind mit dem Musterverhalten“ – 108). Die migrationsbedingte Erfahrung, die diese Rollen bestimmt, der erwähnte Einbruch des Fremdartigen und Außerordentlichen korrespondiert jener literarischen Weltansicht, die auf Welt- und Selbstdistanzierung (oder Welt- und Selbstentfremdung) beruht und welche als Voraussetzung poetischer Tätigkeit zu deuten ist. Die Produktion und Rezeption literarischer Texte, die in *Mehr Meer* als „Fluchtpunkt und Refugium“ eines „Unterwegskindes“ thematisiert werden, sind also auch als metaphorische Ausdehnung der Reiseerfahrung, des Grenzübertretes zu interpretieren. Diese anfangs erläuterte Verschränkung kultureller und ästhetischer Grenz- und Fremdheitserfahrungen, den Zusammenhang von politischen und biographischen Schwellensituationen und literarischen Grenzübertritten illustrieren auch die narratologischen Merkmale des Textes, so u.a. seine intertextuelle und lyrische Qualität, sowie seine metaphorische Dichte.

Die häufig betonte Dialogizität oder Polyphonie und der lyrisch-musikalische Charakter der *Erinnerungspassagen* hängen nicht nur mit der Nicht-Linearität der Erzählweise oder der Verbalisierung von Gerüchen (316) und Klängen (170), mit den vermehrten intertextuellen Hinweisen auf Dostojewski (32, 157-164), Eliot (171) und auf Kosztolányi (316), oder mit den Anglizismen (32, 36, 38, 50, 171), den Zitaten aus Märchen (40) und aus fiktiven Interviews (215-220) zusammen, sondern sie veranschaulichen die anfangs behandelten literarischen Aspekte der Grenzgängerproblematik. Das Oszillieren zwischen Fremdheit und Vertrautheit und das Über-Setzen zwischen Sprachen, Kulturen und Räumen spielen in dem Text nicht nur als Merkmale kultureller Transitsituationen eine bedeutende Rolle, sondern sie bestimmen vor allem auch seine literarische Qualität, seine Metaphorik und Gattung (deren Grenzen zwischen essayistischer Erzählung und Autobiographie schwer zu ziehen sind): Rakusas Grenzgängergeschichte ist in mehrerlei Hinsicht ein Produkt von Grenzüberschreitungen. Ihre Vielschichtigkeit lässt sich besonders gut an der titelgebenden Metapher des *Meeres* verdeutlichen. Auf die Analogie zwischen Grenzerfahrung, menschlichem Leben und dem Meer wird im Text mehrfach verwiesen, so bereits in dem als Motto vorangestellten Zitat von Jelena Schwarz: „Der Mensch grenzt ans Meer, / Er ist ein fremdes Land, / In ihm hausen Flüsse und Berge, /

Begehren Völker auf [...] Doch wenn er auf einen Punkt starrt – / Versinkt er gnadenlos“ (der letzte Vers interpretiert eindeutig den Titel: „Das dunkle Wasser steigt und steigt“ – 5). An einer anderen Stelle wird das Meer zur Metapher der behandelten Befreiung durch Träume, und Fingieren im Siestazimmer („die Gedanken segelten davon. Freie Fahrt im Kopfmeer“ – 62) oder zum Schauplatz eines Ringens um Leben und Tod (173-174). In der Geschichte des Unterganges der Andrea Gloria erscheint das „allesfressende“ Meer als glatte Folie (134), die Schreckensnachrichten verdeckt und hierdurch wird ein zentrales Motiv ins Spiel gebracht, und zwar der Kontrast zwischen der grenzenlosen Wasseroberfläche, d.h. der Maske und der dahinter liegenden, verschlossenen, geschützten Tiefe (allgemeiner formuliert: zwischen dem sichtbaren Diesseits und dem unsichtbaren Jenseits), welche die Entdeckungslust der Erzählerin öfters herausfordert (184, 221, 307). Wesentlicher ist allerdings jene Interpretation des Meeres, die auf die grundsätzliche Ambivalenz der Grenze rekurriert: ihre Beweglichkeit, die die Unterscheidung zwischen Festland und Wasser in jeder Minute aufhebt. Diese Dynamik, die Macht des Provisorischen der Wellenbewegungen verleihen dem Meer den Eindruck der End-, Zeit- und Grenzlosigkeit, die einerseits anziehend ist (es steht bildlich auch für die Geborgenheit durch die Liturgie: „Der Gottesdienst hat etwas Wogendes, wogend, wie die Bärte der Priester [...] Wir sitzen nicht, wir wogen“ – 246), andererseits aber auch Misstrauen und anthropologische Angst vor dem Unvertrauten hervorrufen kann.<sup>41</sup> Die Dialektik von Ordnung und Ordnungswidrigkeit, Abgrenzung und Transgression, die Spannung zwischen Innen und Außen, Nah und Fern, das Oszillieren zwischen Fremden und Vertrautem charakterisiert sowohl (literarische oder politische) Grenzübergänge bzw. Grenzübergänge, als auch das Meer bzw. die Grenzverletzung der Seefahrt. Hinzu kommt das Erlebnis der Relativität zeitlicher Grenzen und ihrer Überschreitung, sowie die Dichte, die Intensität dieses Erlebnisses, das nicht nur bei räumlichen Grenzgängen, sondern auch beim (literarischen) Schreiben oder beim Träumen konstatiert wird: „Wir überwandern Hindernisse. Die

---

<sup>41</sup> Zur Dämonisierung des Meeres als Ort der Gesetzlosigkeit vgl. u.a. Hans Blumenberg: „Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande. Die Bewegung seines Daseins im ganzen jedoch sucht er bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen“ – Blumenberg 1997 [1979].

Grenzen waren wie ein Wellenkamm, wo sich alles staute, intensivierte und überschlug. Auch die Zeit“ (75). Diese grundsätzliche Ambivalenz und die permanente Beweglichkeit, Prozessualität wird im Text zum Wesensmerkmal von allem Lebendigen: Nach dem Jelena Schwarz-Zitat im Motto versinkt der Mensch, wenn er starrt (5) und die Erzählerin bekennt sich bewusst zu ihrer Wanderschaft, definiert sich als Unterwegsler in Rom (vgl. die bereits zitierten Worte des Rabbi: „Wenn einer sich wehrt und nicht wandern will, wird er unstet und flüchtig in seinem Haus“ – 219). Das Provisorische, das im räumlichen Sinn als migrationsbedingte Erfahrung deutbare Unterwegssein erhält dadurch einen beinahe ontologischen Status, es wird zum Merkmal des schlechthin Menschlichen und zur Voraussetzung der kulturellen Praxis des Schreibens, der Weltdeutung. Die Nichtlinearität, die Fragmentarität der Erinnerungspassagen (das Wort Passage, d.h. Durchfahrt oder Durchgang bedeutet auch Schifffreise oder Seeweg), entspricht der Unabschließbarkeit, dem In-Bewegung-Bleiben, der Prozesshaftigkeit der Wellen- und auch der Grenzbewegungen.

### **3.2. Grenzgänge in Melinda Nadj Abonjis *Tauben fliegen auf***

Mit ihrem Roman *Tauben fliegen auf* (2010) gewann Melinda Nadj Abonji 2010 sowohl den Schweizer Literaturpreis, als auch die Literaturauszeichnung Deutschlands mit der größten Publikumsresonanz, den Deutschen Literaturpreis. Bereits diese beiden Ereignisse stellen in einem gewissen Sinn Grenzüberschreitungen dar: Die Buchpreise haben die Schweizer und die deutsche Grenze übertreten. Die Autorin und Performerin Nadj Abonji entstammt außerdem der ungarischsprechenden Minderheit in der serbischen Vojvodina, ihr Roman über Migration und Integration behandelt das Dasein zwischen den ungarischen, serbischen und schweizerischen Kulturen. Zudem ist der buchpreisgekrönte Text bei einem österreichischen Verlag erschienen (beim Salzburger Jung und Jung Verlag) und Nadj Abonji, die das Preisverleihungspublikum in Frankfurt am Main auch auf Ungarisch begrüßte, wird in Deutschland als Schweizer Autorin mit einem Migrationshintergrund, in der Schweiz als Serbo-

schweizerin, als Schweizerin aus Ex-Jugoslawien und in Ungarn als in der Schweiz lebende Vojvodiner Ungarin wahrgenommen. Die Begründung der sieben Jury-Mitglieder lautete wie folgt:

Was als scheinbar unbeschwerte Balkan-Komödie beginnt [...], darauf fallen bald die Schatten der Geschichte und der sich anbahnenden jugoslawischen Kriege. So gibt das Buch ‚Tauben fliegen auf‘ das vertiefte Bild eines gegenwärtigen Europa im Aufbruch, das mit seiner Vergangenheit noch lang nicht abgeschlossen hat.<sup>42</sup>

Das Schlüsselwort *Europa* ist nicht nur mit der bereits erwähnten Diskussion um einen dialogischen (europäische und nationale Perspektiven zusammenführenden) transnationalen Gedächtnisraum oder mit der verbreiteten Vorstellung von multiethnischen Regionen wie der Vojvodina als „Europa im Kleinen“ zu verbinden, sondern es veranschaulicht hervorragend die behandelte ethische (nicht-literarische) Dimension der Produktion und Rezeption von Migrantengeschichten. Die meisten Rezensenten deuten den Roman autobiographisch, betrachten die Ich-Erzählerin Ildikó als Nadj Abonjis Alter-Ego<sup>43</sup> und betonen die Relevanz der Preisverleihung in dem Kontext der ausländerfeindlichen Initiativen in der Schweiz,<sup>44</sup> und auch in Deutschland – so u.a. Ronald Pohl:

---

<sup>42</sup> Jobst-Ulrich Brand (Focus), Thomas Geiger (Literarisches Colloquium Berlin), Ulrich Greiner (Die ZEIT), Burkhard Müller (Süddeutsche Zeitung), Ulrike Sander (Osiandersche Buchhandlung, Tübingen), Cornelia Zetzsche (Bayerischer Rundfunk) und Jury-Sprecherin Julia Encke (Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung), <http://www.deutscher-buchpreis.de/de/414536/> (Letzter Zugriff am 25.04.2014).

<sup>43</sup> Martin Ebel nennt die Ich-Erzählerin Ildikó ein „Alter Ego der Autorin“ (Ebel 2010). Nach Roland Pohl erzählt Nadj Abonji von der Emigration „vor dem Erfahrungshorizont ihrer eigenen Biographie“ (Pohl 2010).

<sup>44</sup> Vgl. hierzu Adrian Riklin: „Dass ein Roman ausgezeichnet wird, der von einer Migrantin aus Ex-Jugoslawien geschrieben wurde und auch davon handelt, ist nicht nur für die Schweizer Literatur ein Signal. In Zeiten, da «Swissness» und (staatlich geförderte) Refolklorisierung bis weit in den Kulturbetrieb hineindringen und «Integration» weitgehend als «Unterordnung» definiert wird, tut es gut zu wissen, dass hierzulande in den nächsten Wochen aller Voraussicht nach ein Buch die Bestsellerliste anführen wird, welches das Leben in diesem Land aus einer anderen Welterfahrung zu erzählen vermag. Und dies in einer Zeit, in der ausländerfeindliche Kampagnen und Initiativen (samt Gegenvorschlägen) über das Land ziehen und bis weit über die politische Mitte hinaus wirken“ (Riklin 2010).

Man erwärmt sich nachhaltig für Abonjis Anliegen: In Tagen, in denen Thilo Sarrazins eugenische Ausflüge in die deutsche Migrationsdebatte für rauchende Köpfe und lose Zungen sorgen, eignet Melinda Nadj Abonjis Roman eine unbedenkliche Vernünftigkeit, die sich wiederholt in Sätze von einiger Schönheit zu kleiden versteht (Pohl 2010).

Das Romanthema *Grenzüberschreitung* ist auch in diesem Text nicht nur als migrationsbedingte Erfahrung zu deuten, sondern sie bezieht sich auch auf die Kluft zwischen Kindheit und Erwachsensein, zwischen den Generationen, zwischen Schweigen und Erzählen. Erzählt wird aus der Perspektive der Tochter Ildikó über die Geschichte der Familie Kocsis, die aus der Vojvodina Ende der 1960er Jahre in den Westen zieht (der Vater Miklós wurde als Konterrevolutionär verfolgt, der Großvater Papuci von den Faschisten und auch von den Kommunisten gedemütigt). Der Vater Miklós Kocsis und die Mutter Rózsa betreiben in der Schweiz eine Wäscherei, später ein Kaffeehaus und die beiden Töchter Ildikó und Nomi, die im vojvodinischen Dorf bei der Oma Mamuci aufwachsen, werden auch nachgeholt. Die Familie reist regelmäßig zurück in die Vojvodina (im Sommer, zu Hochzeiten oder zu Beerdigungen), die Töchter lernen und sprechen auf Schweizerdeutsch; die Familie besteht den Einbürgerungstest und erhält nach öffentlicher Abstimmung die Schweizer Staatsbürgerschaft – man könnte denken, es handelt sich um eine musterhafte Geschichte der erfolgreichen Integration und des sozialen Aufstiegs der Familie. Doch stehen vielmehr die Schatten der Vergangenheit und der Gegenwart im Vordergrund: Das Familienschicksal ist mit dem traumatischen Erbe des Zweiten Weltkrieges und des Kommunismus, sowie auch mit der Gewaltgeschichte der Jugoslawienkriege verschränkt (Papucis Hof wird enteignet, Ildikós Halbschwester flüchtet nach Ungarn in ein Lager, ihr Cousin Béla, der Taubenzüchter wird zwangsrekrutiert, die Hilfskraft im Familienbetrieb Dragana ist besorgt um ihren Sohn im belagerten Sarajevo). Ildikós Lebensgeschichte, ihre Erzählung über die Geschichtenerzählungen der Familienmitglieder thematisiert dementsprechend die Wechselwirkungen zwischen der politischen Geschichte und dem Familiengedächtnis bzw. die interfamiliären Erinnerungsstrategien. Ihre Geschichte bringt aber auch die Brüchigkeit des Mythos Schweiz zum Vorschein: Obwohl die Eltern unterwürfig ihren Wohlstand erarbeiten, das

Schweizer Arbeitsethos verkörpernd sich übereinpassen,<sup>45</sup> fällt die Familie beinahe der ausländerfeindlichen Schwarzenbach-Initiative zum Opfer und die Anständigkeit der kultivierten Schweizer Gäste im Familiencafé Mondial entpuppt sich eines Tages auch als eine Maske, als jemand die Wände der Männertoilette mit Fäkalien beschmiert – als Wörtlichnehmen der Metapher im Ausdruck „Scheissausländer“:

[I]m Mondial hat uns noch nie jemand ‚Schissusländer‘ genannt, unsere Gäste sind im Allgemeinen gepflegt gekleidet, tragen gute, saubere Schuhe und Accessoires, Schmuck, Taschen, Hunde, die zu ihrer Kleidung passen; und ich habe noch nie genauer darüber nachgedacht, was an dieser Anständigkeit, die mit aufrechter Haltung und gedämpfter Stimme einen Kaffee bestellt (samstags vielleicht noch einen zweiten), wirklich bedrohlich ist, aber jetzt, wo ich nichts fühle, aber putzend denke, verstehe ich mich, dass das Nette, Wohlanständige, Kontrollierte, Höfliche eine Maske ist, und zwar eine undurchdringliche: sie hat den nicht einzuholenden Vorteil, dass man jemandem die Maskenhaftigkeit nicht vorwerfen kann [...], kein Durchgedrehter, Abnormaler, unberechenbarer Freak hat seine eigene Scheiße in die Hand genommen und sie an unsere Klowand geschmiert, sondern ein kultivierter Mensch (ich, die ‚Scheiße‘ schreibt, kann mir nicht vorstellen, wie die hiesigen Bürgerinnen und Bürger das Wort in den Mund nehmen, aber vielleicht tun sie es, flüstern sich ‚Scheiße‘ zu, Jugo und Scheiße, das passt zusammen (283).<sup>46</sup>

Die Maskenhaftigkeit, von der in dem Zitat die Rede ist, steht auch als zentrale Metapher für die Position der *Seconda Ildi*. Diese Position zeichnet sich nicht nur durch den Schein der geglückten Integration aus, sondern entspricht auch der – in *Mehr Meer* auch vorhandenen – (selbst)reflexiven Haltung der halb außenstehenden Beobach-

---

<sup>45</sup> Ein gutes Beispiel für die Überanpassung der Eltern ist nach Joanna Flinik, dass Rózsa die Befürchtungen der Schweizer Mehrheitsgesellschaft im Zusammenhang mit den Balkan-Flüchtlingen teilt: „[E]s kommen jetzt so viele Jugos, da sind die Schweizer abweisend, wir wären auch abweisend in ihrer Lage [...] wenn eine Masse kommt, dann kannst du keine Anteilnahme erwarten an einem Einzelschicksal“ (180), zitiert nach Flinik 2012: 414.

<sup>46</sup> Die hier und im Folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Seitennummerierung von Nadj Abonji 2010.

terin und wird sichtbar u.a. als Ildi sich als Serviertochter verkleidet fühlt:

[I]ch, die übrigens eine schwarz-weiss gestreifte Bluse trägt und einen Jupe, der mich zum Trippeln zwingt. Ich sehe mir zu, ich, die in einer notwendigen Verkleidung bereitsteht, zeige, dass ich eine geeignete Buffetochter bin, ich, der Kuckuck hinter der Theke, glücklicherweise, denn im Service fühle ich mich vogelfrei, freie Sicht auf sie, die ich bin (88-89).

Ein Medium der Auseinandersetzung mit der politischen und der Familiengeschichte und mit den Brüchen in der Schweizer Gegenwart ist der Generationenkonflikt, die Kluft zwischen der ersten und zweiten Generation von MigrantInnen: Nadj Abonjis Familienroman ist nicht nur eine Migrationsgeschichte, sondern auch eine Töchtergeschichte und das bestimmt auch die narrative Gestaltung, die sprachlich-ästhetische Qualität des Textes. Für die duldsame, demütige Haltung der Eltern steht der leitmotivisch wiederholte Satz „Wir haben hier noch kein menschliches Schicksal, wie müssen es uns zuerst noch erarbeiten“ (85, 290). Die Töchter rebellieren dahingegen gegen die Eltern und ihre Überanpassung: „Wir müssen uns anpassen, sagt Mutter mit diesem Blick, den ich nicht mehr sehen will, an die Scheisse?, schreie ich, und wo fängt der Widerstand an?“ (300). Wohl bemerkt: Ildikó selber internalisiert der Mutter ähnlich die Befürchtungen der Schweizer Mehrheitsgesellschaft, als sie bei der Formulierung einer Stellenanzeige für den Familienbetrieb „Schweizerin bevorzugt“ schreibt:

Obwohl ich im Inserat ‚Schweizerinnen bevorzugt‘ geschrieben habe, haben sich ausschliesslich Ausländerinnen gemeldet (ich, die es geschrieben hat, denke an uns, an die Familie Kocsis, was es bedeutet, wenn wir Schweizerinnen bevorzugen. Nichts. Es bedeutet nichts, es ist einfach so, sage ich mir) (88).

Das befremdende Spiel mit dem Pronomen ich (seine Verbindung mit dem in dritter Person konjugierten Verb im Relativsatz, mit dem Kollektivsubjekt wir, sein doppelter Gebrauch als Subjekt und Adressat des Sagens) entlarvt jene Spaltung des Ich, die nicht nur eine migrationsbedingte Erfahrung ist, sondern vielmehr auf die

selbstreflexive Positionierung des Schreibenden (der sich notwendigerweise von sich selbst auch distanzieren muss) oder die Schwellenphase der Adoleszenz zurückzuführen ist. Die Abgrenzung der Töchter von den Eltern und Ildikós Schweben oder Pendeln zwischen zwei Welten<sup>47</sup> sind auch nicht nur typische Erfahrung der sogenannten Secondas, der zweiten Einwanderergeneration, sondern eher altersbedingte Teenager-Erfahrungen, so wie auch der endgültige Verlust der alten Heimat, der Kindheitswelt bei Mamika nicht nur mit der räumlichen Distanz und den Jugoslawienkriegen zusammenhängt (sondern auch mit Mamikas Tod und dem Erwachsenwerden der Töchter). Ildikó erzählt auch und vor allem über dieses Erwachsenwerden, die Identitätssuche, ihre Erfahrungen mit Drogen und Jungs (mit den Hausbesetzern Dave und Mark) und Liebe (zu Matteo und Dalibor) und in dem Roman wird die kindliche Perspektive durch jene einer jungen Frau abgelöst, die sich von den Eltern trennt und in die erste eigene Wohnung einzieht.

Grenzüberschreitung ist ein konstitutives Strukturmoment der Migrations- und Töchtergeschichte bzw. des Familienromans auch in einem besonderen Sinn: Die räumlich-geographischen Grenzgänge, die Zeitsprünge, die thematisierten Schwellenerfahrungen (Sexualität, Tod) sind in Nadj Abonjis Roman eingebettet in den Kontext des Sprechens und Erzählens, d.h. der Überwindung des Schweigens. Ildikó schweigt nicht, wenn sie mit Xenophobie konfrontiert wird und ihre Erzählung über die Familiengeschichte ist auch eine private Spurensuche, die zu Entdeckungen über Familiengeheimnisse führt. (Die Töchter erfahren im Nachhinein, dass sie eine achtzehnjährige Halbschwester haben, dass ihr Vater bereits zum zweiten Mal verheiratet ist und dass er sich von der ersten Frau Ibolya scheiden ließ.) Die verschwiegenen Geschichten, die Risse durch die Familie, die in dem Roman parallel mit den durch historische Zäsuren bestimmten Geschichten zum Vorschein kommen, werden allerdings nie von Männern, und auch nicht von der Mutter, sondern von Mamika und

---

<sup>47</sup> Erika Hammer macht darauf aufmerksam, dass die meisten Schauplätze von Ildikós Leben in der Schweiz (das Café Mondial, die ehemalige Fabrik Wohlgroth, Bahnhöfe, Züge, Autos) temporäre Aufenthaltsorte oder *Nicht-Orte* im Sinn von Marc Augé sind: Ihre Omnipräsenz ist auf die transitorische Lebensweise des Migranten zurückzuführen, der nicht einmal am Romanende, in ihrer ersten eigenen Wohnung ankommen kann oder will und jegliche Form verbindlicher Identitäten und Zugehörigkeiten ablehnt (Hammer 2014).

Ildikó erzählt. Ildikós Sprache ist eine Art weiblicher Sprechgesang: die fehlende Punktsetzung, der freie Assoziationsflug, der erwähnte Wechsel der Pronomina erwecken den Eindruck von Musikalität und Mündlichkeit. Die assoziativ aneinandergereihten Episoden werden in Rückblenden erzählt, am Anfang wird in wir-Form, später (wo Ildi erwachsen wird und der Krieg anbricht und die Besuchsfahrten enden) konsequent in Ich-Form. Der polyphone Text des Romans ist strukturiert von Wiederholungen: regelmäßig wechseln zwei Erzählebenen (die Schweizer Kapitel: die Welt der Arbeit im Familienbetrieb und die Rückblenden: die Ferienstimmung bei den Fahrten in die alte Heimat). Gewisse Motive rekurren (Tauben,<sup>48</sup> Autos – als Symbole männlicher Stärke und sozialen Aufstiegs haben die Kocsis’ zunächst einen braunen Chevrolet, dann einen weißen, später einen silbergrauen Mercedes), der Satz: „Wir haben hier noch kein menschliches Schicksal, das müssen wir uns erst noch erarbeiten“ wird wie erwähnt refrainhaft wiederholt. Diese Wiederholungen, die den Text (wir könnten ihn auch Erinnerungsstrom, Picaresqueroman, Tochtergeschichte nennen) strukturieren, erinnern auch an jene Zyklizität, die nach Kristevas Erläuterungen für die weibliche Zeit typisch ist und der männlichen Zeit der Linearität und Progression gegenübersteht (Kristeva 1995 [1986]: 191).

Die Weiblichkeit ist aber nicht nur in diesem Sinn (als abstraktes Strukturprinzip oder Metapher der Rekursivität) bestimmend für die Erzählhaltung, sondern sie ist als Inbegriff der Dialogizität, als Gegenpol zur männlichen Schweigsamkeit konstitutiv für die Identität und erzählerische Stimme von Ildikó. Das Leben der Elterngeneration weist eine patriarchalische Familienstruktur auf: Ildikós männliche Verwandten, die ihren Mercedes bewundern, die schnapsselligen, politisierenden Männer in der Vojvodina verkörpern eine autoritär-

---

<sup>48</sup> Tauben kommt nicht nur im Alltag der Familie des Taubenzüchters Béla eine prominente Rolle zu (am Familientisch wird Taubensuppe gegessen), sondern sie erhalten auch eine übertragene Bedeutung: Als Metapher für Aufbruch und Ankunft oder Neuanfang, für Freiheit und Flucht tauchen sie an mehreren Stellen des Romans auf: bereits im Titel, dann im Mamikas Gesang („*Von meiner Mutter habe ich das Herz einer Taube, von meinem Vater habe ich das frohe, musikverliebte Gemüt*“ – 152) und schließlich als Taubenschar auf dem Bahnsteig, als sich die Erzählerin in ihnen verkörpert sieht („ich sah uns vom Kiosk aus, ich hinter Zeitungen, Zeitschriften, Kaugummis, Schokoriegeln stehend – ich sah uns, übergross, ich, eine aufgeregt flatternde Taube, von menschlichen Schritten aufgescheucht“ – 145).

konservativ geprägte Machowelt – quasi als Pendant zu der konkreten männlichen Gewalt, die sich in der fremdenfeindlichen Aktion der Schweizer oder auch in der Verfolgung der Familie durch die Faschisten und Kommunisten manifestiert. Ildikós Nichte Csilla, die trotz der elterlichen Verbote mit ihrem Geliebten in einem abgelegenen Slum in Armut lebt, ist für ihren Vater (den Schwager Piri) gestorben, sie wird nur von Frauen (Ildi, Nomi, ihrer Mutter, Tante Icu) besucht und in Geheim mit Lebensmittel versorgt, Ildikós Mutter Rózsa wurde von ihrem Vater misshandelt (beleidigt, verprügelt, weil sie gegen seinen Willen Lehrerin werden wollte und ein Kind erwartete, das sie infolge der Prügelei verlor). Selbstentfremdung und Selbstdistanz (oder sogar Selbstflucht) werden auch in den Erzählungen der Mutter nicht nur als Konsequenzen der Migration sondern vielmehr als Voraussetzung des Erzählens von verschwiegenen Familiengeheimnissen thematisiert: Rózsa berichtet ihrer Tochter über ihren erfolglosen Kampf gegen den Vater, über die gescheiterte Emanzipation konsequent in dritter Person – als Subjekt der eigenen Lebensgeschichte tritt an Stelle des Ichs „eine junge Frau“ (125-127). Ihre Schlussfolgerung (die von der Generation Ildis allerdings abgelehnt wird) lautet wie folgt:

Wenn du etwas gegen den Willen deines Vaters tust, dann hast du die ganze Welt gegen dich, sagt Mutter, du musst dich mit ihm versöhnen, ihm wenigstens das Gefühl geben, dass du nichts über seinen Kopf hinweg entscheidest. Und: alles, was du tust, bleibt an dir hängen, verstehst du das? (aber Onkel Piri ist doch ganz anders, er ist nicht so, wie der Vater in deiner Geschichte; Mutter, die Nomis Einwand ignoriert), Csilla, die antwortet, sie respektiere Mutters Geschichte, sie danke ihr dafür, dass sie hierher gekommen sei, um ihr die Augen zu öffnen, aber ihr mache es nichts aus, hier zu leben (128).

Ildikós Vater weiß auch nicht, dass sie Philosophie und Germanistik studiert, er ist gegen die Emanzipationsversuche der Töchter.<sup>49</sup> Seine

---

<sup>49</sup> Vgl. dazu folgende Textstelle: „Ohhhhh jaaa, als nächstes bringen sie ihre Männer unter mein Dach, und dann soll ich der Kollege sein von den Männern meiner Töchter, mit ihnen Duzis machen, per du, froit mi!, sagt Vater und schüttelt eine Hand in der Luft (und mir fällt ein, dass mir bei einem Klassenausflug, ich war noch nicht lange in der Schweiz, meine erste Wurst, die ich in meinem Leben grillierte, ins Feuer fiel, dein Stecken war zu dünn, sagte die Lehrerin, als ich zu weinen anfing), und das

Vorstellung von dem idealen Mann für seine Töchter wird in Ildikós Text als konservatives Klischeedenken spielerisch verstellt:

[D]er ideale Mann ist ein Ungar, am allerbesten ein *vajdasági magyar*, ein Vojvodiner Ungar, dem man Geschichte nicht erst erklären muss, der weiss, was es heisst, einer Minderheit anzugehören, und weil er das weiss, ist er auch ausgewandert, in die Schweiz, ein Vojvodiner Ungar, der erfolgreich ist in der Schweiz, einen richtigen Beruf hat, also nichts mit Reden oder Malen oder Musik; er hat ausserdem Haare oberhalb der Lippen und kurzes Haupthaar, zückt immer als erster, unauffällig, das Portmonaie, er lässt sich nie von einer Frau einladen und isst gern schweres, männliches Essen, das Gegenteil also von jenen bleichen Männern, die so viel Gemüse und Salat essen wie die Kühe Gras, seine Kleidung ist korrekt, vor allem seine Schuhe, er war im Militär und geht sicher nie demonstrieren in einem demokratischen Land, womöglich noch am 1. Mai! (204)

Die dominierende Rolle der Autorität der Väter wird jedoch in der Familiengeschichte allmählich untergraben und in erster Linie nicht etwa wegen des Anachronismus seines Denkens in der Schweiz oder wegen der pubertären Rebellion der Töchter (insbesondere durch Ildis Ausbruch aus der Familie am Romanende), sondern infolge der erzählerischen Bewältigung der Familienvergangenheit, infolge ihres Neuerzählens als Tochtergeschichte durch Ildikó. Der Generationenkonflikt offenbart sich in dem Text nämlich nicht nur in der Ablehnung etwaiger konservativer Geschlechterrollen der Eltern, sondern vor allem auf der Ebene der Erzählung über die (persönliche und historische) Vergangenheit als konstitutives Moment der Identität. Der Vater, in dessen Denkhierarchie der „perfekte Mann“ nichts mit Reden, Malen oder Musik (mit der als „weiblich“ eingestuften ästhetischen

---

Leben, wissen sie denn, was das Leben wert ist, wenn es aus einem einzigen Zwang besteht, wenn man nicht einmal seinen gottverdammten Beruf wählen kann? Irgendein dahergelaufener Kommunist, der dir vorschreibt, was du für eine Lehre machst, wie dein Name geschrieben wird, wie du furzen sollst, dass dein Furz gegen das System gerichtet ist (und ich, ich sehe mich draussen sitzen, auf meinem Stuhl im Gras, neben mir die aufgebundenen Rosenstöcke, die Stiefmütterchen im Beet, violette und gelbe, die ich nie gemocht habe), und deine Töchter mit ihren konfusen Köpfen, die eine interessiert sich nicht für die Schule, hat was im Kopf, aber braucht ihn für alles andere, und die zweite, was tut sie?, sie studiert Geschichte, antworte ich, Vater, der mich nicht hört, aufsteht, die Bar öffnet, die Flasche herausnimmt“ (228).

Tätigkeit) zu tun hat, schweigt viel, wie auch die Familiengeheimnisse von den Männern verschwiegen werden. Allein das Fluchen, diese auf die performative Funktion reduzierte, unübersetzbare, nicht-narrative Sprache gilt als „Vatersprache“, als eine Art (von der Erzählerin übrigens bewunderte) männliche Muttersprache in dem Text (auch mit ihrem Geliebten, dem Serben Dalibor unterhält sich Ildikó auf Englisch):<sup>50</sup>

[...] dann weiss ich, dass es etwas an ihm gibt, das ich verstehe, und ich wünschte mir, ich könnte Vaters Flüche hörbar machen, so in die andere Sprache übersetzen, dass sie wirklich glänzen [...] aber sollte mir das nie gelingen, so bin ich mir immerhin sicher, dass Vater losballert, um zu verhindern, dass seine Muttersprache auskühlt, solange das Fluchen noch fließt, können die geliebten Wörter doch unmöglich absterben, oder? (Und wenn es möglich wäre, Vaters Wendungen in die andere Sprache, ins Deutsche zu überführen, dann könnte ich ihm zeigen, dass ich seine Art, sich fluchend oder schweigend mitzuteilen, versteh) (165).

Auch Ildikós Mutter vertritt in dem Sinn die „Sprachlosigkeit“ des Vaters, dass sie vieles verschweigt (Der Satz „Von gewissen Dingen habt ihr keine Ahnung“ – 122 wird zwar in unterschiedlicher Form aber immer wiederholt) und wenn sie überhaupt erzählt, dann spricht sie niemanden an:

Gut, ich werde auch etwas erzählen, aber ich rede zu den Pflanzen da draussen. Und weil Mutter zu den Pflanzen redete und nicht zu uns, schaute sie uns auch kein einziges Mal an, während sie erzählte. Und wie ihr wisst, stellen die Pflanzen keine Fragen, sagte Mutter noch, bevor sie zu reden anfing, uns die Geschichte erzählte, die für Nomi und ich seither Mutters Gelbe-Regen-Geschichte war, an die wir uns erinnerten, wenn wir begreifen wollten, dass jeder Mensch ein Geheimnis hat, sogar unsere Mutter (122).

Die verschwiegenen Geschichten, die Familiengeheimnisse werden den Töchtern allein von Mamika erzählt, der herzenguten Großmutter,

---

<sup>50</sup> Das Schweigen und das Fluchen ließen sich auch als Pendants zur Unerzählbarkeit jener historischen und biographischen Traumata interpretieren, die in den Roman eingeflochten sind.

an den Zauberorten der Kindheit in dem zeitlosen (in Ildis Augen unveränderten) Heimatdorf in der Vojvodina. Die Szene, wo Mamika die Töchter in die Familiengeschichte einführt, ist kontrapunktisch zur Gelbe-Regen-Geschichte der Mutter zu deuten:

Mamika erzählt uns von Vater, von ihrem Miklós, und ich weiss gar nicht, ob es recht ist, weil er euch ja offenbar nichts erzählt hat über seine erste Frau, aber warum sollt ihr das nicht wissen?, und während Mamika gleichmässig und ruhig spricht, schaut sie immer wieder Nomi an, mich, als müsste sie prüfen, ob sie ihre Erzählung fortsetzen kann (75).

Die Geschichtenerzählerin Mamika wird dadurch zur Mutter der Ich-Erzählerin Ildikó („meine grausame Direktheit, Mutter zu zeigen, dass nicht sie meine Mutter war, sondern Sie, Mamika“ – 275), und nach ihrem Tod spricht diese erzählerische Stimme nicht mehr (nur) in erster Person Singular oder Plural, sondern sie spricht die Großmutter an. Ildi versucht Mamika in diesem stummen Zwiegespräch im Leben zu halten oder wieder zu beleben: „*Svájcha*, hatten Sie manchmal gesagt, Vater und Mutter seien in der Schweiz, in einer besseren Welt. Und wissen Sie, wie ich mir diese bessere Welt vorgestellt habe? ‚Besser‘ bedeutete für mich einfach ‚mehr‘“ (172-173, Hervorh. im Original). An diesen Stellen wird das erzählerische Ich im Dialog mit dem fiktiven Du (Mamika) konstruiert und diese Dialogizität deutet auch auf ein dialogisches, durch Erzählen konstruiertes Verhältnis zu der Gegenwart und der (persönlichen und historischen) Vergangenheit hin. Das Erzählen erweist sich in dem Text damit als ein weiblich konnotiertes Konstitutionsmerkmal jener neuen Identität, die sich in Ildikós Generation herausbildet – gleichzeitig lässt sich diese Dialogizität – was sich auch durch die Rezeption des Romans bestätigt – im assmannschen Sinn auch auf das Verhältnis des Schweizer kollektiven Gedächtnisses und der osteuropäischen Erinnerungskulturen beziehen.



#### 4. **Vatersuche im Plural: Postkoloniale Grenz- gänge in Martin R. Deans *Meine Väter***

In einschlägigen Publikationen wurde und wird immer darauf verwiesen, dass das Präfix „post“ in der Begrifflichkeit des Postkolonialen nicht primär temporal, im Sinn von „nachkolonial“ zu verstehen und auf die Zeit nach der Dekolonisation zu beziehen ist, sondern sich vielmehr auf das latente Weiterwirken imperialer Denkmuster und kolonialer Praktiken bezieht.<sup>51</sup> Nur in dieser (metaphorischen) Bedeutung kann auch die Rede von einer „postkolonialen Schweiz“ legitim sein, andernfalls wäre die Schweizer Literatur kein geeigneter Gegenstand für eine postkoloniale Kritik und Theoriebildung. Die Erklärungsmuster des Postkolonialismus lassen sich aber produktiv auf die Schweizer Beteiligung an hegemonialen Diskursen anwenden, welche sich im Fortleben ethnozentristischer Einstellungen zeigt. Die Deutungsansätze des Postkolonialismus können auch auf die Interpretation von Denkstrukturen und Handlungsweisen angewendet werden, welche von der kolonialistischen Tradition und den damit einhergehenden asymmetrischen Machtverhältnissen belastet sind. Der „Postkolonialismus“ der Schweiz bietet in diesem Kontext, wie im zweiten Kapitel bereits erklärt, eine Art Analysemodell zur Erforschung eurozentrischer Konstruktionen von Abhängigkeitsverhältnissen und imperialistischer Machtausübung, das Repräsentations- und Diskurskritik verbindet und der Bedeutung einer *travelling theory* (Said) nahekommt. Im Folgenden soll eine Auseinandersetzung mit *Meine Väter*,<sup>52</sup> dem 2003 publizierten Roman vom Basler Autor Martin R. Dean, erfolgen, um die Rolle der kolonialen und postkolonialen Verstrickungen der Schweiz neu zu bewerten und zu untersu-

---

<sup>51</sup> Vgl. hierzu u.a. Jürgen Osterhammel: „Am anderen Ende des Spektrums muss mit der Möglichkeit von *Kolonialismus ohne Kolonien* gerechnet werden, das heißt mit Situationen, bei welchen sich Abhängigkeiten ‚kolonialistischer‘ Art nicht zwischen ‚Mutterland‘ und räumlich entfernter Kolonie einstellen, sondern zwischen dominanten ‚Zentren‘ und abhängigen ‚Peripherien‘ *innerhalb* von Nationalstaaten“ (Osterhammel 2006: 22, Hervorh. im Original).

<sup>52</sup> Dean, Martin R.: *Meine Väter*. München-Wien: Carl Hanser, 2003. Im Weiteren zitiert als: Dean 2003.

chen, inwiefern dieses Thema in der Schweizer Gegenwartsliteratur aufgegriffen wird.

#### **4.1. Zur Verschränkung von Gewalterfahrungen, ästhetischer Tätigkeit und geschichtlicher Spurensuche im Roman**

Deans Roman erzählt von der Suche des Ich-Erzählers, des vierzigjährigen Dramaturgen Robert, nach seinem leiblichen Vater Ray, einem Inder aus Trinidad. Robert, dessen Pflegevater Neil, der ebenfalls aus Trinidad stammt und gut integriert in der Schweiz lebt, findet seinen leiblichen Vater verarmt und krank in einem heruntergekommenen Altersheim in London: Ray hat infolge eines rassistischen Übergriffes die Sprache verloren und vermag sich anscheinend weder an Roberts Mutter noch an die eigene Vergangenheit zu erinnern. Robert begibt sich trotzdem auf die Spuren seiner Vorfahren (und stößt gleichzeitig auf die neuzeitliche Geschichte indischer Einwanderer): Die Suche führt ihn auf die Karibikinsel Trinidad und endet mit dem Tod des Vaters bzw. mit Roberts Erkenntnis, nicht in der Karibik, sondern in der Schweiz „ohne trügerische Verwandtschaft“ (390)<sup>53</sup> zu Hause zu sein. *Meine Väter* wurde in der Kritik als unterhaltsames, ironisches, „urkomisches Buch“ (Wegelin 2011) gelobt, als Reiseroman rezipiert (die Schauplätze der Spurensuche: Basel, London, Engadin, Trinidad zeichnen ein „historisches Geflecht [...], das koloniale Dreieck aus Europa, Karibik und Indien“ nach – Honold 2012: 140). Es ist aber auch mehr als naheliegend, den Text als Fluchtroman zu lesen, der den nizonschen Diskurs in der Enge fortschreibt und die Sehnsucht nach dem Ausbruch daraus thematisiert. Ein weiterer immer wiederkehrender Topos in der Rezeption ist, dass Robert ein literarisches Alter Ego Deans<sup>54</sup> und

---

<sup>53</sup> Die hier und im Folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Seitennummerierung von Dean 2003.

<sup>54</sup> Vgl. u.a. Beatrice Sandbergs Interpretation: „Dean integriert aufgrund eigener Erfahrungen in England, in der Schweiz und in der Karibik eine Reihe von aktuellen Problemen [...] in den Prozess der Selbstfindung und der Identitätskonstruktion seines Protagonisten. Die Reise in die Welt ist [...] eine autobiographisch fundierte abenteuerliche Suche nach den Wurzeln. [...] Damit enthält dieser Roman zahlreiche Elemente,

der Roman eine Mischung aus Fiktion und Biografie sei. Pia Reinacher klagt ferner über die verwirrende und irritierende Theoriebefruchtung, welche die Figuren wie bloße Thesenträger aussehen lässt (Reinacher 2003: 32). Sie interpretiert die allererste erzählte Geschichte in dem Roman – Robert liest, auf den Abflug nach London wartend, die Geschichte von einem Jungen, der seinen Vater mit einer Eisenstange getötet hat – als metaphorischer Spiegel der ganzen Handlung:

Auf den ersten Seiten seines neuen Buchs ‚Meine Väter‘ legt der acht- undvierzigjährige Martin R. Dean gleich das Konzept zum ganzen Roman vor. [...] Damit ist das Thema von Martin R. Deans Großwerk skizziert: Vatersuche und Vaternord, Identitätsverlust und Identitätskonstruktion durch die Konfrontation mit dem diffusen Schatten des Vaters (Reinacher 2003: 32).

Der Text ist allerdings, so meine These, viel mehr als eine reine Illustration der Theorie oder eine Parodie auf die unzähligen Vater-Sohn-Geschichten, welche in dem Roman explizit genannt werden (Hamlet, Nietzsche, Kafka, Sartre, Althusser oder Bach). Der Ich-Erzähler (ein Dramaturg!) reflektiert übrigens sogar über die evidenten intertextuellen Beziehungen zwischen diesen Prätexten und seiner Geschichte („Abwesende Väter machen die Söhne krank“ – 161<sup>55</sup>), indem er die Vatergeschichten zur Illustration seiner Selbstausslegung heranzieht:

All die Jahrzehnte hatte ich’s immer mit Vaterfiguren. Ich fuhr eine dämonische Rolle nach der anderen auf die Bühne, bis ich selber dahinterkam. Texte von vaterauglichen Männern habe ich hochgeschraubt, um sie noch dämonischer, abgründiger und imposanter zu

---

die ihn mit dem neuen autobiografischen Schreiben [...] verbinden“ (Sandberg 2008: 258).

<sup>55</sup> Vgl. dazu Roberts folgende Worte über den Zusammenhang von Vater- und Urheber-schaft an seine Ärzte, die seine „Vaterstelle“ operativ zu entfernen haben: „Wissen Sie, man kann wie Sartre den grössenwahnsinnigen Phantasien der Selbsterschaffung nachhängen. ‚Da ich niemandes Sohn war, wurde ich meine eigene Ursache‘, schrieb der Philosoph und begann sich in seinen Büchern noch einmal selber zu gebären. Und Bach, meine Herren, hat seinen fehlenden Vater als Tonfolge in seine Musik gesetzt und ihn schließlich durch seine Musik ersetzt. Kafka, der grausamste, hat seinen Vater zum lebenslänglichen Text gemacht“ (381).

machen. [...] Aber aus der normalen Bewunderung wurde bei mir ein Tick. Irgendwie kam ich ohne diese Ersatzväter nicht aus (53-54).<sup>56</sup>

Deans Roman ist also mehr als ein Vaterbuch, das zu psychoanalytischen Deutungen veranlasst und zeigt wesentlich komplexere Zusammenhänge auf, als die unschwer zu entschlüsselnde Beziehung zwischen Identitätssuche und Fremdheitserfahrung in einem kolonialen und postkolonialen Kontext. Als metaphorischer Spiegel der Grundkonstellation des Romans lässt sich nämlich nicht unbedingt nur der erwähnte Bericht über den Vatermord lesen, sondern vielmehr die folgende Textstelle, die intermedial auf die Zusammenhänge zwischen Gewalt, ästhetischer Tätigkeit und geschichtlicher Spurensuche verweist. Robert und Navira, die indische Krankenschwester im Londoner Pflegeheim (die Roberts Geliebte wird), bewundern in der Tate Modern Gallery Francis Bacons Triptychon (*Three Studies For Figures at the Base of a Crucifixion*):

Ich verweile vor dem Triptychon von Francis Bacon, dessen krasse Körperfragmente ich immer bewundert habe. Bacons Rot, das den Hintergrund der merkwürdigen Körperbündel bildet, schreit wie Blut. Blut, das einen hodenähnlichen Sack, dem ein langer Hals mit einem Kopf mit bleckendem Gebiss entwächst, einrahmt (86).

Die grotesken, torsohaften, deformierten Körperfragmente in Bacons Bildern verweisen nicht nur auf die fatalen Konsequenzen exzessiver Gewalt und willkürlicher Zerstörung (diese werden oft auf Bacons Kriegserlebnisse zurückgeführt<sup>57</sup>), sondern auch auf das Fehlen einer narrativen Kohärenz, was ebenfalls charakteristisch für sein Werk ist. Dieser Mangel an sinnvollen Verbindungsgliedern zwischen

---

<sup>56</sup> Roberts Frau Leonie verweist auch immer wieder auf den naheliegenden Zusammenhang zwischen den erwähnten Vätergeschichten und Roberts Spurensuche: „Leonie meinte, ich solle aufhören, irgendeine Theaterrolle aus dem letzten Jahrhundert zu geben“ (23).

<sup>57</sup> Neben den kolonialen Gewaltpraktiken werden im Roman latent auch der Holocaust und vor allem die exzessive Gewalt im Genozid thematisiert. Der Holocaust wird im Sinne Aleida Assmanns als Traumaparadigma verwendet, das weiteren Gewalterfahrungen (z.B. jene der Sklaverei) zur Artikulation verhilft (Assmann 2006: 188): „Die Indianer waren nur Tiere in diesem Land, als Kolumbus sie fand. Meine Vorfahren waren Sklaven, die man wie in einem deutschen KZ behandelte. Du weißt, was ich meine, Junge. Untermenschen, Chinesen, Inder, Schwarze“ (299).

seinen Tryptichen, lässt sich auch auf die Absurdität und die Vergeblichkeit von Roberts Sinn- und Vatersuche beziehen. Navira, die an der rechten Hand nur vier Finger hat, gefallen Bacons Bilder weniger: „Ich muss dabei immer an meine Verstümmelung denken [...] ich habe Angst, noch mehr zu verlieren. Nicht nur Gliedmassen, auch andere Dinge. [...] Ich fürchte, je weniger Finger man hat, desto mehr krallt man sich an allem fest“ (87). Unüberhörbar wird hier Bezug genommen auf Roberts beharrliche Versuche, die Abwesenheit des Vaters durch die Spurensuche zu kompensieren, um dem unbekanntem Vater näherzukommen. Im Romankapitel *Tate Modern* wird dadurch die Brücke zwischen (Schweizer) Gegenwart und Kolonialgeschichte und somit die Verschränkung von individueller biographischer und historischer Erfahrung intermedial zur Schau gestellt: Ihr Bindeglied ist die Gewalt. Diese prägt den Text in ihren unterschiedlichsten Formen (als strukturelle, symbolische oder auch konkrete physische Gewalt) und führt zu Brüchen und Wunden (d.h. Traumata). Sie resultiert in einer Fragmentarität und zeigt sich in der Zerstückelung und Verstümmelung der Körper. Die „Löcher“ und Leerstellen in der Lebensgeschichte führen zu einer Infragestellung des eigenen Standortes, was sich in einer Spurensuche in der Vergangenheit manifestiert, oder (psychosomatische) Krankheiten verursacht, was ästhetisch produktiv gemacht werden kann (wie in Bacons Bildern, in Roberts Stücken und in der Geschichte seiner Spurensuche). Koloniale und postkoloniale Gewalterfahrungen, die Auswirkungen historischer Traumata, ihre Medialität und Erzählweisen werden in Deans Roman thematisiert und narratologisch modelliert.

#### **4.2. Traumatische Leerstellen und ihre narratologischen Konsequenzen**

Die erste aufgezeichnete Geschichte erzählt, wie erwähnt, von einem Vaternord, einem symbolisch zu deutenden Gewaltakt, der sich nachträglich jedoch auch auf der Ebene der Haupthandlung als folgenschwer erweist: Ray hat womöglich tatsächlich den eigenen Vater bei der Revolution von Trinidad umgebracht und hat infolgedessen das Gedächtnis verloren, noch lange bevor er von britischen Skinheads zusammengeschlagen wurde. Nicht weniger prägend für

Roberts Erzählung ist aber auch die Tatsache, dass die Umstände seiner Geburt tabuisiert wurden: Die indische Familie des Erzählers fühlte sich in der Schweiz nicht etwa wegen der Fremdenfeindlichkeit deplaziert, sondern aufgrund des Familiengeheimnisse rund um Roberts Herkunft:

Denn trotz der xenophoben Parolen der mit Wortgetöse ins Tal einziehenden Rechtspartei waren der Arzt und seine Gemeinde, die Heilsuchenden und der Heiler, aufeinander angewiesen. Die Intimität zwischen dem fremden Arzt und dem einheimischen Patienten übergang alle politischen und ideologischen Schranken. Ja, die Fremdenfeindlichkeit verhalf uns immer zu einer grossen Familieneinigkeit. Aber der Preis der Familieneinigkeit lag im Verschweigen meiner Geschichte. [...] [D]ass meine Anfänge verschwiegen wurden, hat mich beinahe vernichtet. Dadurch, dass man mich und meine wahre Geschichte verleugnete, begann ich, mich selbst zu verleugnen (137).

Auch in der Lebensgeschichte des Stiefvaters Neil, die bei seiner Berdigung vorgelesen wird, fehlt Roberts Name und Geburt: „Meine Anfänge fielen in eine Lücke, die der Pfarrer mit einem klerikalen, rauhen Huster schloss. Die wilden drei Jahre in Trinidad [...] waren in einem Loch verschwunden“ (194). Für die Leerstelle, welche diese Traumata, der Vatermangel bzw. der fehlende Anfang der Lebensgeschichte, für Robert hinterlassen, gibt es zwei metaphorische, leitmotivisch wiederkehrende Begriffe in dem Roman: das amputierte Glied und das Loch. Den fehlenden Körperteil versucht man zwar durch Prothesen zu ersetzen, sie verursachen aber weiterhin Phantomschmerzen:<sup>58</sup> Navira hat einen amputierten Finger, der sie immer wieder heimsucht, Ray hat in Roberts Traum eine fehlende Hand und bei (kollektiv und individuell) verschwiegenen, verdrängten oder vergessenen Geschichten spricht der Ich-Erzähler von „amputierten Jahrzehnten“ (148). Das Loch erweist sich auch als Synonym für Wunde:

---

<sup>58</sup> Erzählt wird die intradiegetische Geschichte eines Mannes, der beide Hände verloren hatte und sich fremde Hände anoperieren ließ: „Aber die fremden Hände versöhnten sich nicht mit dem Körper. Die Abstossung der einander fremden Gewebe verursachte ihm so starke Schmerzen, dass er Medikamente einnehmen musste“ (75).

Eigentlich siehst du gesund aus, sagt sie, wenn man dich sieht, bemerkt man nicht, dass du so viele Löcher mit dir herumträgst. Vielleicht wärst du gesünder, wenn du deine Geschichte kennen würdest. [...] Aber meine eigentliche Krankheit ist in keinem Lehrbuch zu finden [...]. Vielleicht nennen wir sie einfach ‚Vatermangel‘. Mit dieser Krankheit ‚Vatermangel‘ wirst du in die medizinischen Lehrbücher aufgenommen und berühmt werden (11).

Die Merkmale der traumatischen Leerstellen werden im Roman jedoch nicht nur explizit thematisiert, sondern auch ihre narratologischen Konsequenzen werden aufgezeigt: Die in die Körper hineingeschriebenen Schmerzerfahrungen sind kaum zu verbalisieren, was sich in Rays Sprachlosigkeit manifestiert und sie sind in keinerlei kohärentes Narrativ (wie in eine Lebensgeschichte) zu integrieren. Grund hierfür sind die temporalen Auswirkungen der Traumata, welche bekanntermaßen als stets präsente Vergangenheit die Gegenwart belasten und infolgedessen die Grenzen zwischen Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit aufheben:

Ich begleite einen Mann, der sich weigert, mein Vater zu werden. Der nicht der Mann sein will und kann, dessen Erinnerungen ein Prälimdium meiner Geburt sind. Ich kann mit Ray nichts mehr teilen als die Gegenwart. Die Vergangenheit ist eine Nacht, in der er mir immer wieder entschwindet (186).

Analog dazu erweisen sich auch die Sinn- und Spurensuche als vergeblich und sinnlos: Der Ich-Erzähler ist überzeugt, dass Rays Geschichte wegen mangelnder Dokumente („keine versteckten Tagebücher, keine aufschlussreichen Briefe, keine Karten voller Seufzer und keine Hinweise auf verschwenderische und lasterhafte Hobbys“ – 47) und seiner Sprachlosigkeit unklar und fragmentarisch bleiben wird. Er meint, dass die Erinnerungsfetzen keinen Sinn ergeben und dass er den „tausendfach zersplitterten Spiegel“ (94) nicht zusammensetzen kann: „Wieder eine verdrehte und falsch endende Geschichte, sage ich. Nichts auf dieser Insel ist gradlinig und fest, wo immer man hintritt, ist Sumpf“ (275). Als Leser verliert man mittlerweile auch den Überblick in der zunehmend konfuse und uferlosen Familiengeschichte, in der die Figuren, Namen und Schauplätze ohne das Glossar im Anhang nur schwer zu identifizieren wären. Der

Roman ist außerdem stark intertextuell strukturiert und sprachlich polyphon: Kursiv gesetzte Zeitungsartikel – von Ray Randeem 1956 für die Zeitung *Chronicle* verfasste Kolumnen – wechseln sich mit Rückblenden in Roberts Kindheit, mit den Berichten des Ich-Erzählers über die Spurensuche und mit fiktiven, auktorialen Erzählungen über die Familiengeschichte und die Gewaltgeschichte der alten Heimat.

Rays Sprachlosigkeit und Gedächtnisschwund werden in dem Roman im Kontext des Versagens althergebrachter Mnemotechniken und kultureller Speichermedien zum Thema gemacht. Rays Handschrift ist nicht entzifferbar („Das hier ist die Schrift eines Haltlosen, die Buchstaben fliehen den Boden und entgleiten nach oben ins Nichts“ – 184) und daher wird Roberts Hoffnung enttäuscht, die handschriftlichen Dokumente Rays als Informationsquelle zu nutzen. Genauso scheitert Roberts Versuch, die Geschichte des Vaters mit Hilfe der Maschinenschrift zu rekonstruieren (die Textstelle ist sogar als Parodie auf die vergebliche Sinnsuche zu lesen):

Ray [...] tippt langsam einige Buchstaben ein, die leider kein Wort ergeben. Er setzt neu an. Nach etlichen Minuten dann steht ein Wort da: ‚MAD‘ [...] Ich lösche das Wort ‚MAD‘ auf dem Display und frage Ray noch einmal, wie seine Eltern hiessen. [...] Er strengt sich an und versucht mir zu helfen. BOUXNDREHHSINQQANAN. ‚Heissen deine Eltern wirklich so?‘ frage ich enttäuscht, [...]. Wieder beugt er sich über das blaue Maschinchen, aber nun haben die Batterien den Geist aufgegeben. Die Schrift verblasst, ähnlich wie Erinnerungen im Gedächtnis erlöschen, wenn sie nicht immer wieder abgerufen werden (37-38).

Genauso vergeblich versucht Robert von dem Foto seiner Tante Olive aus dem 19. Jahrhundert eine Kopie zu erstellen: Die erste Kopie ist blasser als das Original und jedes weitere Bild wird noch farbloser: „Auf der letzten der acht Abzüge ist meine Grossmutter Olive nicht mehr als ein Schatten vor einem schneeweissen Hintergrund“ (281). Die Fotografie zeigt damit nicht nur die Vergänglichkeit auf, sondern macht vielmehr auf die Unmöglichkeit aufmerksam, einen Moment zu speichern und festzuhalten. Analog dazu, wie die Leerstellen in Roberts Geschichte sein gesamtes Unterfangen motivieren, lassen sich die verpassten Möglichkeiten und vergebli-

chen Bemühungen auch produktiv umwandeln – anhand der Spurensuche wird über die ästhetische Tätigkeit, das Fingieren und die wirklichkeitskonstruierende Rolle der Vorstellung reflektiert: „Nichts ist selbstverständlicher, als einen Vater an der Seite zu haben. Fehlt er aber, so wird seine Erfindung zu einer lebenslangen Beschäftigung“ (151). In dieser Hinsicht erinnert *Meine Väter* an mehreren Stellen an Max Frischs *Stiller*, dessen Titelfigur seine neue Identität nur auf Grund von fiktiven, vorgestellten Geschichten hervorzubringen versucht und seine Rollen und Lebensgeschichten vielfältigt. Robert gleicht auch dem Protagonisten eines anderen Romans von Frisch, nämlich Gantenbein, als er an einer Stelle konjunktivisch erzählt.<sup>59</sup>

Diese in erster Linie als kindlich inszenierte Vorstellung wird immer wieder mit der Realität konfrontiert:

Ich fasse es noch immer nicht, meinem Vater in einem heruntergekommenen englischen Altersheim und nicht auf der efeuumrankten Veranda einer Villa in Trinidad gegenüberzusitzen. Oder in der klimatisierten Lounge eines Flughafens. Als Kind glaubte ich, er sei Pilot und besitze ein eigenes Flugzeug (28).

Das Fingieren, das in den auktorial erzählten fiktiven Rückblenden in den Alltag der Urgroßväter offenbar wird, ist nicht nur auf den Vatermangel zurückzuführen, sondern u. a. auch auf den Umstand, dass Robert – der Regisseur (!) – sich nach der Konfrontation mit dem dementen Vater auch auf der Ebene des literarischen Textes in die Rolle des Spielleiters versetzt. Da er sich nicht mehr als Sohn seines Vaters verhalten kann, ist er gezwungen, den Vater – d.h. den Urheber – zu spielen und Regie zu führen: „So sind unsere Rollen vertauscht. Er, der einmal das Kind, das ich gewesen bin, mit seiner Sprache beflüstert oder auch zurechtgewiesen hat, wird jetzt von mir bevormundet“ (31). Der Vater, der eine Kindertastatur bekommt und der einem Kind ähnlich sprachlos und seinem „Knabenkörper“ (139) ausgeliefert ist (er entleert unkontrolliert seine Blase, erbricht), wird

---

<sup>59</sup> Vgl. dazu folgende Textstellen: „Nun nickt er und ich sause in meiner Vorstellung in dieses ferne Land. Ich sehe Schneegipfel, Felsen und grossgewachsene Leute“ (39) bzw. „Eines Morgens, stelle ich mir vor, büxen wir heimlich aus dem Thomas More Asylum aus, ohne jemandem adieu zu sagen...“ (81).

„Vaterpuppe“ (100)<sup>60</sup> genannt und Robert versetzt ihn – wie auch die anderen Figuren der Familiengeschichte – in den fiktiven Modus des Erzählens:

Immer wieder auf dieser langen Fahrt setze ich meinen Vater wie eine Spielfigur in die Schweizer Landschaft, um zu sehen, wie er sich dabei macht. Ich lasse ihn auf einen einsamen Bahnhof spazieren, versetze ihn in eine von Moorland umgebene Gastwirtschaft, wo er mit Einheimischen Karten spielt (105).

Bei diesem fiktiven, literarischen Entwurf der Lebensgeschichte – so die Interpretation Deans – tritt Imagination an die Stelle der Realität, Selbstkompletierung an die Stelle der Selbstvergewisserung, Vervielfältigung der Lebensmöglichkeiten an die Stelle fester Identitätsstrukturen.<sup>61</sup>

### 4.3. Die Kontinuität abendländischer Gewaltstrukturen

Der symbolische Gewaltakt des Vaternordes, die Lüge über Roberts Lebensgeschichte und das Verschweigen des leiblichen Vaters führt in der Auslegung des Erzählers Robert zu Mangelerscheinungen, die sich physisch manifestieren, zur vergeblichen Spurensuche und dem erfolglosen Bestreben, die Gegenwart zu konservieren. Das „Prinzip Vater“ lässt sich aber durchaus auch auf die große Schlüsselerzählung der Nation beziehen: Stammbäume und Nationalismen sind auch als Versuche der Sinngebung und Selbstverortung, als Antworten auf chaotische Umstände zu deuten. Als Robert die Frage nach

---

<sup>60</sup> An einer anderen Stelle wird er „alter Junge“ genannt (191). Ähnliche chiasmatische Strukturen gehören zu den wichtigsten rhetorischen Mitteln im Roman: Der Vater wird zum Kind („Plötzlich bin ich es, der als Dreijähriger schreit. Der verlassen von seiner Mutter irgendwo wartet“ – 163), der Sohn (selber Vater einer Tochter) wird zum „Vater“ des Vaters und zum Urheber und Robert erkennt am Ende der Spurensuche auf der Karibikinsel Trinidad, in der Schweiz zu Hause zu sein.

<sup>61</sup> „Der Einsatz ist also immer Selbstentwurf im fiktiven Medium der Literatur. Literatur nicht als Lebensersatz, sondern als Vervielfältigung von Lebensmöglichkeiten, Lebensrollen, von Lebensläufen. Das Erzählen, Erfinden und Entwerfen von Lebensläufen bildet dabei letztlich keine feste Identitätsstruktur aus. [...] Wo Imagination an die Stelle der Realität tritt, geht es nicht um Selbstvergewisserung, sondern um Selbstkompletierung“ (Dean 2010).

der Grenzziehung zwischen der „natürlichen“, „genetischen“ und der durch Erzählungen konstruierten Zugehörigkeit stellt, spricht er auch von jener wirklichkeitskonstruierenden Macht der Vorstellung, welche die Unterscheidung zwischen „Lüge“ und „Erfindung“ aufhebt und welche auch den antiessentialistischen, konstruktivistischen Theorien der Nation und des Nationalismus zugrunde liegt: „Existiert wirklich eine genetische Datenbank, die meinen Vater mit mir verbindet? [...] Oder sind es die Erzählungen, Fiktionen, Lügen und Legenden, die einen Vater ‚errichten‘?“ (19). Die diskursive Hervorbringung des nur scheinbar unhinterfragbaren, natürlich gegebenen Vaters zeigt sich in der Geschichte der doppelten Väter (des verschwiegene leiblichen Vaters und des Stiefvaters) exemplarisch. Der Konstruktcharakter der „vorgestellten Gemeinschaft“ (Anderson) der Nation kommt im Fall der „offen rhetorischen“,<sup>62</sup> mehrsprachigen „Willensnation“ Schweiz ähnlicherweise prägnant zum Vorschein, und die sprachlich-kulturelle Diversität der Schweiz ist als Pendant zur Hybridität des Schmelztiegels Trinidads zu deuten (dessen Bevölkerung u.a. aus Nachfahren afrikanischer Sklaven und indischer Kontraktarbeiter besteht).<sup>63</sup> Trinidads Vergangenheit, in welche die Familiengeschichte eingebettet ist, illustriert die Schattenseite des sogenannten Transfernationalismus (und nicht nur der Kolonialisierung), dessen homogenisierende Rhetorik und mythische Selbstüberhöhung in dem Text parodiert wird:

Die Rassenmischung, die in Trinidad weit fortgeschritten ist, wird weltweit sein. [...] Trinidad ist eine grossartige Insel. Trinidad ist ein wirklicher Melting-Pot. [...] Und auf dieser grossartigen Insel leben selbstverständlich aussergewöhnliche Menschen. Der echte Trinidadler hat einen verquerten Humor, der nicht nur während der Karnevals blüht. Er ist bekannt für seinen überschäumenden Lebensmut wie für

---

<sup>62</sup> Vgl. zu dem Begriff in diesem Kontext Pabis 2010: 42.

<sup>63</sup> Diese Hybridität manifestiert sich auf der individuellen Ebene in Roberts „Doppelidentität“ (Schweizer mit karibischen Wurzeln) und auch in der Doppelidentität des Vaters Ray (indischstämmiger Trinidadler) – die Reihe der Verdoppelungen, lässt sich sogar um eine historische Tiefendimension erweitern, vgl. hierzu Alexander Honold: „Dass Rays wirkliche Heimat, die Insel Trinidad, einen nennenswerten Anteil indischstämmiger Bevölkerung aufweist, ist ebenfalls das ironische Resultat jener von Kolumbus verursachten weltgeschichtlichen Verdoppelung und Verwechslung Indiens, die in der erzählten Familiengeschichte ihr mehrfaches und gebrochenes Echo findet“ (Honold 2002: 139).

seine alerte Geschmeidigkeit. [...] Weder die Härte der Entwurzelung, der Versklavung, noch der Einwanderung haben ihn knicken können. Diese Härte und dieser feurige Stolz sind es, was die Europäerinnen aus den traurigen Regenländern anzieht (16).

Nationalismus und Kolonialismus werden in *Meine Väter* nicht nur in Form von Parodien, sondern auch durch das Aufzeigen der Konsequenzen transnationaler Migration in postkolonialen Räumen subvertiert. Die Folgen der Wanderbewegung sind Hybridisierungsprozesse, welche jegliche Suche nach Ursprung und nach vertrauten Sinn- und Bedeutungskonstruktionen (bildlich gesprochen: nach „Vätern“) untergraben. Trinidads Geschichte, die Familienvergangenheit und die Gegenwart (in der Schweiz und in Großbritannien) werden auch durch die thematische Rekurrenz des Gewaltmotives eng miteinander verknüpft, was auf das nachkoloniale Fortbestehen von sexuellen und patriarchalen Gewaltstrukturen verweist. Robert wird während der Spurensuche nicht nur mit den durch koloniale Gewalt verursachten Traumata konfrontiert (sämtliche Familienmitglieder wurden vergewaltigt oder verschleppt), sondern auch mit der Virulenz derselben Gewalt in der Gegenwart, so mit Rassismus in London (Ray wurde von Skinheads angegriffen) und Xenophobie und Überfremdungängsten in der Schweiz.<sup>64</sup> Letztere prägen nicht nur die ausländischerfeindlichen Ausschaffungsinitiativen der 70er-Jahre, sondern auch die Erzählgegenwart: „Die Blicke, die man uns zuwirft, sind nicht übertrieben freundlich. Ich komme mir vor, als hätte ich Lepra“ (58). Die Plakate der Schweizerischen Volkspartei („Wollt ihr fremd werden im eigenen Land?“ – 177) und die burlesqueartige Episode der Konfrontation Roberts, Rays und Naviras mit den nur auf

---

<sup>64</sup> Thematisiert werden in dem Roman außer Xenophobie sämtliche Muster der Fremdwahrnehmung: kultureller Synkretismus (am Beispiel Trinidads), Abgrenzung durch Stereotypisierung („Wie benimmt sich eine indische Frau, Robert? Sie trägt einen Sari, trippelt barfuß auf Lehmböden. Sie raucht nicht, trinkt nicht, ist kein Fleisch und geht nicht in die Täte“ – ebd. 84) und *Otherring* bzw. Exotismus (Ray und Helen, Roberts Mutter, ziehen in „die unschuldige, im Umgang mit Fremden unerfahrene Schweiz. Wo man die Fremden anstarrte, aber nicht schlug; wo man sie zu Partys einlud, um sich mit ihnen zu schmücken“ – 196). Zu den Grunddispositiven der Fremdwahrnehmung vgl. Lüsebrink, Hans-Jürgen: *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart: Metzler, 2012.

Schweizerdeutsch kommunizierenden helvetischen Polizeibeamten<sup>65</sup> rücken Naviras zu verneinende Frage danach, ob die Schweiz Kolonien besetzt habe (176), offenbar auch in ein anderes Licht. Diese beharrliche Kontinuität abendländischer Gewaltstrukturen, ideologischer Nationalismen oder konkreter körperlicher Gewalt und deren Unvermeidbarkeit werden in dem Text durch den Hinweis auf eine vermeintliche biologische Bedingtheit des Fortlebens der Gewalt, auf die Rolle der „Vererbung“ der Gewaltbereitschaft interpretiert. Roberts Urgroßmutter wurde durch eine Vergewaltigung geboren, sie wurde gezeugt von dem Bösen, das den weißen Mann, „[dem] Unterdrücker, Schläger und Vergewaltiger“ (253) inne ist. Ihr Sohn, Roberts Vater Ray, wurde von ihrem ebenfalls brutalen Mann miss-handelt. Ray verhält sich aber in den Augen seiner Frau Helen (Roberts Mutter) genauso wie sein Vater, als er sie prügelt.<sup>66</sup> Somit entsteht die Familiengeschichte aus einer „fortgesetzte[n] Kette von Gewalt und Gegengewalt, von erlittener und von weitergegebener Schmach“ und dahinter verbirgt sich der „Mythos der fortgezeugten Ursünde einer kolonialen Gewalttat“ (Honold 2002: 142).

Die blutige Aneinanderreihung von Traumata ist für Roberts Erzählung thematisch und motivisch bestimmend, im Roman werden gleichzeitig aber auch ihre narratologischen Konsequenzen, die Problematik der Repräsentation und der Unerzählbarkeit aufgegriffen. Die Leiden von Gewaltopfern bleiben in dem Roman eine erzählerische Leerstelle und die Unvermittelbarkeit dieser Brucherfahrungen wird auch über das Medium Bild reflektiert (anhand von Bacons Gemälden oder der ins Netz gestellten Fotos von Folteropfern). Als

---

<sup>65</sup> „Der kleinwüchsige Beamte wehrt lächelnd meine Figur ab. / ‚Frog sie mol, woheer sie eigentli chöm‘, sagt der längere Beamte. ‚Dije charre do eifach so im zütig ume, gottverdammi‘ / ‚Die sieche chönne sichet gar niit fahre. Solli o a streife afordere?‘ ‚Hergarati bumarang‘, rufe ich erschrocken. / ‚Hesch gseh, der schiist jo et Hose for angscht. Het er e waffee. hesch emol gluegt, gottverdammi hueresiech. Wenn de a waffe het, denn hämmers gschenk.‘ / Der eine der Beamten weist nun auf Navira, die sofort beide Arme hochreist und ruft: ‚Dont shoot me, I’m innocent‘ [...] Nun reiche ich dem Beamten meinen Führerschein, der mit meiner Basler Wohnadresse versehen ist, und sage: / ‚Mer würde gärn wiiterfahre, s’isch nämli sauchalt.‘ Und im Nu sitzen wir alle drei wieder im Wagen. Die Beamten winken uns nach, erfreut darüber, dass es einen Schweizer mehr auf der Welt gibt“ (180). Zur Interpretation der Textstelle vgl. Honold 2002.

<sup>66</sup> „„Du bist, wie dein Vater‘ [...]. Immer, wenn du mich geprügelt hast, habe ich [...] die Hand deines Vaters gespürt““ (288). Vgl. dazu auch Honold 2002: 142.

die Ururgroßmutter des Erzählers, Rinya Bardeo, „vom alten Kontinent Europa in Gestalt des Schotten“ (253) vergewaltigt wird, wird auch diese Leerstelle als nicht versprachlichte, traumatische Wunde der Vergangenheit zentral. Besetzt wird diese Leerstelle durch das gezeugte Kind, das eine unerwünschte genealogische Kontinuität repräsentiert:

Was nun folgte, war ohne Zeit, ohne Ort, es würde wie eine grosse Betäubung in ihrem Körper steckenbleiben. Der Schotte stand mit seinem Stock im ebenerdigen Zimmer, in dem er wohnte. Er stand vor dem Bett und wartete. Als Rinya die Türe hinter sich geschlossen hatte, hob er seinen Stock.

Als Rinya bei Sonnenaufgang mit blutigen Striemen am ganzen Körper in ihre Baracke zurückkroch, war das Böse gezeugt worden (253).

Dieses beinahe mythisch anmutende Fortleben des Bösen in Gestalt des Kindes (vergeblich wird versucht, das Böse durch biblische Namensgebung zu bannen) illustriert am Beispiel der Unbezwingbarkeit und Unentrinnbarkeit des Körpers die Unvermeidbarkeit der Gewalt und die Vergeblichkeit der Versuche, Traumata zu versprachlichen und somit zu bewältigen.

#### **4.4. Fragmentarität und Körperlosigkeit**

Das Fingieren und die Spuren- und Sinnsuche Roberts als Reaktion auf den Vatemord lassen sich ebenfalls als Anstrengung verstehen, mit den erlebten Traumata umzugehen. Verletzungen der Körpergrenzen (d.h. Gewaltakte) können aber auch nicht durch die neue Utopie der Körperlosigkeit „geheilt“ oder wiederhergestellt werden, die das Internetzeitalter charakterisiert. Aleida Assmann stellt über die elektronischen Medien fest, dass mit ihnen

eine Grenzlinie zwischen körperlicher Lokalität und virtueller Ubiquität gezogen wird, um sie zu überschreiten. [...] War man im Buchzeitalter eingeladen, sich außerhalb seiner Zeit zu stellen und aus dem historischen Werden in eine Metaphysik des Seins überzugehen, so ist man in der Cyberwelt des elektronischen Zeitalters eingeladen, vorübergehend die an den physischen Körper gebundenen Begrenzungen

und Beschränkungen loszuwerden. Die Cyber-Rhetorik nährt eine uralte Sehnsucht nach Entkörperlichung, nach gnostischer Selbststeigerung in Avataren und einer Überwindung der Sterblichkeit durch Abkehr von allem Organischen (Assmann 2003: 11).

Während verstümmelte Körperteile (ich verweise wieder auf Bacons *Triptychon*), amputierte Glieder und Phantomschmerzen sich quasi leitmotivisch durch den Roman ziehen und mit der Fragmentarität von Lebensgeschichten in Beziehung gesetzt werden, wird als Antwort auf die Kette von kolonialer, konkreter und symbolischer Gewalt auch die Utopie der Körperlosigkeit und der Vervielfältigung des Ich in der virtuellen Realität der Chaträume akzentuiert. Diese Utopie scheitert aber, bzw. erweist sie sich, ähnlich der Spurensuche und dem Bestreben durch Erzählen zu der erwähnten Selbstkompletierung zu gelangen, als Illusion: Navira wird im Chatraum zum Opfer kolonialer Unterdrückung und Gewalt. Als sie von ihrem Chatpartner, dem „General“, Befehle erhält, wird sie durch Fotos gerade in dem Medium der Körperlosigkeit mit körperlichen Exzessen, nämlich mit männlichen und rechtsextremistischen Gewaltphantasien konfrontiert:

Es waren verstümmelte Körperteile. Ein abgeschnittener Arm, ein aufgerissener Schädel, zwei abgeschnittene Brüste. Und dann kam das Schlimmste, was ich in meinem Leben je gesehen habe: verstümmelte Kinder. Ein Junge ohne Ohren und Augen. Ein Mädchen, dem man einen Haken durch den Leib getrieben hatte [...]. Es waren Kinder aus der dritten Welt. Man konnte die Fotos anklicken und dann erschien eine Legende: Mädchenbein, Kalkutta 1999; Babybein, Djenin 2002, und unter einem Berg aufgeschichteter weiblicher Brüste stand Srebrenica 1995. – Jedes Bild war mit einem Befehl zur Masturbation versehen (145).

„Körperlosigkeit“ lässt sich jedoch nicht nur auf die von körperlicher Anwesenheit befreite Kommunikation im virtuellen Raum beziehen, die hier paradoxerweise gerade den physischen Verlust bzw. die Verletzbarkeit des Körpers zum Vorschein bringt, sondern auch als Befreiung vom Eingesperrtsein im Körper interpretieren. Als Ausdehnung und Aufhebung der Körpergrenzen ist der körperlichste aller Akte, die sexuelle Vereinigung zu deuten. Beim sexuellen Akt wächst Naviras Rückgrat mit Roberts Unterkörper:

Meine Haut sticht nicht von der ihren ab, sie geht in ihre über. Ein Gefühl der Unwirklichkeit entsteht. [...] Und da überkommt mich der Schwindel, als würde ich auf einen Nichtkörper stürzen. Ich rieche ihre Haut aber sie entgleitet meinen Händen (72).<sup>67</sup>

Mit der Engführung von Unwirklichkeit und körperlicher Realität, von Nichtkörperlichkeit und Körperlichkeit im Chatraum und im Schlafzimmer wird das komplexe Verhältnis von Gewalt und Körperlichkeit fassbar. Nach Jan Philippe Reemtsma ist Gewalt stets primär körperlich aufzufassen, da jede Gewalttat eine Reduktion auf den Körper bewirkt – in seiner Phänomenologie zur Gewalt stellt er aber auch fest, dass die Reduktion auf Körperlichkeit nicht notwendigerweise aus Gewalt resultiert: In der Sexualität erfolgt dieselbe Reduktion als gegenseitiger und freiwilliger Akt.<sup>68</sup> Die Reduktion auf Körperlichkeit führt zu Leid- und Lusterfahrungen, deren Kommunikabilität und Medialität in dem Roman im Kontext der Körper- und Sprachlosigkeit problematisiert werden. Robert gibt nach dem Tod des Vaters und dem Verlust seiner Urne die Vater- und Herkunftssuche auf, indem er die „blutende Vaterstelle“ (390) herausoperieren lässt und sich entscheidet, mit Frau und Tochter und als Schweizer, ohne „trägerische Verwandtschaft“ weiter zu leben: „Ich bin ich“ (374). Dementsprechend gibt er die illusorische Utopie der Körperlosigkeit auf: „Jetzt weiss ich, dass es darauf ankommt, wo ich bin. Ich meine, es ist wichtig, dass nicht nur mein Geist irgendwohin reist, sondern dass der Körper dabei ist“ (172). Das Ergebnis ist das offene Spiel mit Geschichtsentwürfen, das lustvolle Fingieren, die Annahme der Dezentriertheit – die Anerkennung der Pluralität der „Väter“.

---

<sup>67</sup> Die Sprachlosigkeit der Kommunikation und die Unmittelbarkeit der rein körperlichen Berührung erscheinen an mehreren Stellen als positive Alternative zur vergeblichen Spurensuche, so auch als Robert den Vater an der Hand fasst („Ein merkwürdiges Gefühl der Wärme strömt in mich. Ich möchte ihn weiterstreicheln, ohne Unterlass. So süchtig, als hätte ich noch nie Haut gestreichelt. Braune Haut“ – 48) oder bei der Liebe zu Navira („Eine Spannung baut sich zwischen uns auf, so dass ich den Wunsch verspüre, sie zu berühren, all die Worte, Sätze, Verunsicherungen und Annäherungen zu überspringen, um ganz einfach über ihre Haut zu fahren“ – 51).

<sup>68</sup> Vgl. Reemtsma: „Gewalt – lozierende, raptive, autotelische – zielt auf den Körper, extreme Gewalt *reduziert die Gewalt Erleidenden* auf ihre Körperlichkeit“ (Reemtsma 2009: 126).

## 5. Kultur, Körper, Kühe – Demontageprozesse in Beat Sterchis *Blösch*

Der Fremde, der im Gegensatz zu dem Wandernden heute kommt und morgen nicht geht, sondern bleibt, und an einem Ort fixiert ist, dem er nicht entstammt, vereint nach Georg Simmels bekannter Definition Wandern und Fixiertheit, Nähe und Entfertheit in sich (Simmel 1992: 764). Simmel beschreibt in seiner *Soziologie* die ambivalente Position des Fremden sowie deren Konsequenzen: seine „Freiheit“ und „Objektivität“ hier in engem Zusammenhang mit Bewegung, Mobilität also Migration (das lateinische Verb *migrare* bedeutet auswandern, wandern, reisen). Der Arbeitsmigrant, d.h. der Fremd- oder – weniger pejorativ gesagt – der Gastarbeiter, stellt also einen typischen Fall des Fremden dar, wobei sein Status – so das Ergebnis aktueller soziologischer Untersuchungen – auch ein besonderer ist: Der Gastarbeiter, der sich als „Gast“, also provisorisch in einem Land aufhält, bleibt den Minderheiten ähnlich der eigenen Kultur verhaftet (Sin 2002: 111).<sup>69</sup> Immerhin ist er freier als die Einheimischen, und zwar nicht nur, weil er seiner ursprünglichen Intention nach einmal das Gastland verlässt und verlassen kann, sondern auch, weil er „die Verhältnisse vorurteilsloser [übersieht] [...] sie an allgemeineren, objektiveren Idealen [misst]“ und „in seiner Aktion nicht durch Gewöhnung, Pietät, Antezedentien gebunden [ist]“ (Simmel 1992: 767). Der Fremde aber, der die automatisierten Eindeutigkeiten der heimischen Welt „desautomatisierend“, sogar skeptisch wahrnimmt oder überhaupt erst sichtbar macht, entfremdet sich auch von sich selbst, nimmt auch die eigene, bedrohende Fremdheit wahr: Die Reversibilität der Eigen- und Fremderfahrungen, dieser Chias-

---

<sup>69</sup> Nach Sin stellt der Arbeitsmigrant einen besonderen Typus des Fremden dar, da er sich nicht durch Integration, sondern durch eine In-group-Tendenz auszeichnet: Er lebt in kulturell homogenen „Kolonien“, isoliert im Gastland. Hier grenzt Sin die soziologische Form des *Gastarbeiters* von dem *Randseiter* ab, der zwar dem Gastarbeiter ähnlich das Produkt einer kulturellen Grenze ist, aber von einer Bikulturalität charakterisiert wird (Sin 2002: 116,111). Zum *Randseiter* und zur Migration vgl. noch Park 2002.

mus ist laut Waldenfels' Phänomenologie des Fremden ein Grundzug des Verhältnisses vom Eigenen und Fremden.<sup>70</sup>

Die Geschichte des spanischen Gastarbeiters Ambrosio, des Protagonisten von Beat Sterchis Bestseller-Roman *Blösch* (1983), illustriert die obigen Merkmale der Fremderfahrung hervorragend. Durch den fremden Blick wird das unreflektiert angenommene, jedoch zur Phrase gewordene christlich-humanistische Selbstverständnis des europäischen Abendlandes, zusammen mit weiteren Selbstverständlichkeiten des schweizerischen nationalen Diskurses subvertiert. Im Text werden ferner Schwellenerfahrungen wie die Geburt und der Tod bzw. die Verfremdung vom scheinbar bekannten Eigenen (Ambrosios Selbsterkenntnis) thematisiert. Darüber hinaus wird auch die Austauschbarkeit des Fremden und Eigenen, des Gastarbeiters und des Einheimischen, des Menschen und des Tiers behandelt. Die zentrale Strategie dabei heißt *Zerstückelung*: im konkretesten Sinne des Wortes (der Schauplatz eines wesentlichen Teiles des Romans ist ein Schlachthof) und auch in narratologischer Hinsicht: Der Roman operiert mit einer Vielzahl von Perspektiven, der Narrator wechselt stets und sprachlich ist der Text ebenfalls hybrid und polyphon,<sup>71</sup> was auch optisch sichtbar (oder fremd) gemacht wird. Durch das Schreiben in Großbuchstaben oder Kursivierung werden fachsprachliche Zitate, Markennamen gewisser Produkte, schriftlich verfremdete schweizerdeutsche, bernisch gefärbte Ausdrücke, das Gastarbeiterdeutsch, Flüche und Slang und vor allem die spanischen, italienischen, französischen Sätze oder gar ganze Passagen hervorgehoben. Die Demontage betrifft aber nicht nur die Kuhleiber und die Perspektive, die Erzählinstanz oder die Sprachlichkeit des Textes, sondern auch die Natur und das Funktionieren der Sprache als solche.

---

<sup>70</sup> Nach Waldenfels ist das Verhältnis von dem Fremden und dem Eigenen ein Ineinander, eine Verflechtung: „Eigenes und Fremdes könnten sich nicht *voneinander* absetzen, wenn sie nicht schon auf mannigfache Weise *ineinander* verwickelt, verschränkt, oder verflochten wären. [...] Die Verflechtung von Eigenem und Fremdem kann man als *Chiasmus* oder *Chiasma* bezeichnen. [...] Das Fremde beginnt im Eigenen und nicht außerhalb seiner“ (Waldenfels 1998: 180). Das Gegensatzpaar „Ich“ und „Du“ ist auch nach Pál S. Varga kein asymmetrisches, weil die beiden Kategorien „austauschbar“, da ineinander verwickelt sind (Varga 1996). Vgl. hierzu auch Kulcsár Szabó 2003: 44.

<sup>71</sup> Zur Verwendung der Begriffe „Polyphonie“ und „Hybridität“ in dem obigen Kontext vgl. u.a. Pabis 2010 und Baumberger 2004.

Diesem wird nämlich eine stumme (auf jeden Fall nonverbale, sprachlich nicht erfassbare) Körperlichkeit, Sinnlichkeit (z.B. jene des sprachlosen Spaniers oder jene der geschlachteten Tiere) gegenübergestellt und die „toten“ Metaphern werden stets wörtlich genommen, „lebendig“ gemacht oder remotiviert. Dadurch ist der Leser immer wieder mit Widersprüchen und Gegensätzen konfrontiert, die sich aus der gleichzeitigen Betonung unterschiedlicher Aspekte der Sprache ergeben: mit dem Gegensatz von Semiose, Sinn(haftigkeit), Alltagssprachlichkeit, erzählerisch-sprachlicher Darstellbarkeit und von Performativität (des unmittelbar erfahrenen Körpers und der Sprache in den Grammatikalisierungen der Metaphern, den Flüchen, den Wortneubildungen). Die Kultur (die Sprache, das christlich-humanitäre Selbstverständnis, die Vorstellung der mit sich identischen Nationalkultur), Körper (auch die menschlichen) und die Kühe (die Schlachthof-Thematik) erweisen sich im Text als metaphorische Spiegelungen voneinander und fallen gleichzeitig gewisser Grenzverletzungen (des Körpers, der Metapher), einer Demontage, einer Zerstückelung zum Opfer – am Schlachthof, in der Redevielfalt, in den Sprachspielen und im Perspektivwechsel. Diese Komplexität soll im Folgenden näher betrachtet, d.h. „zergliedert“ werden.

### **5.1. Ambrosios Perspektive und der Erzähler als „Fremdarbeiter im eigenen Land“: Grenz- und Fremderfahrungen in der Erzählkomposition**

Die Fremdheitsproblematik ist bereits in den Paratexten des Romans einkodiert: Im Anhang befinden sich – die Linearität des Leseprozesses herausfordernd – Worterklärungen, die die Fremdheit der schweizerdeutschen Ausdrücke und der mundartlichen Formen aufheben sollen, die unzählig oft verwendeten fremdsprachlichen, vor allem spanischen Einsprengsel aber nicht verständlicher machen. Der Titel ist auch ein schweizerisches Wort, dessen Bedeutung in einem Motto erklärt wird, das den späteren fachsprachlichen Einschüben gleich kursiv gedruckt ist und die Perspektive eines nicht-verstehenden, außerhalb des Kollektivs stehenden Lesers zur Sprache bringt: „... kam in ihren Ställen aber einmal ein ganz und gar ungeschecktes Kalb

zur Welt, so gaben sie ihm für sein strohrotes Fell den Namen ‚Blösch‘ (5<sup>72</sup>). Die Farbe *rot* erweist sich im Späteren als eine zentrale Metapher des Textes: Nicht nur die Leitkuh Blösch hat ein ungeschecktes strohrotes Fell, Rot ist auch die Farbe des roten Lichts im Verkehr und der Arbeiterbewegung (Brechts Identifizierung des Viehs und des Arbeiters als Zielscheiben kapitalistischer Ausbeutung wird im Text erwähnt: 301), die beide auf den Widerstand der Schlachthofarbeiter am Romanende hinweisen.<sup>73</sup> Selbstverständlich ist aber Rot primär die Farbe des Bluts, das in den Schlachthofkapiteln allgegenwärtig ist und die brutale Dialektik von Leben und Tod verkörpert. So der Ich-Erzähler (ein Lehrling unter den Schlachthofarbeitern): „Und ich rühre Blut. / Wie rot es ist. Lebendig rot und tot. [...] Kälberblut färbt den Aufschnitt außen rot. / Kälber verbluten nicht, die tröpfeln zu Tode. / Abhauen möchte ich. / Weg“ (278). Neben diesen semantischen Ambivalenzen des Bedeutungsfeldes liefert das Wort unterschiedlichen Grammatikalisierungen Anlass. So bezieht sich das Wort *Blutbad* auf ein konkretes Untertauchen der Schlachthofarbeiter in der Tötebucht, das sogar mit der christlichen Taufe in Beziehung gebracht wird: Die Männer werden „rot getauft“ (381). Hier wird (wie auch in der ritualistischen, Abendmahl ähnlichen Zeremonie des Bluttrinkens im letzten Kapitel) die symbolische Bedeutung des von Sünden reinwaschenden Wassers (bzw. des erlösenden Blutes Christi) wörtlich genommen und konkretisiert. Ein weiteres typisches Beispiel für den narrativen Umgang mit der Farbe Rot ist die folgende Stelle, wo der Ich-Erzähler, der tagsüber im Inneren der Kuhleiber wühlt und daher nur Blut um sich sieht und an der Außenwand der Großviehschlachthalle einen mit Blut verschmierten Stier erblickt, sich ins Innere seines Körpers zurückzieht:

Der Stier ist noch da.

Ich mache die Augen wieder zu und lege den Kopf an den Baum. So sehe ich unheimlich viel. Ganze Firmamente. Ich drücke mit den Zei-

---

<sup>72</sup> Die hier und im Folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Seitennummerierung von Sterchi 1985.

<sup>73</sup> Elsbeth Pulver macht auch auf diese Analogie aufmerksam: Blösch hat ein rotes Fell, ist aber auch ein Unruhestifter, der sich der Verarbeitung und Verwertung genauso verweigert wie die Arbeiter sich der Arbeit (Pulver 2005: 62-63). Irene Weber-Henking erwähnt in demselben Kontext noch das Rot der Geranien am Bauernhof (Weber-Henking 1999: 243) und somit den Hinweis auf die Gattung Bauernroman.

gefingerrücken gegen die geschlossenen Lider. Sterne leuchten auf und fallen. Quadrate, schachbrettartig, Kreise, wirbelnd: Ich habe ein eingebautes Kaleidoskop. Verstärke ich den Druck der Finger, wird alles rot. Leuchtfiguren. Ein Formenreservoir.  
Der Boden ist feucht (351-352).

Hier nimmt der Erzähler die Metaphorik des Phraseologismus ‚rot sehen‘ (das ist: wütend werden) wörtlich und zwar wird die Farbe Rot nicht nur auf das konkrete Blut der geschlachteten Tiere (oder der Stierzeichnung) bezogen, sondern auch auf die eigene Körperwahrnehmung (auf das „eingebaute Kaleidoskop“, das „innere Kino“ der Ich-Stimme sowie auf Ambrosios Wahrnehmung der „Wahrheit“ als Film oder Traum komme ich noch zurück). Hier erfährt der Leser die erwähnte Analogie zwischen der Zerstückelung der Sprache (Wörtlichnehmen der Metapher), dem „Kuhdemontageprozess“ (200) und dem gespaltenen Verhältnis zum eigenen Körper.

Nicht nur der Titel und der Umgang mit der darin implizierten Farbe Rot deuten auf die Fremdheitsthematik und die damit verbundenen erzählerischen Strategien und sprachlichen Merkmalen des Textes hin, sondern auch die allererste Szene, die die Austauschbarkeit der Eigen- und Fremderfahrungen im Blick des Fremden thematisiert. Der Text fängt mit der Ankunft<sup>74</sup> des spanischen Ambrosios, des neuen Melkers am Bauernhof der Familie Knuchel im schweizerischen Dorf Innerwald an. Das erste Kapitel wird retrospektiv erzählt, d.h., aus einer zeitlichen Ferne wird an die Ankunft, die Bewältigung der räumlichen Ferne erinnert. Dieser Anfang fällt mit dem Ende in merkwürdiger Weise zusammen, denn bereits im ersten Abschnitt wird dem Leser bewusst gemacht, dass Ambrosio seine (spätere) Arbeit am Städtischen Schlachthof kündigt. So der erste Satz:

Viele Jahre danach, als er sich eben zum letzten Mal auf die Fußspitzen gestellt hatte, um seine Karte für immer in den Schlitz Nr. 164 des Stempelkartenfächerkastens am Eingang zum Städtischen Schlachthof

---

<sup>74</sup> Malcolm Pender hält diesen Romananfang (Wiederkehr oder Ankunft in der Schweiz) für einen typischen in der schweizerischen Literatur (Pender 1990: 159), erinnert sei hier nur an das Anfangskapitel in Max Frischs *Stiller*. Der erste Teil des *Blösch*-Romans erinnert aber eher auch an Christa Wolfs *Kassandra*, wo Anfang und Ende ebenfalls zusammenmontiert erscheinen und die Retrospektion von dem von Anfang an feststehenden Ausgang bestimmt wird.

zurückzuschieben, da erinnerte sich Ambrosio an jenen fernen Sonntag seiner Ankunft im wohlhabenden Land (7).

Die Perspektive des Fremdarbeiters beeinflusst die geläufigen Klischees von der Schweiz: Das Land ist vermehrt als „das wohlhabende Land“ (7, 11, 23), die Stadt als „die schöne Stadt“ (328) bezeichnet. Ambrosio nimmt alles als riesengroß, überdimensioniert wahr (was den verbreiteten Vorstellungen von der Unbehagen auslösenden Kleinheit, der Enge des Kleinstaats widerspricht): Blösch, die Leitkuh, ist die größte, stärkste, die er je gesehen hat („Er hatte nicht einmal geahnt, dass es solche Tiere gab“ – 54): „Was tut sich in den Schädeln? In diesen großen Schädeln an diesen großen Leibern! Como elefantes de grandes. Daß die Kühe groß seien, riesig, unglaublich riesig, genau das würde er nach Hause schreiben“ (83). Als Grund dafür, dass Ambrosio „allem Überdimensionierten, allem zu hoch Gewachsenen mit Vorsicht und Misstrauen“ begegnet, wird angegeben, dass er ein „kleiner Südländer“ sei (104). Ambrosio wird nämlich nicht nur oder nicht primär mit einem fremden Land konfrontiert, sondern auch mit dem fremden Blick der Einheimischen, in deren Augen er als klein erscheint, die seinen Namen nicht aussprechen können und die den auf dem Dorfplatz ausgestellten fremden Mann verstummt anstarren (7). Durch diesen „fremden Blick“ des ihm gegenüber stehenden Kollektivs kommt er zu einem besonderen Selbst- bzw. Fremdbewusstsein:

Ambrosio stand da und konnte sich nicht rühren, er konnte auch keine Zigarette drehen: Wie gelähmt sah er sich selbst gegenüber. Alles an ihm hatte auf einmal eine drohende Eigenart angenommen. Er fühlte seine millimeterkurz geschnittenen Haare rund um die Glatze auf seinem Kopf, er fühlte, dass seine Haare schwarz waren. Er roch seinen eigenen Schweiß. [...] Zum ersten Mal in seinem Leben wusste er, dass er klein, fremd und anders war (8).<sup>75</sup>

Diese Erfahrung der Selbstentfremdung, die auch den symmetrischen Charakter des Begriffspaares *fremd* und *eigen* enthüllt, erfolgt durch

---

<sup>75</sup> Die Szene wird im Vergleich von Original und Übersetzung auch von Irene Weber-Henking bezüglich der Fremdheitserfahrung und der Selbstentfremdung analysiert (Weber-Henking 1999: 244-245).

die Konfrontation mit der Perspektive der anderen, die aber nicht nur Ambrosio verinnerlicht oder übernimmt: Auch der Leser erfährt diesen Perspektivwechsel, der Erzähler berichtet nämlich später immer wieder (und im Gegensatz zu den ersten neun Absätzen), nicht mehr aus der Sicht Ambrosios, sondern auch aus der Perspektive der Innerwäldner. Für sie erscheint Ambrosio als „kurzbehoste[r] Kauz“, der „unsicher wie ein Entlassener vor dem Gefängnistor“ (8) steht: „[D]as ist dem Knuchel sein Spanier“ (9).

Mit Ambrosios Fremdheitserfahrung, seiner Selbstentfremdung wird aus dem Subjekt des Sehens im „orts- und zeitlosen Zwischenraum“ ein eigenes Sehobjekt (Weber-Henking 1999: 244). Ambrosios Wahrnehmung ist schon hier, von Anfang an von einem sprachlichen Unvermögen bestimmt, das sich nicht darin erschöpft, dass Ambrosio nicht Deutsch kann und nicht versteht, warum über ihn gelacht wird. Vielmehr wird hier (da im Zitat auch von einer verstärkten Empfindung des eigenen Körpers zu lesen ist) auch auf eine nicht-sprachliche Wahrnehmung, eine vorgestellte Wirklichkeit hingewiesen: „Nichts regte sich. Ein Film war steckengeblieben; der Ton war ausgefallen, nur das Wasser im Dorfbrunnen plätscherte weiter“ (8). Das Gegenüber der „objektiven“, sprachlich erfassbaren Wirklichkeit und der inneren, nicht-sprachlich konstruierten Wirklichkeit der Figuren erscheint auch später im Text und ist auch auf die Demontage, die Subversion der Mitteilungsfunktion der Sprache zu beziehen. Ambrosio „sprach wiederholt von Innerwald, vom Knuchelhof, wie von etwas Unwirklichem, wie von einem Traum“ (364) und „[setzte] träumend [...] seine Reise ins Innere des wohlhabenden Landes fort“ (21).

Der chiasmische Charakter der Fremderfahrung, das Unvermögen der sprachlichen Verständigung und Wahrnehmung, die verstärkte Intensität der körperlichen Anwesenheit und die Unmittelbarkeit der eigenen Körperempfindung sind nicht nur in die Ausgangssituation „hineinkodiert“, sondern sie sind auch mit den beiden anderen „Protagonisten“ des Romans zu verbinden: mit der Kuh Blösch und dem Lehrling am Schlachthof, der als Ich-Erzähler in den Kapiteln 2, 4, 6, 8, 10 und 12 auftritt. Der Ich-Erzähler der Schlachthofkapitel ist der Hauptfigur der Knuchelhofkapitel (Ambrosio) sehr ähnlich, auch wenn sich die beiden Textteile sprachlich wesentlich unterscheiden (was auch optisch wahrzunehmen ist: Infolge der Ich-Perspektive

sind die Sätze in den Schlachthofkapiteln kurz, zerbrochen, elliptisch). Er (das „Lehrlings-Ich“) ist wie Ambrosio sprachlos, stumm, nicht aber wegen der Fremdsprachigkeit, sondern infolge einer allgemeinen Sprachskepsis („Lange vor dem ersten ICH ist Schluß, fertig, kein Wort rutscht mir die Kehle hoch: ich bleibe stumm“ – 55<sup>76</sup>). Nur im Traum, als Gedankenspiel riskiert er die Revolte, den Aufstand, den Ambrosio schließlich verwirklicht: Er verlässt den Schlachthof, da er im Gegensatz zu den Einheimischen ungebunden ist, sich frei bewegen kann, wodurch er auch seinen Fremdarbeiterstatus verliert. Schlussendlich flieht zwar auch das Erzähler-Ich vom Schlachthof und geht ins Kino, das seinen Ausstieg nicht nur jeglichem Pathos beraubt, sondern auch auf die Rolle der Wirklichkeit konstruierenden Wahrnehmung und Vorstellung aufmerksam macht, die auch dem Sprachlosen zuteil wird. Das inmitten der Schlachthofarbeiter beinahe ohnmächtige Ich spricht nämlich von einer „Großleinwand in [s]einem Schädel“, einem „Privatkino“ (55), wo sich seine Wünsche erfüllen. Er ist sich sogar der Spannung und des Widerspruchs zwischen der „äußeren“ Realität und der inneren bewusst: „Meine Umwelt: Kühe, Därme, Drüsen. / Und innen Kinobilder“ (341). Die Selbstentfremdung des Ich-Erzählers infolge der Disloziertheit, die Infragestellung der eigenen Identität und des Selbstverständnisses (der Selbstverständlichkeiten) entspricht genau Ambrosios Erfahrung im „wohlhabenden Land“, so die Erkenntnis des Lehrlings: „Ich bin kein Feigling. Bin ich ein Feigling? Ein Fremdarbeiter im eigenen Land, das bin ich“ (230). Hier wird die Analogie zwischen dem Schlachterlehrling und Ambrosio wörtlich erwähnt und die obenerwähnte Infragestellung auch mit dem Wechsel der Satzmodalität markiert – an einer anderen Stelle sieht sich das Ich als „Zuschauer [s]einer selbst“ (201), als Ambrosio auf der ersten Romanseite „einem neugierigen Publikum ausgeliefert“ ist, nachdem der Postbus „wie ein gelber Theatervorhang“ vor ihn geschoben wurde (7). Wie der Lehrling, so gelangt auch Ambrosio, der sich als Fremdarbeiter definiert, später zu einer ähnlichen Selbsterkenntnis, als ihm (Ambrosio) bewusst wird, dass der ausgemergelte Leib der Kuh Blösch sein eigener (Ambrosios) Leib war.

---

<sup>76</sup> Hier wäre auch ein Querverweis auf Otto F. Walters *Der Stumme* angebracht.

Auf diese spätere Gleichsetzung von Blösch und Ambrosio wird ebenfalls schon am Romananfang hingedeutet. Die Grenzerfahrung, die Ambrosio erlebt, das Passieren konkreter räumlicher Grenzen, was aber auch die Grenzziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden umstrukturiert, wird bereits bei der Schilderung der Reise (bzw. des Begehrens nach der Rückreise ins Eigene) wie eine Geburt (Rückkehr in den Mutterleib) beschrieben: Ambrosio wurde vom Verlangen ergriffen, „dem Fahrer Halt! Halt! zuzurufen, sich gleich wieder zurückführen zu lassen, zurück durch die Tunnels, zurück über die Berge, nur zurück ans Licht seines eigenen Dorfes in Coruna“ (7). Die Grenzerfahrung der Geburt ist aber auch eine Mensch und Tier verbindende Erfahrung der Dialektik von Leben und Tod, des „Mysteriums“ des Lebens, das das Innere des Körpers mit dem Leben „draußen“ verbindet. In der gleichen Nacht, wo Ambrosio in Innerwald ankommt, schenkt Blösch einem Kalb (einem „Munikalb“) das Leben, das im Knuchelstall steht, „als hätte es schon immer dagestanden, im Gegensatz zu Ambrosio schien es sich auch wenig darüber zu wundern: Es war da. Hierher gehörte es“ (23). Auch später sagt Knuchel zu Ambrosio über die Kuh: „In der gleichen Nacht geboren. Fast auf die Stunde gleich alt sind sie. [...] Man wusste weiß Gott nicht, wo wehren, ob in der Stube oder im Stall“ (52). Nicht von ungefähr wird auch später in den Schlachthofkapiteln beschrieben, wie nach dem Schlachten die Blösch-Gebärmutter geöffnet wird und der Fötus („Wäre ein weibliches Kalb geworden“! – 227) weiter verarbeitet wird – der Gegensatz zur kontrapunktisch gesetzten Knuchelhof-Szene (267)<sup>77</sup> oder der groteske Hinweis auf Ambrosios erwähnte Reise ins Innere (das erwähnte Wörtlichnehmen der Metapher) bedarf wohl keiner weiteren Erklärung. In der Anfangsszene sind die gerade behandelten Fremd- und Selbsterfahrungen wie in einem metaphorischen Spiegel oder als Vorwegnahme in Form späterer Analogien (Ambrosio und der Lehr-

---

<sup>77</sup> Ähnlich kontrapunktisch strukturiert sind die folgenden Ereignisse und Szenen in den Knuchelhofkapiteln und den Schlachthofkapiteln: das Schlachten, die Deckung von Blösch (166-177), vgl. die Beschreibung der künstlichen Besamung (176) oder die Funktion des Tierarztes, der Blösch auf dem Knuchelhof heilt (77), im Schlachthaus aber mit Kadavern zu tun hat. Das Melken (das Knuchel mit der Hand tun lässt, im Gegensatz zu den anderen Bauern, die eine Melkmaschine bedienen) hat auch den Kontrapunkt auf dem Schlachthof: Der Mutterkuh müssen die Euter aufgeschlitzt werden, damit die Milch herausfließt (76).

ling, Mensch und Tier, Fremd und Eigen bzw. Einheimisch) und narratologischen Strategien (Perspektivwechsel) verdichtet. Die ihnen zugrunde liegende Fremdheit bestimmt die Handhabung der Sprache im Roman.

## **5.2. Polyphonie, Intertextualität und Performativität: Zur ästhetisch-sprachlichen Konstruktion von Fremdheit im Roman**

Die Sprache wird in jedem Romankapitel den Kuhleibern gleich zer-setzt (Polyphonie, Perspektivwechsel, Intertextualität) und dem Körper ähnlich, in ihrer „Körperlichkeit“, also nicht in der Mitteilungs- oder Beschreibungsfunktion, sondern performativ verwendet (Flüche, lautmalerische Ausdrücke, Neologismen). Die narrative Struktur des Textes ist bestimmt durch die Verschiebung der zeitlichen Ebenen (das 2., 4., 6., 8., 10. und 12. Kapitel spielen nach dem 1., 3., 5., 7. und 9. Kapitel), die zusammen mit dem Wechsel der Schauplätze (Knuchelhof und Schlachthaus) und der Erzählerperspektive erfolgt. In den Bauernhofkapiteln wird in dritter Person erzählt, in den Schlachthauskapiteln, wie erwähnt, meistens in der ersten Person. Die Perspektive ist auf dem Knuchelhof meistens jene von Ambrosio; in erzählter oder erlebter Rede werden seine Gedanken (zum Teil auf Spanisch) zitiert:

„Pues estamos aquí, caramba“, dachte er [Ambrosio], und als er mit dem Koffer etwas unsicher die Böschung hinunterschwangte, spürte er, wie sich seine Sinne zuspitzen, wie ihn eine Fülle von Eindrücken überwältigte. [...] Ambrosio roch die Brutglucken, die hinter gekalkten Hühnerhäusern in ihren Legenestern beschäftigt waren. [...] Ambrosio hörte auch das von Großtierlungen hervorgestoßene Schnauben und Stöhnen [...]. Kaum hatte er den Hof betreten, lag er schon rücklings im Staub am Boden unter einem Sennenhund, der mit einer Waschlappenzunge versuchte, ihm den Schnurrbart aus dem Gesicht zu lecken. „Caramba! Vaya perrazo! Si es como una vaca“. Ambrosio wehrte sich verzweifelt. (16-17)

Wie erwähnt, wird die Fremdheit der spanischen Sprache (die nicht an jeder Textstelle mit Anführungszeichen als Zitat markiert wird),

nicht aufgehoben, denn wegen des figurenbezogenen Standpunktes des Erzählers versteht der Leser Ambrosios Worte nicht. Ebenso bleibt es sowohl für den Leser als auch für Ambrosio völlig unklar, was Feldmauser in der Wirtsstube mit den Mäuseschwänzen anfangen will oder wer die „schenkelstarke Frau“ ist, die Ambrosio beim Radfahren begegnet (109). Ebenso bleibt verschwiegen, was Blösch zwischen den Knuchelhofkapiteln und den Schlachthauskapiteln passiert ist, worin der Grund für ihre Verwandlung von einer Leitkuh in ein heruntergekommenes Wrack besteht.<sup>78</sup> Genauso häufig ist aber der Bauer, Knuchel selbst, die fokussierte Figur, seine Gedanken werden zitiert und nun signalisieren auch die Helvetismen den Wechsel der Perspektive:

Er [Knuchel] lauschte dem fetter werdenden Zischen im sich füllenden Gefäß. ‚Das ist Musik, oder nicht?‘ flüsterte er unter Meye durch Ambrosio zu. ‚Das ist Musik‘. Um die Kuh nicht abklingen zu lassen, massierte er ihren Schwanzansatz. Wenn nur der Käser hier wäre, der Plagörcheib, hier könnte er vielleicht noch etwas lernen, dachte er. Aber genau (37).

Manchmal werden aber auch seitenlang die Gedanken anderer Figuren zitiert, so z.B. von Dr. Wyss (210-211), von Fritz Schindler (334-335) oder von dem Schlachthofarbeiter Buri (341-350). Das personale Erzählen wird immer wieder von der Stimme eines auktorialen Narrators unterbrochen, der augenscheinlich einen übergeordneten, äußeren Blick auf die Diegese hat:

Auch Ambrosio war hungrig. Gern hätte er ein paar Schlucke von der Suppe heruntergeschlurft, die süßlich aus der Kanne auf dem Karren dampfte. Er ahnte nicht, dass es nur Schotte, ein für die Schweinemast verwendeter Abfall vom Käse, war (10).

Einen ähnlich omnipotenten, heterodiegetischen Eindruck macht die Erzählweise sämtlicher Schlachthofpassagen:

---

<sup>78</sup> Allerdings darf nicht unerwähnt bleiben, dass Blösch auch nach ihrem Tod einigermaßen „triumphiert“, da ihr Fleisch für ungenießbar erklärt wird und ihr Leib mit den üblichen Methoden nicht zerstückelt und verarbeitet werden kann.

[E]tliche Metzger und Schlächter und Schweinetreiber, und Kuttler und Darmer und Totengräber traten einer nach dem anderen aus dem Umkleideraum. Widerwillen sprach aus verhaltenen Gesten. Die Männer waren noch steif vom Schlaf, und sie brummen und sie rauchten, und trotzig defilierten sie an der Stempeluhr vorbei an die Arbeit (62).

Unzählig viele intradiegetische Geschichten erhöhen noch die Vielfalt der Stimmen und Perspektiven im Text: Die kompletten Lebensgeschichten der Schlachthofarbeiter Buri (386-395), Rötliberger (286-293) und Gilgen (129-141), oder eben auch Witze (346) werden erzählt. Zudem ist der Text auch intertextuell stark kodiert: Auf die „Wiederbelebung“ der Gattungen „Bauernroman“ und „Arbeiterroman“ (die der Zweiteilung der Kapitel entsprechen) wurde in zahlreichen Rezensionen hingewiesen.<sup>79</sup> Die Dorfgeschichten Gotthelfs<sup>80</sup> werden im Roman auch einigermaßen wiederbelebt, in dem Sinne, dass das Dorf als Schauplatz auch bei Sterchi mehr als eine geographische, räumliche Kategorie ist und als zusätzlicher Bedeutungsträger fungiert (auch wenn es fern ist von dem idealen Ort der gotthelfschen Dorfdarstellungen). Wesentlicher ist aber jene Tradition von Gotthelfs Erzählkunst, die Sterchi deutlich fortsetzt, nämlich, die sprachliche Hybridisierung: die verfremdende, aber für den narrativen Diskurs konstitutive (also nicht mehr nur rein illustrative) Verwendung des berndeutschen Dialekts.<sup>81</sup> Gotthelf, wie auch Pestalozzi und Jean Jacques, tauchen als Stiernamen in dem Text auf – die Bedeutung ähnlicher Einsprengsel und der komischen, satirischen und

---

<sup>79</sup> Malcolm Pender nennt den Text einen Arbeiterroman, der die Unmöglichkeit eines heutigen Bauernromans zum Ausdruck bringt (Pender 1990: 161); im Lexikon der Schweizer Literatur wird der Roman als „Erneuerung des Bauern-Romans“ bezeichnet (Walzer 1991: 410); Elsbeth Pulver spricht vom „letzten Bauernroman in der Schweiz“, aber auch vom Fremdarbeiterroman und von einer Tiergeschichte (auch ihrer Meinung nach findet der Bauernroman den geschlachteten Tieren ähnlich auf dem Schlachthof sein Ende: Pulver 2005: 58, 60). Beatrice von Matt betont, dass die Knuchelhofkapitel einen Bauernroman, die Schlachthofkapitel einen Arbeiterroman ergeben (Matt 1991: 80).

<sup>80</sup> Dieser Aspekt (Gotthelfs Dorfgeschichten sind als Subtexte des *Blösch* zu lesen) blieb auch in der Sekundärliteratur nicht unbemerkt. Vgl. dazu u.a. Pulver 2005: 60-61 und Matt 1991: 82.

<sup>81</sup> Vgl. dazu den folgenden Satz aus Gotthelfs *Käsererei in der Vehfreude* (1849): „Hansli Jowäger war ein braver Mann, und Anne Bäbi, sein Weib, meinte es auch gut, aber uf sy Gattig [auf seine Art]“, s. Müller 2007: 112.

subversiven Hinweise auf kanonisierte Persönlichkeiten des klassischen, humanistischen Diskurses wird im Späteren erläutert. Explizit wird ferner auch auf Bertolt Brecht hingewiesen (301): Nicht nur sein Gedanke über die Gleichsetzung des Viehs und des Arbeiters als Objekte kapitalistischer Ausbeutung wird hier zitiert, sondern auch sein Stück *Heilige Johanna der Schlachthöfe*.<sup>82</sup> Die Brutalität der Schlachthofszenen, vor allem aber die Lebensgeschichte des Schlachthofarbeiters Buri, der als Schweizer (!) Gastarbeiter in den Schlachthöfen von Chicago sein Bein verliert, erinnern deutlich an die „Wirtschaftshandlung“, das Ausbeutermilieu in den Schlachthöfen und Viehbörsen von Chicago in Brechts Stück. Buri ähnlich zieht aber auch der Protagonist von Upton Sinclairs *The Jungle*<sup>83</sup> hoffnungsvoll in die USA, um nach langer Arbeitslosigkeit in der sogenannten Knochenmühle von Chicago zu enden (wo Tierknochen verwertet werden): Die naturalistische Schilderung der Brutalität der Schlachtmaschine bei Sinclair erinnert nicht nur an Sterchis Beschreibung der Schlachthofarbeit, sondern auch an Döblins Schilderung der Totschlagsbuchten am Schlachthof in Berlin (auch der Titel des entsprechenden Kapitels in *Berlin. Alexanderplatz* verrät die Analogie zu Brecht und so auch mit dem *Blösch*-Roman: „Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch“<sup>84</sup>).

Die narratologische Komplexität des Textes blieb auch in der Sekundärliteratur nicht unbemerkt: Beatrice von Matt stellt nicht zu Unrecht fest, dass die Perspektive „nicht konsequent genug durchgehalten“ sei (Matt 1991: 81). Gewisse, nur für die Perspektive von Ambrosio, für die Wahrnehmung der Figur typische Ausdrücke kommen tatsächlich auch in der anderen Stimme des auktorialen Erzählers vor, so erscheint die Wendung „das wohlhabende Land“ (so Ambrosios Blick auf die Schweiz) auch in den kursivierten, also auch formal verfremdeten fachsprachlichen Zitaten und wissenschaftlichen Einschüben:

---

<sup>82</sup> Vgl. dazu Pulver 2005: 67.

<sup>83</sup> S. Sinclair, Upton: *Der Dschungel*. Berlin u. Schlechtzenwegen: März, 1980.

<sup>84</sup> S. Döblin, Alfred: *Berlin. Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. Düsseldorf: Pathmos, 2007: 145-153. Vgl. dazu Weber-Henking 1999: 243.

Wie ein richtiger Mörder war Karl Brugger dabei gestanden, und alle drei Stunden wird im wohlhabenden Land ein Werk­tätiger ge­­tötet. Als Betriebsunfälle gelten Unfälle während der Ausübung einer dem Arbeitgeberbetrieb dienenden Tätigkeit innerhalb oder außerhalb des Betriebsareals (273).

Das Kapitel 11 stellt außerdem einen Sonderfall in der narrativen Struktur des Romans dar.<sup>85</sup> Die Kursivsetzung verweist nicht mehr wie bisher auf fachsprachliche Einsprengsel, sondern sie markiert eine völlig neue Stimme und bezieht sich auf Fragen, die Ambrosios Leben und Erfahrungen auf dem Schlachthof betreffen (auf seine Unterkunft, seinen Verdienst, auf die Unterschiede vom Knuchelhof, seine Sprachschwierigkeiten, Freunde, Gewohnheiten, Heimreisen, seinen Unfall, usw.). Die Fragen könnten auch jene des Lesers sein, der hier das Wesentlichste über Ambrosios Leben als Schlachthofarbeiter erfährt, nachdem seine Arbeit am Bauernhof erzählt worden ist und das Schlachthaus am Rande der „schönen Stadt“ vor allem aus der Perspektive des Lehrlings (des Ich-Erzählers) als Schauplatz auch schon vorgestellt worden ist. Immerhin scheint aber der Interviewer die Antworten bereits zu kennen, auf jeden Fall weiß er viel mehr, als der „journalistisch“ sachliche, akkurate Stil der Fragestellung vermuten ließe („*Was fand Ambrosio bei den anderen komisch, nur um es nachher gleich zu halten*“ – 364 oder: „*Warum erwachte Ambrosio des öfteren mitten in der Nacht?*“ – 365). Diese offene Dialogizität bedeutet nicht nur einen Hinweis auf eine neue, populäre Gattung (nämlich das Interview) im architextuellen Gewebe des Textes, sondern sie lässt sich auch mit dem dialogischen Charakter des Verstehens verbinden, dessen Unmöglichkeit in Ambrosios Geschichte eine alltägliche Problematik darstellt und auch als Grund für seine Sprachlosigkeit zu betrachten ist.

Der perspektivischen, erzählerischen Stimmenvielfalt entspricht auch eine auffällige sprachliche Polyphonie im Roman: Der Text besteht grundsätzlich aus schriftdesischen Sätzen, die aber immer wieder von Ambrosios spanischen Äußerungen oder auch von der italienischen Sprache weiterer Fremdarbeiter (Luigi, Piccolo) unter-

---

<sup>85</sup> Dasselbe bezieht sich auch auf die Seiten 58-62, die keine Interpunktion enthalten. Das 11. Kapitel vergleicht Aeschbacher mit den Fragekapiteln in Joyces *Ulysses* (Aeschbacher 1997: 78).

brochen werden. Nicht einmal die Sprache der „Einheimischen“ ist einheitlich: Die Bauern und Arbeiter reden Schwyzerdütsch (und nicht selten auch einen Slang), das in der schriftdeutschen Sprache des Erzählens unvermittelt (nicht nur in dialogischen Zitaten), verfremdet, die Mündlichkeit imitierend wiedergegeben wird:

Und den Negerfrauen haben sie jede Stunde mit Schmierseife die Hände gewaschen, die Fingernägel haben sie kontrolliert, vor jedem Schritt! Und üsi Chue het Hose-n-au dr Stier e Chutte wenn mer das nid gloube witt so chash i Stall ga gugge, und Rötliberger streckt die leere Feldflasche aus [...] (345).

Gilgen, der in einem französischsprachigen Grenztal geboren wurde, spricht auch Französisch:

Gilgen lachte der Gruppe der Werkzeugmacher, Dreher, Feinmechaniker, Maschinenschlosser, Büchsenmacher höhnisch nach. Sie waren schon beim Schlagbalken am Eingang zum Waffenfabrikareal, und er schrie immer noch. Meint wohl, ihr seid etwas Besseres! Weil sie euch mit Herr anreden, weil ihr Bleistifte hinter den Ohren habt. Mais vous aussi, vous êtes des vaches! Bleich seid ihr! (145)

Auf die Stimmenvielfalt innerhalb der schweizerischen Sprachsituation weisen auch die vielfältig verwendeten Höflichkeitsformeln hin: „Also dann, gute Nacht! Auf Wiederluegen allerseits, lebt wohl, also adieu, Fräulein!“ (192), bzw. „Man sagte sich mehrmals ‚salü‘ und ‚uf Widerluege‘ [...]. Bei jedem zweiten Schritt, den der Gemeindegamnen rückwärts, mit dem Hut in der Hand, auf seinen Wagen zumachte, murmelte er ein ‚merci‘ oder ein ‚adieu‘“ (93) sowie „Hier: Prost. Hier: Ein Pröstlein. Hier: Gesundheit“ (141). Max Frischs *Dienstbüchlein* ähnlich führt auch in Gilgens Geschichte das Militär (das ansonsten die vorgestellte Gemeinschaft der Nation erlebbar, konkret erfahrbar machen und integrativ wirken sollte) zur Erfahrung der unüberwindlichen sprachlichen Fremdheit innerhalb des eigenen Landes (die Mehrsprachigkeit als Identitätsmerkmal der „Willensnation“ erschwert auch bei Frisch die Konstruktion einer gesamtschweizerischen Identität und sie bildet zudem ein deutlich erkennbares Pendant zu der Fremdheit der militärischen Welt): „Mit den Soldaten im Dorf erstes Parlieren, erstes Provozieren in einer

fremden Sprache. Le bœuf, der Ochse, la vache, die Kuh, fermer la porte, die Türe zu. [...] La maîtresse, die Matratze, le comestible, der Gummistiefel“. (136) Auf der anderen Seite befinden sich im Roman text nicht nur fremd- und umgangssprachliche, die Mündlichkeit fingierende Formen, sondern auch fachsprachliche, wissenschaftliche Ausdrücke und Stimmen in den erwähnten, kursiv gesetzten Zitaten, die die deutschen Sätze (mitten in dem Satz) zeilenlang unterbrechen:

Und Blösch blieb ruhig.

Sogar während des demütigenden Wägerituals ging ein Hauch von urkreatürlicher Wärme von ihr aus, und das Hausrind (das domestizierte Rind) gehört zur Art: ‚Rind‘. Bei den anderen Rindergruppen trifft man die Art noch im Wildzustand an, während beim Hausrind die ursprünglichen Artangehörigen verschwunden sind. Es war der Auerochs, der in Europa noch im Mittelalter heimisch war, und erhaben über jeden Spott, senkte Blösch ihren Schädel nicht zum Hornstoß, sie machte keinen Gebrauch von der Kraft, die in ihrem großen Leib noch immer vorhanden sein musste (71).

Der Fachjargon der Schlachthofarbeit ist, infolge der Perspektive des Lehrlings, der gerade vor der Prüfung in Viehkunde steht („Lebendgewicht. Totgewicht. Schlachtausbeute. Marktgerechter Verfettungsgrad. Gesundheitszustand“ – 220) auch in visuell unmarkierter Form präsent. Den erwähnten Einsprengseln ähnlich sind auch die Markennamen gewisser Produkte in einer auch visuell als fremd markierten Form in den Schlachthof- und auch in den Knuchelhofkapiteln als Zeichen der unaufhaltbaren Technisierung anwesend (ihre visuelle und sprachliche Fremdheit bezieht sich auf die noch zu behandelnde Fremdheit der Maschinen und des Konsumierens): „EIVIMI“, „BRISSAGO“, „NESCAFE“, „ATRIX“, „MERCEDES“, „VOLKSWAGEN“, „LANDROVER“, „OMEGA 63“, „OVOMALTINE“.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Diese Anhäufung oder eher der verfremdete Gebrauch der Markennamen erinnert auch an den Hinweis auf die Trivialisierung des Mythos als Markenbezeichnung technischer Geräte (Hermes Baby, Omega-Uhr, Alpha Romeo) in Max Frischs *Homo Faber*. Die Markennamen stehen im Roman in deutlichem Zusammenhang mit dem Thema der Mechanisierung, des technischen Fortschritts (den Knuchel aufzuhalten versucht) – aber auch auf den Einfluss der Wahrnehmung durch die Werbung wird hingewiesen. (Der Schlachterlehrling merkt über das zu schlachtende Kalb an, dass es „wie auf einer Schokoladenreklame [...] da [steht]“ – 279.)

Im Zusammenhang mit dieser sprachlichen Polyphonie (Schriftsprache, Mundart, Fremdsprache, Slang, Fachjargon) ist noch ein wesentliches sprachliches Merkmal des Textes zu erwähnen: die ungewöhnlichen Zusammensetzungen bzw. Neologismen. Vor allem in den Knuchelhofkapiteln liest man Komposita mit „Blösch“ (bzw. mit Kühen) oder „Knuchel“ als erstes Wortglied, wie z.B. „Knuchelklee“ (77), „Knuchelkühe“ (78), „Knuchelgesicht“ (90), „Knuchelhaus“ (ebd.), „Knuchelhaar“ (264), „Knucheldeutsch“ (264), „Knuchelweg“ (259) und „Knuchelspanier“ (107) oder „kuhkommandier[en]“ (35), „höchstkuhpersönlich“ (25), „kuhplättern“ (69), „kuhfriedlich“ (113), „Blöschgebärmutter“ (226), „Blöschkadaver“ (205), Blöschblut („unblöschblutbesudelt“ – 119). In den Schlachthofkapiteln dominieren zusammengeschiedene Fluchwörter wie „Himmelheilandonnerwetter-sternsteufelabeinandernocheinmal“ (150). Dieser „Reichtum“ an Lauten, diese Anhäufung von Buchstaben und Wörtern (und überhaupt die Hybridität von Stimmen und Perspektiven im Roman) steht aber sehr auffällig im Gegensatz zu den sehr kurzen Sätzen, den ruckartigen, bruchstückhaften Äußerungen des Ich-Erzählers und zu Ambrosios Sprachlosigkeit und Stummheit.

Außer den erwähnten physischen Eigenschaften bleibt Ambrosio wegen seiner „Sprachlosigkeit“ ein nicht zu assimilierender, nicht verstandener Fremdkörper in Innerwalden. Gleich bei seiner Ankunft wird ihm seine Fremdheit bewusst, da im Dorf darüber gelacht wird, dass er kein Deutsch kann (9) und auch Knuchels Befehl nicht versteht (29): Obwohl der Bauer „sogar einige seiner Brocken Französisch unter das Knucheldeutsch [mischte] [...], [schlugen] doch sämtliche Klärungsversuche [...] fehl“ (264). Allerdings kommunizieren die beiden nicht ohne Erfolg, was nicht nur daran liegt, dass Knuchel nach einiger Zeit schon Italienisch spricht („„Lavare bene! Girare subito!“ – sagte er zu Ambrosio“ – 311), sondern vor allem, weil Ambrosio alles versteht, was nicht sprachlich gesagt, sondern z.B. gezeigt wird: „Deutsch versteht er zwar kein Wort, aber trotzdem braucht man ihm nichts zweimal zu sagen“ (43). Ambrosios Wahrnehmung und Kommunikation erfolgt nämlich grundlegend nicht sprachlich, sondern sinnlich, körperlich: Gerüche und Düfte, Farben, Formen, Schattierungen prägen sich ihm ein (16-

17).<sup>87</sup> So haben auch die ersten neuen Wörter, die er erlernt, keine beschreibende oder Mitteilungsfunktion, sondern sie sind lautmalerisch: „Hooo! Hüüü“ rief Ambrosio den Kühen zu. Wie Knuchel hob und senkte er seine Stimme, drängte sich mit diesen beiden ersten Wörtern in einer neuen Sprache zwischen die Leiber“ (31). Performativität und Körperlichkeit charakterisieren seine Sprache auch dann, wenn es um die knucheldeutschen „Knack- und Knorzlaute“<sup>88</sup> des Fluchens geht („Donnersgnuggelgeibesouhngogopfiedestutz!“ Ambrosio vergrub sein Gesicht in den Händen. Hatte er diese Knack- und Knorzlaute hervorgestoßen? Knucheldeutsche Wörter in seinem Mund?“ – 305). Auch mit Luigi, dem italienischen Gastarbeiter in Innenwalden, spricht er im Alkoholrausch in einem Gemisch aus Italienisch und Spanisch (97-98), auch hier versteht er aber nicht die (weniger fremde) Sprache, sondern nimmt wieder nonverbale Signale wahr: „Luigi sprach freudig und überschwänglich, doch Ambrosio hörte nicht, was er sagte, er hörte nur die Melodie, den Klang, und er beruhigte sich“ (98). Im Gasthaus klingen für ihn wegen der spürbaren Fremdenfeindlichkeit sogar die eigenen Worte fremd und er kann nicht reden (109). Die Fremdheits- erfahrung erweckt in ihm auch ein Misstrauen am verbalen Sprach- vermögen:

Er hätte längst den Verdacht, dass schweigend am meisten gesagt wurde. Worte kamen so unheimlich langsam daher, ganz, als müssten sie erst erfunden werden. Ambrosio konnte sie schon unterscheiden, versuchte schon Silben zu ordnen oder einfach mitzuzählen. Allein schienen die Worte selten viel zu bewirken. Es gab Gesichter, auf denen sich Scham zeigte, sobald sich die Lippen bewegten. [...] Nach- her, immer nachher, tat sich etwas. Es wurde gesprochen, dann wurde geschwiegen, und dann, erst dann gab es eine Antwort oder eine Reaktion. Wie könnte er je dieses Schweigen erlernen? (80)

Als Alternative zur Verbalität, zur konventionellen Mitteilungs- und Beschreibungsfunktion der Sprache, entdeckt er neben der Performativität der auch allein schon viel bewirkenden „Knack- und Knorz-

---

<sup>87</sup> Im fremden Land erkennt er das Eigene, die Heimat, charakteristischerweise auf dem Fell einer Kuh, deren Flecken Spanien ähnlich sind (103).

<sup>88</sup> Vgl. dazu die eingehende Analyse bei Weber-Henking 1999: 249-250.

laute“ auch das Schweigen, die Stummheit, die auch an jene ursprüngliche Körperlichkeit, an die nicht-menschliche Primordialität einer „Sprachlosigkeit“ erinnert, die im Roman den Kühen zuteil wird:

Er fand die Kühe krampfhaft verschwiegen und knuchelhaft eigenbrötlerisch. Auch sie bevorzugten das Gestenspiel. Bevor sie einmal muhten, behornten sie sich erst zweimal gegenseitig, schlugen aus, beschissen und bebrunzten sich oder ließen den Schwanz hin und her fliegen. Aber ihre Verschwiegenheit kam Ambrosio nicht unnatürlich vor, die Kühe waren bestimmt weniger verstockt als die zahlreichen Stummen, denen er sowohl auf dem Hof wie auch im Dorf begegnete (103).

Die Analogie zwischen dem Fremdarbeiter Ambrosio und den Kühen (aufgrund ihrer Sprachlosigkeit und nonverbaler Körperlichkeit) wird gesteigert zur gemeinsamen Privation. Gehorsam und Unterwürfigkeit von Mensch und Tier werden in jener Schlusszene verdeutlicht, in der Ambrosio realisiert, dass Blöschs Wunden seine Wunden waren und dass sie beide am Schlachthof enden würden:

Dieser ausgemergelte Leib, der so himmelschreiend elendiglich aus einem Viehwagon auf die Rampe herausgezerrt worden war, der so kläglich in den Morgennebel gemuht hatte, dieser Lieb war auch Ambrosios Leib [...]. Blöschs Hinken und Schleppen und Zögern, das war er, da ging Ambrosio selbst am Strick. [...] In Blösch hatte sich Ambrosio an diesem Dienstagmorgen selbst erkannt (405-406).

Ambrosios Fremdheit wird also einer anderen Form der Fremdheit, der Animalität ähnlich und als solche wird sie paradoxerweise auch verständlicher. Der Grund für die Gleichsetzung von Mensch und Tier ist hier vor allem in der Fremdheit, der Sprachlosigkeit zu entdecken, vielmehr als nur in der ideologischen Aussage des Textes, in der brechtschen These der Ausbeutung, der brutalen Behandlung des Arbeiters und des Viehs in der kapitalistischen- oder der Konsumgesellschaft. Die Sprachlosigkeit der Figur, ihre Fremdheit oder auch die unmittelbare Körperlichkeit stehen auf den ersten Blick in Gegensatz zur narratologischen, perspektivischen Vielfalt und dem Reichtum der sprachlichen Polyphonie. In der Tat sind sie aber eng

und logisch miteinander zu verknüpfen: Einerseits ist es nämlich der Erzähler, der statt des wortlosen Ambrosio seine Geschichte versprachlicht, erzählt und zwischen dem Leser und der bekannten Welt der Sprache vermittelt. Der Narrator weist beim Romanschluss auf den Anfang des Textes hin, indem er betont, dass Ambrosio, der nicht einmal auf Spanisch seine Geschichte hätte erzählen können (406), nun gerade von seiner Ankunft und über seine Beziehung zu Blösch erzählt hätte (was schließlich in den Knuchelhofkapiteln erzählt wird):

Hätte er die Worte gehabt, Ambrosio hätte nicht nur zugehört und gelacht, sondern selbst mehr als ab und zu einen krummen Satz beige-steuert. Zu gerne hätte er gerade jetzt anstatt Grimassen zu schneiden von seiner Ankunft in diesem Land erzählt. Röttlisberger und der große Gilgen hätten auch verstanden, was es auf sich hatte mit dieser roten Kuh. [...] Auch von der nicht ganz milchdichten Bössy, von der haarigen Meye, von der dummen Bäbe und von dem Landkartenfell der Scheck hätte er berichtet. Und auch von Blösch (405).

Die erwähnten Geschichten werden aber nicht von Ambrosio (wenn auch manchmal aus seiner Perspektive), sondern in der Sprache des Erzählers vermittelt, der auch über Ambrosios Sprachlosigkeit berichtet und seine Fremdheit nicht nur oder nicht primär thematisiert, sondern für den Leser viel eher subtil über die sprachliche Hybridisierung, die Perspektiven- und Stimmenvielfalt und als Verfremdung beim Lesen erfahrbar macht. Auch die behandelte Analogie von Mensch und Tier erscheint nicht nur als Thema des Romans, sondern ist vielmehr in der Sprachlichkeit des Textes als Parallele zwischen Menschen- und Tierkörpern und dem Sprachkörper des literarischen Textes zu erfassen.

### **5.3. Fragmentierung und Demontage: Zur Analogie zwischen Sprach- und organischem Körper**

Mit brutal-naturalistischer Akribie wird in den Schlachthofkapiteln der „Kuhdemontageprozess“ beschrieben. Noch bevor aber die allererste Szene auf dem Schlachthof stattfindet, erscheinen auch menschliche Körper den geschlachteten Kuhleibern ähnlich zerstückelt – in

einzelne Körperteile zersetzt werden die Fragmente der Körper der Innerwaldner dargestellt: „Der Bleistift verschwand hinter dem rechten Ohr [des Verwalters]. Zwei Arme streckten sich aus, Ärmel rutschten über Handgelenke zurück, zwei Hände zielten, zehn Finger schoben sich ineinander, umklammerten sich fleischig, massiv“ (45-46). Auch später heißt es: „Hände gruben tiefer in Hosentaschen, Finger bohrten in Nasen, in Ohren“ (82). Die metonymische Wahrnehmung des menschlichen Körpers bestimmt Ambrosios Perspektive im Gasthaus: „Und Häse streckten, Stirnen glätteten sich wieder, Münder klappten zu, ein Streichholz flammte auf, Lippen schlossen sich um speichelfeuchte Tabakstumpfen“ (106). Am häufigsten erscheint diese Dissektion natürlich in der (Selbst)wahrnehmung der Schlachthofarbeiter, so brennen dem Lehrling die Augen und seine Wirbelsäule schmerzt nach der Zerteilung einer Kuh und nach dem Durchschneiden des Sehnervs und der Sehne (76). Buri, der den ganzen Tag Ochsen das Rückgrat spaltet, sieht „alles Einleibige [...] zweiteilig. [...] Er sieht Bekannte, kann sie sich gestochen, gespalten, zerhackt vorstellen. Er fragt sich, wie sie gespalten aussehen würden“ (391), so aber auch das Erzähler-Ich nach der Arbeit: „Ich strecke mich und denke an die Adern und Sehnen und Knochen unter meiner Haut“ (279). Was aber wesentlicher ist, ist, dass diese Spaltung der Leiber auch sprachlich modelliert wird: Nicht nur die Sprache oder die Perspektive zerfällt in eine Vielfalt, sondern auch die lexikalisierten, toten Metaphern (die sich fast ohne Ausnahme auf einen (Kuh)leib beziehen oder auf den Prozess des Schlachtens zu beziehen sind) werden wieder belebt, grammatikalisiert.<sup>89</sup> Das zeigt sich beispielsweise in dem Satz „Eine Welt hatte sich auf den Kopf gestellt“ (270), der auf die Beschreibung eines geschlachteten Kalbes folgt, das aufgehängt wurde und mit der Zunge nach vorn und wieder zurück schwingt. Ähnlich wird auf die „wurstigen Finger“ der Schlachthofarbeiter auf den Tischen in der Schlachthofkantine unmittelbar danach hingewiesen, nachdem Ambrosio den Mittelfinger seiner rechten Hand über den Schlund des Fleischwolfes

---

<sup>89</sup> Das Wort Grammatikalisierung verwende ich in dem Sinne der Remotivierung. Da der Leser zwischen den buchstäblichen und den figurativen Bedeutungen nicht immer unterscheiden kann, wäre hier im Sinne von de Man auch von einer Rhetorisierung zu sprechen. Vgl. De Man, Paul: *Semiologie und Rhetorik*. In: Ders: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 31-51.

zog und sein zermalmtter Finger im Fleischwolf gesucht wurde, damit kein Wurstfleisch konfisziert wird (366-367). Dem Schlachthofarbeiter Hifer ist „Wurst“, dass er bei der Wurstherstellung die Fleischteile vom Knochen zu ungenau sägt (64). Typisch ist wieder das Wörtlichnehmen der Metapher auch in der ersten Schlachthofszene, wo der Lehrling ausführlich schildert, wie er einen Kuhschädel sezziert:

Die Augäpfel festzuklammern, damit ich Sehnerv und Sehne durchschneiden kann, fällt mir schwer. Die Kugeln rutschen mit immer wieder aus den Fingern. Ich grabe tief in die Augenhöhlen, um besser zugreifen zu können.

Ausgeglotzt.

Hungrig, der glitzernde Nerv, die geölten Häutchen in den geleerten Löchern.

Wer spielt mit?

Was?

Blinde Kuh! (76)

Dieser Teil (71-77) ist aber in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich. Einerseits kommen in den beiden, schon zitierten Stellen aus der Szene das für den ganzen Text typische Spiel mit den Metaphern (Grammatikalisierung) und die Identifizierung der Kuhleiber und der menschlichen Körper zum Vorschein (die Augen des Lehrlings brennen). Hiermit wird die Analogie zwischen der Kuhdemontage und der Sprach(de)montage (zwischen dem „Sprach-Leib“ des Textes und dem Viehleib) offensichtlich. Andererseits tritt der Erzähler (an dieser einzigen Stelle) auch in ein Ich-Du-Verhältnis mit dem toten Tier:

Ich schneide dich auf am Hals, schneide den Strängen deiner Halsmuskulatur entlang, schneide dich auf bis zum knorpeligen Weiß deiner Luftröhre. Ich löse Muskel von Muskel, Gefäß von Gefäß.

Ich schneide, trenne, durchbreche, teile, entzweie. [...]

Deine letzte Flut vor der langen Ebbe. Ich fange dein Leben auf, leite den Überfluß ins Auffangbecken unter deinem Hals. Du vermischst dich mit der Lösung, die dein Blut am Gerinnen verhindert (74).

Diese Art von Dialogizität und Anthropomorphisierung enthüllt nicht nur den Gedanken von der Austauschbarkeit von Mensch und Tier, sondern in der Sprache des Erzählers vollzieht sich auch eine zweite „Grammatikalisierung“, ein anderes Wörtlichnehmen als die der gewöhnlichen Metaphern, nämlich die von einer Schlüsselkategorie des abendländischen Selbstverständnisses, der christlichen Sittlichkeit: der Befreiung vom Leib. Beim Aufschneiden, Trennen des Schlachttiers wird immer wieder das Vokabular der Befreiung, der Erlösung verwendet: „Dein Kopf ist ab, befreit von deinem Leib“ (75), „[ich] gebe deinen Hals frei“ (74), „Die Trachea ist frei“ (ebd.), „ich rette dich hinüber“ (75). Zieht man dazu noch in Betracht, dass die Schlachthalle mit einer Kirche verglichen wird („Sie ist groß und weiß, hat zwei Flügel, in der Mitte einen Gang, der bis hin zur Waage am Ende führt. Auch sind die Fenster leicht bogenförmig, aus verziertem Milchglas“ – 72), dass der Lehrling („[I]ch Henkersknecht, ich Sklave an der roten Front“ – 75) stets von seiner Freiheit, der Befreiung vom Schlachthof träumt, so wird es unübersehbar, dass die Schlachtzeremonie als Anspielung auf das Schlachten und Opfern von Tieren im Alten Testament zu lesen ist. Damit wird auch die Symbolik des reinigenden, heiligen, befreienden Blutes in der christlichen Erlösung und Ethik wörtlich genommen, und dieser verfremdende Umgang mit einer althergebrachten Metaphorik enthüllt die grundsätzliche Ambivalenz, welche die Einstellung der christlich-abendländischen Kultur zur Gewalt charakterisiert. Diese Widersprüchlichkeit manifestiert sich auch in der Verbindung der Schlachthof-Thematik mit dem christlich-humanistischen Vokabular der abendländischen Zivilisation (Toleranz, Treue, Unterwürfigkeit): „Innen und außen, von Horn bis Euter zivilisiert, blieb sie [Blösch] auf der Schlachthoframpe zuchtgetreu unterwürfig und schlagtolerant. Weltweit geachtet waren diese Grundsätze, und Blösch blieb ihnen bis zur letzten Minute treu“ (71). Und diese ist nicht die einzige Textstelle, wo die Zersetzung, die Demontage der Sprache, der Körper und der „Grundsätze“ der Kultur aufeinander bezogen werden.

Der Roman demonstriert (und das nicht nur als thematische Intention des Textes, sondern auch als ein bestimmendes narratopoetisches Merkmal der Romansprache) die Zerstückelung und die Subversion von Selbstverständlichkeiten wie jene von der Ganzheit des

Körpers, der lexikalisierten, toten Metaphern, welche die Verdrängung (der Brutalität des Schlachthofalltags, des Inneren des Körpers) auflöst, wie das oben gezeigt wurde. Zu diesen demontierten Selbstverständlichkeiten gehören aber auch als deren Grundlagen die christliche Ethik, das humanistische, humanitäre Selbstverständnis oder auch der nationale Diskurs. Dass die gutbürgerlichen, christlichen Grundsätze der Gesellschaft zur Phrase geworden sind, demonstriert die Entleertheit, ja sogar die Ironisierung der biblischen Symbole und Inhalte auf dem Schlachthof. Die satirische Verbindung der naturalistisch beschriebenen Schlachtung mit dem Vokabular und der Symbolik der christlichen Religion subvertiert letztere durch die Konfrontation mit jener Form der Körperlichkeit, die keine Transzendenz kennt und die auch mit der Sünde des Tötens in deutlichem Zusammenhang steht. So wird auch das Wort „Offenbarung“ nicht figurativ verwendet, sondern wörtlich genommen und auf den radikalen Verlust von Transzendenz bezogen: Über ein Kuhgerippe steht im Text beispielsweise: „Die verbirgt keine Geheimnisse mehr, die hat sich jetzt radikal offenbart – und nichts ist außergewöhnlich an ihr. / Der üblichen Tintenfisch der Mägen und Därme. / Kein Kuhorakelspruch“ (125). Ferner wird das Aufhängen der geschlachteten Tiere mit der Kreuzigung verbunden: Als der Schlachthofarbeiter Fernando auf die durchstochenen Haxen schaut, die „wie verkehrt gekreuzigt“ an der Kühlhallenwand hängen, ruft er auf: „Madonna! Ma qué fai tu!“ (64-65). Hier wecken die im Fluchen trivialisierten, automatisch verwendeten, entleerten und inhaltslos gewordenen Inhalte Assoziationen an den ursprünglichen, aber vergessenen Kontext. Die Fluchwörter, die auf fast jeder Seite zu finden sind, werden mehrfach verfremdet: Erstens stehen sie entweder auf Spanisch oder Italienisch, also in einer fremden Sprache im Text, oder sie erscheinen in (manchmal mehreren Zeilen langen) Zusammensetzungen. Zweitens erweisen sich die Fluchwörter im Schlachthofmilieu als tagtäglich begangene Sünden der Blasphemie, die auch vom Erzähler begangen wird, da er das Schlachten nicht nur mit dem „Geheimnis“ des Lebens und des Todes, sondern auch mit der Semantik der Erlösung und des Opfertodes verbindet. Die Anhäufung der Fluchwörter im Text stellt einerseits einen Kontrapunkt zur herausgeforderten

konstativen Funktion der Sprache dar (Fluchwörter wären als Performativa zu deuten:<sup>90</sup> Rötlisbergers Schimpftiraden sind auf den Verlust seiner Wortgewalt zurückzuführen<sup>91</sup>). Andererseits stehen sie auch im Gegensatz zu den biblischen Allusionen und Zitaten in dem Text, sie tragen im Wesentlichen auch zur Subversion der christlichen Ethik bei, sie zeigen die Widersprüche im christlichen Diskurs der Gesellschaft auf. Deshalb gesteht der Schlachterlehrling: „Wenn ich richtig fluchen könnte. / Himmel...Gott...Teufel...ich kann nicht fluchen“ (218). Das verwundert auch nicht, weil seine Sprache von Anfang an voll mit nicht-ironischen, biblischen Allusionen ist. So erinnert er sich an seinen Konfirmationsspruch „Denn der Herr ist der Schatten über deiner rechten Hand“ (117) und auch an die Schöpfungsgeschichte: „*Denn du hast ihn zum Herrn gemacht über deiner Hände Werk; alles hast du unter seine Füße getan: Schafe und Ochsen allzumal, dazu auch die wilden Tiere*“ (114). Schon die Verwendung des Wortes „Herr“ in diesen zwei unterschiedlichen Bedeutungen entlarvt den Widerspruch zur christlichen Ethik, den der Schlachterlehrling bei der täglichen Arbeit erfährt: Der Herr als der behütende Gott steht als schützender Schatten über den Mensch (die Hände werden als Metonymie für den Körper stets zitiert, der Schatten verschwindet aber immer wieder: „Wo ist der Schatten über meiner rechten Hand?“ – 409), hingegen ist der Mensch als Herr auf dem Schlachthof alles andere als der Beschützer der Tiere. Der Angriff auf die Scheinheiligkeit der Konsumgesellschaft erschöpft sich freilich nicht in dieser quasi direkten, thematischen Kritik des Schlachterlehrlings an dem Blutvergießen am Schlachthof, sondern

---

<sup>90</sup> Die Situationsgebundenheit, der affektive Gehalt der Schimpfwörter hängt auch mit jener Mündlichkeit zusammen, die auch die sprachliche Polyphonie im Text bestimmt: „Luigi! [...] hör doch jetzt auf, du bist ein Gigu! Ein Löl! Ja, ein Löl bist du! Komm jetzt, du Möff, du dummer Cheib! Das ist jetzt ein blöder Siech! Und ein Gigu ist ein Schwanz, ein Löl ist ein Trottel, ein Möff ein Muffel, und Cheib hatte vielleicht einmal etwas mit einem Chyber, einem Spitzeber zu tun, während Siech bestimmt von dahinsiechen kommt, und doch lacht Luigi muhend weiter, und Goperdori!“ (212). Mündlichkeit wird übrigens auch im 11. Kapitel imitiert oder an jenen Stellen, wo das Abfragen der Viehkunde vom Schlachterlehrling fingiert wird (220).

<sup>91</sup> „Richtig reden können! Schnurren wie ein Buch! Wortgewalt hätte sich Rötlisberger gewünscht. Seine Schimpftiraden waren wohl giftig, aber sie waren schon früher kurz gewesen und wurden noch immer kürzer. [...] Hätte er sie gehabt, er hätte die Worte zuerst geniesserisch mit Speichel geölt, er hätte sie sich auf der Zunge schmecken lassen, bevor er gezielt und geschossen hätte“ (284).

er manifestiert sich auch in dem Hinweis auf die Entleerung der biblischen Inhalte in den Fluchwörtern und in der Grammatikalisierung, dem Wörtlichnehmen der biblischen Metaphorik.

Während die mehr oder weniger direkten biblischen Zitate sich nur auf die Sprache des Ich-Erzählers und somit auf die Schlachthofkapitel beschränken, ist der Text mit biblischen Motiven durchwoben. Neben den behandelten Sprüchen, Fluchwörtern und der Gleichsetzung des Schlachthofs mit der Kirche, des Schlachtens mit dem Opfertod, wird auch auf die alttestamentarischen Geschichten vom goldenen Kalb (2 Mose 32) und auf die sieben Kühe bzw. die sieben Jahre Hungersnot (1 Mose 41) hingewiesen: An der Hauswand des Innerwaldner Gasthofs hängt „ein vergoldeter, schmiedeeisener Ochse von der Größe eines kleineren Kalbes“ (105) und Ambrosios Arbeit im Schlachthof dauerte auch sieben Jahre (364). Das angegriffene christliche Selbstverständnis illustriert die ritualistische, dem Abendmahl ähnliche Zeremonie, die die Schlachthofarbeiter am Romanende feiern: Eine mit Blumen geschmückte, gesunde Kuh wird erstochen (Gilgen bekreuzigt sich vor dem Stechen), der Blutstrahl wird mit einer Schöpfkelle aufgefangen, die danach von Mund zu Mund geht und somit eine neue Gemeinschaftlichkeit unter den Arbeitern stiftet (430-431). Hier wird das Ritual der christlichen Abendmahlzeremonie, wo der aufgeopferte Leib Christi (das reinwaschende Blut des Erlösers) im Wein symbolisch anwesend ist, satirisch wiederbelebt, in dem Sinne, dass die Metaphorik des Bluts wörtlich genommen wird.<sup>92</sup> D.h., der metaphorischen Sprache des Christentums wird hier ein deskriptiver sprachlicher Modus gegenübergestellt, wodurch ein heidnischer Brauch (in der Bibel ist das Bluttrinken verboten: 1 Mose 9:4) wiederbelebt wird. Die Widersprüchlichkeit des Verhältnisses zwischen dem christlichen, humanitären Selbstverständnis und den Schlachthöfen der Gesellschaft wird durch die zitierten Verkehungen (die Verfremdung christlicher Inhalte und Metaphern, die sprachliche Analogisierung des Schlach-

---

<sup>92</sup> Wir könnten diesen Punkt auch so interpretieren, dass hier die biblische Vorstellung von dem unberührbaren, nicht konsumierbaren Blut als Quelle des Lebens verkehrt zitiert wird (im Alten Testament wurde das Tierblut vergossen – vgl. z.B. das Dritte Buch Mose –, das Trinken erscheint nur in der Metaphorik des christlichen Abendmahls). Vgl. hierzu auch die provokativen Aktionen von Hermann Nitsch, in denen Elemente der christlichen Liturgie und Opferritualen mit Blut kombiniert werden.

tens und des Opfertodes) enthüllt, womit dieses Selbstverständnis auch demontiert wird. Die Widersinnigkeit des Kuhdemontageprozesses kommt ähnlich, auch infolge der im ersten Teil behandelten sprachlichen Demontageprozesse, zum Vorschein.

Infolge der Analogisierung der Kuhleiber und des Sprachkörpers, des Schlachtviehs und des Opfertiers werden aber nicht nur die Brutalität der Schlachthofarbeit und die zur Phrase gewordene christliche Ethik angegriffen. Auch weitere fortschrittlich-humanitäre Errungenschaften der abendländischen Kultur werden als Quelle für Komik durch die obigen rhetorischen Verfahren destruktiv uminterpretiert. So treten kanonisierte Leitfiguren des Schweizerischen kulturellen Gedächtnisses, Jeremias Gotthelf, Johann Heinrich Pestalozzi und Jean Jacques Rousseau als Tiernamen auf und genauso dekontextualisiert erscheint auch das aufklärerische Vokabular im Text. Der Schlachterlehrling, der als ersten „revolutionären“ Schritt auf dem Weg zu seiner Befreiung vom Schlachthof mehr Toilettenmarken fordert, vergleicht sich mit Niklaus von der Flüe (230), betrachtet sich in der „abschließbare[n] Scheißfreiheit“ auf der Toilette als „Trommler in der Nacht“ (233) und beschreibt seine Freiheit nach dem Verlassen des Schlachthofs wie folgt:

Ab sofort gehe ich pissen, wenn ich muß, ab sofort bestimme ich den Rhythmus meiner Tage. Ab sofort verlange ich Freiheit und Unabhängigkeit und keine fremden Richter! [...] Ich berufe mich auf die Genfer Flüchtlingskonvention! [...] Heute ist mein Tag der Unabhängigkeit (425-426).

Auch die Institution der Blutspende, die schweizerische Errungenschaft des Roten Kreuzes wird angegriffen, indem sie mit dem Blutvergießen im Schlachthof verglichen wird (128, 74). Das Schlachthofgeschehen als quasi universeller Bezugspunkt bestimmt auch die sprachliche, die narratopoetische Struktur des Textes: Der Kuhdemontage ähnlich zerfällt der Text in Perspektiven, die Sprache in mehrere Sprachen und Stimmen. Die christliche Ethik als Grundlage der kollektiven Identität wird auch subvertiert durch den Hinweis auf die Analogie mit dem Schlachthofgeschehen und das Aufzeigen des „Zerfallens“ religiöser Inhalte in Worte und Taten. Ähnlich zerfallen aber – man könnte sagen im Tempel der Schlachthalle werden sie ge-

opfert – auch die „heiligen Kühe“ der politischen Religion, nämlich, des nationalen Selbstverständnisses.

Der Bauer und die Kuh sind auch klassische nationale Symbole der Schweiz, zentrale Figuren des Alpenmythos, so sind sie die Protagonisten zahlreicher Heimatfilme und Bauernromane. Zieht man den schweizerischen Gründungsmythos, die Geschichte von Wilhelm Tell in Betracht, so wird klar, dass der Bauer in der Schweiz nicht nur für eine vormoderne Idylle, für die harmonische, naturverbundene Unschuld steht, sondern auch einen wesentlichen politischen Kern hat. Matthias Weishaupt spricht daher von der Nationalisierung der mittelalterlichen Bauern, der *fromme edle pur* als „Hirtenkrieger“ in der schweizerischen Nationenkonstruktion (Weishaupt 1992: 21). Seiner Meinung nach zeigt sich der Verlust der kulturprägenden Dominanz des nationalen Diskurses auch darin, dass heute das politische Leitbild des Bauern von einem entpolitisierten Zeichen der bäuerlichen Tradition abgelöst wurde: von der Kuh (Hettling 1998: 101). In der Sekundärliteratur herrscht Konsens darüber, dass Sterchis Text die Gattung des Bauernromans nicht wiederbelebt bzw. wenn doch, dann in einer verfremdeten, unvertrauten Form. Die Knuchelhofkapitel sind nämlich alles andere als idyllisch: Aggression und Selbstmord charakterisieren die Innerwaldner Welt vielmehr als die christliche Ethik der Gattungskonvention und auch Knuchel, der keine „Großvieheinheiten“, sondern „Kühe“ im Hof hat (186), der die Tiere wie Menschen behandelt und auf das Melken mit der Hand besteht, wird eine Melkmaschine kaufen müssen.<sup>93</sup> Aller-

---

<sup>93</sup> Malcolm Pender hebt als Störfaktor der Bauernroman-Idylle noch den Selbstmord des einzigen Schweizer Randseiters (Feldmauser) und die Xenophobie (Pender 1990: 100), Michael Hoffmann die narrative Alternation und die alltäglichen Malheure hervor (Hoffmann 1984). Auch wenn die Form des Bauernromans als eine als „typisch schweizerisch“ wahrgenommene Gattung betrachtet werden darf, und auch, wenn kein Zweifel besteht, dass der Roman kein herkömmlicher Bauernroman ist, kann er gewissermaßen auch als „typisch schweizerisch“ gedeutet werden. Der Aspekt der Verweigerung, der den Text bestimmt und auch als ein gemeinsamer Nenner der Rezensionen gilt (vgl. Pender 1990: 167), erscheint auch in literaturwissenschaftlichen Arbeiten als ein „typisches“ Thema der neueren Schweizer Literatur (s. dazu: Gotzer, Peter (Hg.): *Aspekte der Verweigerung in der neueren Literatur aus der Schweiz*. Sigriswiler Kolloquium der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften. Zürich: Amman, 1988, S. 35: „[ein] Phänomen [die Verweigerung], das die neuere Literatur aus der Schweiz prägt: je besser es der Mehrheit der Bevölkerung in einem Land geht, desto mehr ertönen Stimmen, welche Bedenken, Zweifel, Unsicherheit, Fragen anmelden“). Was Marc Aeschbacher über den Roman feststellt, nämlich, dass

dings wird im Text deutlich destruktiv mit schweizerischen Klischees gespielt: mit der Kuh, dem Bauern, dem Arbeitsethos („Fein säuberlich [...]. Alles meine Arbeit. / Mein Werk.“ – 123, oder: „Wir sind eben privilegiert, in einem reichen Land wohnen wir, ja my Seel, warum sollte jetzt das Land nicht reich sein, wenn wir so werken“ – 350), dem Militär (246), dem Ordnungsstreben, der Hygiene (92), der wirtschaftlichen Leistung des „wohlhabenden Landes“ (s. die Markennamen wie „EIVIMI“ oder „OVOMALTINE“). Der fremde Blick Ambrosios erlebt auch die einst national integrativen sozialen Praktiken wie die Schützenfeste oder das Ringen als bedrohlich.<sup>94</sup> Ferner ist er im Dorf und auch im Schlachthof mit fremdenfeindlichen, rassistischen Stereotypen konfrontiert, wonach die Fremden stinken (145), faul seien (213) und saufen (312). Der Zutritt in die Gaststätte in der „schönen Stadt“ ist Ambrosio verwehrt (360). Ambrosio erscheint in der Perspektive der Schweizer als „der Spanier“ – der „Schweizer Fremdarbeiter“, der Schlachterlehrling ist diesbezüglich eine Ausnahme sowie auch Knuchel, der „seinen“ Spanier gegenüber fremdenfeindlichen Dorfbewohnern zu schützen versucht. Das exklusive Verhalten gegenüber Ambrosio, dem Fremden, widerspricht nicht nur dem ursprünglich inklusiven Charakter der Nation als Vergemeinschaftungsform, sondern auch dem schweizerischen Selbstverständnis als sprachlich und ethnisch heterogene „Willensnation“. Die sprachliche Hybridität im Text hebt diesen Widerspruch hervor, da die innerschweizerische Mehrstimmigkeit, die „Fremdheit“ des Eigenen nicht nur thematisiert, sondern auch sprachlich verwirklicht wird.<sup>95</sup> Die Fremdsprachigkeit und auch die Fremdheit des Ausländers erweisen sich als potentiell eigene, schweizerische Eigenschaften (so in der Geschichte des schweizerischen Gastarbeiters Buri in Chicago): Die Austauschbarkeit des

---

er im Gegensatz zum Genre des Alpenglühpathos eine kritische Beschreibung der wieder erkennbaren Schweizer Heimat ist (Aeschbacher 1997: 80), verortet den Roman beinahe im Diskurs des kritischen Patriotismus (auch nach Pulver stellt der Autor die Schweiz in Frage, er rühmt sie aber zugleich – Pulver 2005: 83).

<sup>94</sup> Nach Malcolm Pender verbindet Ambrosio das gesellschaftliche Ritual des Schießens „with the organised killing and destruction“ am Schlachthof (Pender 1990: 159).

<sup>95</sup> Die Verfremdung ist umso größer, weil Schweizerdeutsch und Hochdeutsch in demselben Medium nie gemischt werden. Vgl. dazu Sterchi über seine Entscheidung zur sprachlichen Mischform: Reines Hochdeutsch wäre bei Bauern ungläubwürdig, er hätte am liebsten den ganzen Text im Dialekt geschrieben. (Zitiert nach Aeschbacher 1997: 75).

Eigenen und Fremden ist nicht nur eine Grundformel der Fremdheitserfahrung, sondern sie ist im Text auch als Austauschbarkeit von Mensch und Tier, von Leib und Maschine relevant.

Dass die Anthropomorphisierung eine Grundtrope des Romans ist, lässt bereits der Titel ahnen: Vermenschlicht werden Kühe, die Knuchel wie Personen behandelt (und vor allem natürlich die Kuhkönigin Blösch<sup>96</sup>) oder auch der Hund, dem sogar einige Worte zugemutet werden (40).<sup>97</sup> Vielsagend ist diesbezüglich auch die bereits zitierte Szene, wo der Schlachterlehrling die Kuh als „du“ anspricht und Ambrosio ähnlich, sich selbst in dem Vieh erkennt:

Wie dein Blut davonhastet.

Es quellt aus dir wie aus einem Berg.

Und ich Henkersknecht, ich Sklave an der roten Front knie säbelwetzend auf deinem Hals. Ich bin es. Bin ich es? (75)<sup>98</sup>

Das Pronomen *es* ließe sich im letzten Satz nicht nur auf das sprechende Ich beziehen, was die Selbstentfremdung während oder infolge der Brutalität der Schlachtarbeit signalisieren würde, sondern auch auf den Kuhleib. Das lässt sich aber als Hinweis auf die Austauschbarkeit von Mensch und Tier, Schlachter und Opfer lesen: Ambrosio verlässt den Schlachthof schließlich auch gerade deshalb, weil er in Blöschs Leib sich selbst erkennt. Nicht nur Ambrosio erkennt aber im ausgemergelten, am Strick geführten Kuhleib seinen eigenen Leib. Die Austauschbarkeit von Schlachtvieh und Mensch (Schlachthofarbeiter) erscheint auch dort, wo der Grund dieser Analogie, nämlich der Körper (die Körperlichkeit, also Verletzbarkeit, Kontingenz, Sterblichkeit des Körpers von Menschen und Tieren) demontiert wird: nicht nur in der Zerstückelung der Kuhleiber, sondern vielmehr

---

<sup>96</sup> Vgl. dazu auch die Sprache, mit der Blöschs Tätigkeiten beschrieben werden: sie „feldweibelt“, „höchstkuhpersönlich“, hat einen Status in der Kuhhierarchie, usw. (25).

<sup>97</sup> Der gegenseitige Prozess, die Zusprechung tierischer Eigenschaften auf Menschen ist ebenfalls wichtig im Text: Ambrosio erkennt in den typischen Innerwaldner Gesichtern beispielsweise die Kälberköpfe: „Hatten sie nicht alle, im Dorf oben und auf dem Knuchelhof überaus schwache Backenknochen? Wülste unter dem Kinn? Genau wie hier bei diesem Kalb diese Hautreifen am Hals? [...] Kälberhaft!“ (261)

<sup>98</sup> Auch in Ambrosio erkennt sich übrigens der Ich-Erzähler im folgenden Satz, wo es auch zu einem plötzlichen Perspektivwechsel kommt: „Über den Verlust seines Mittelfingers haben sie gelacht. Nur in ihre sprechenden Münder hatte er [Ambrosio] geschaut [...]. Überall richtete man Leere auf ihn, warum gerade auf mich?“ (146)

auch in den physischen Verwundungen der Menschen (verlorene Körperteile: Ambrosios Mittelfinger, Buris Bein), in dem Auseinanderfallen des menschlichen Leibes in Fragmente. Die Körper werden an diesen Stellen metonymisch, als einzelne Körperteile wahrgenommen, so steht die häufig zitierte „rechte Hand“ für den Ich-Erzähler. Im Einklang mit diesen Demontageprozessen und Grenzverletzungen, in denen der Körper selbst zum Objekt geworden ist, gibt es auffällig viele Passivsätze, in denen der Mensch nicht als grammatisches Subjekt erscheint. Auch hier fungiert die Sprache des Textes in dem Sinne mimetisch, dass sie sich den Körpern, den Identitäten der Figuren ähnlich verändert. Darauf weist auch der äußerst fragmentarische, elliptische Charakter der Sprache des von sich entfremdeten Ich-Erzählers<sup>99</sup> oder folgender selbstreflexiver Teil des Romans hin:

Richtig kann man das eben nicht beschreiben, habe ich gesagt. Man könnte sich doch auch nicht den ganzen Tag lang immer wieder das gleich anhören. Man könnte sich doch auch nicht den ganzen Tag lang immer wieder das gleich anhören. Man könnte sich doch auch nicht den ganzen Tag lang immer wieder das gleich anhören. Man könnte sich doch auch nicht den ganzen Tag lang immer wieder das gleich anhören. Man könnte sich doch auch nicht den ganzen Tag lang immer wieder das gleich anhören (340).

Diese Monotonie und die Verletzbarkeit des Körpers im Schlachthof sind auf die Mechanisierung zurückzuführen. Auf dem Knuchelhof sind Ambrosios „Südländerhände“ (18) noch wichtig, da nicht mit der Maschine, sondern per Hand gemolken wird, Knuchel „wollte seine Milch sehen, hören, fühlen“ und nicht einem unkontrollierbaren System anvertrauen (15). Im Schlachthof können aber Körperteile verlorengehen, so verliert Ambrosio genau einen, beim Melken wichtigen Körperteil, den Finger. Die Vergegenständlichung des menschlichen Körpers zeigt sich auch in der Gleichsetzung oder dem Vergleich des Menschen mit den Maschinen, gegen die vor allem der naturverbundene Knuchel einen erfolglosen Kampf führt. Ambrosio wird als Ersatz für eine Melkmaschine angestellt: „[Der Käser]

---

<sup>99</sup> Vgl. z.B. folgende Stelle: „Elf Uhr fünfundvierzig. / Stehen. / Stillstehen. / Gebückt über den Tisch, und die Zeit vergeht nicht. [...] Nicht eine Viertelstunde. / Die Stiefel ausziehen können. / Mich hinlegen. Ausstrecken. / Hunger habe ich keinen. / Von hier aus ist keine Uhr zu sehen“, usw. (339).

drehte sich nach Knuchel um: „Es gibt solche, die haben Melkmaschinen, und es gibt solche, die haben Ausländer im Stall“ (185). Die Arbeit im Schlachthof zeichnet sich aber gerade durch jene Monotonie aus, die nur Maschinen ausführen und ertragen können:

[D]er rührige Rötlisberger verinnerlichte Spül- und Kochzeiten so lang und so stark, dass er nicht mehr wusste, sondern einfach mit jeder Faser seines Wesens fühlte. Er war zu einem biologischen Wecker geworden, zu einem Kuttelwecker mit eingebauter Klingel. Gestellt war er auf Lebzeit (283).

Die Austauschbarkeit und Gleichsetzung von Mensch und Tier, Fremdem und Eigenem, Körper bzw. Subjekt und Objekt, Arbeiter und Maschine erinnert auch an den erwähnten chiasmischen Charakter der Fremdheitserfahrung. Diese Fremdheit ist nicht nur die Fremdheit des Fremdarbeiters – wie auch die obigen „Gegensatzpaare“ nicht nur als Gegensätze und damit als triviale „Stoffe“ eines „Arbeiterromans“ thematisiert werden, sondern auch durch die Demontageprozesse die Sprachlichkeit des Textes bestimmen und zueinander in Analogie gestellt werden. Jene Fremdheit des Textes und der rhetorischen Figuren begründet seine Literarizität und macht die Interpretation überhaupt erst möglich und notwendig. Sie wird im Akt des Lesens und des Verstehens, wenn auch nicht völlig angeeignet (und damit aufgehoben), jedoch erfahrbar und erweist sich als eine von der Auseinandersetzung mit dem Eigenen abhängige, situativ konstituierte Kategorie.

**6. „denn das Fremdste, was man erleben kann,  
ist das Eigene einmal von außen gesehen.“<sup>100</sup>  
Dimensionen der Fremdheit in Max Frischs  
Werk**

Die fast sprichwörtlich gewordene Reiselust von Max Frisch manifestiert sich nicht nur darin, dass er – wie übrigens viele seiner Romanfiguren – stets unterwegs war, sogar Kontinente durchstreifte und die Fremde suchend, des Öfteren seinen Wohnort wechselte. In seiner Biographie wimmelt es ebenso von Orts- und Ländernamen: Er hatte seinen Wohnsitz in Zürich und Berzona, in Berlin, Rom und New York, er reiste immer wieder nach Süd- und Osteuropa, nach Amerika, zu seinen Reisezielen gehörten aber auch Paris, Athen, Japan und China. Diese ausgedehnten Aufenthalte boten zweifelsohne umfangreiches Anschauungsmaterial für seine Reisefeuilletons und auch in Frischs Tagebüchern und Romanen werden Reiseerfahrungen reflektiert – nicht nur in Stadt- und Landschaftsschilderungen, sondern beispielsweise auch im Motiv des Aufbrechens in die Fremde. Hinter diesem „Heimweh nach der Fremde“ (Frisch 1950: 364) steckt aber wesentlich mehr als Abenteuerlust oder ein Unbehagen am gewohnten Alltag. Die Erfahrung der Fremdheit oder der Befremdung steht in Frischs Werk in enger Verbindung mit seinem berühmten Bildnisverbot, mit seinen Vorstellungen über Identitätskonstruktion durch Befreiung von fixierten Rollen. Die Fragestellungen, die von der literarischen Grenzgängerproblematik in seinen Texten aufgeworfen werden, bringen darüber hinaus komplexe Zusammenhänge zwischen sprachlich-ästhetischen und kulturellen Alteritätsphänomenen und Fremdheitserfahrungen zum Vorschein.

Warum reisen wir? In Frischs *Tagebuch 1946-49* wird diese Frage wie folgt beantwortet: „Auch dies, damit wir Menschen begegnen, die nicht meinen, daß sie uns kennen ein für allemal; damit wir noch einmal erfahren, was uns in diesem Leben möglich sei“ (Frisch 1950: 369). Unter dem Titel „Du sollst dir kein Bildnis“ machen

---

<sup>100</sup> Frisch 1950: 453.

werden in dieser Tagebuchaufzeichnung das Reisen und seine Konsequenzen, die Selbst- und Fremdbegegnung mit der Liebe gleichgestellt: Beide befreien aus jeglichem Bildnis, ermöglichen eine Selbstentfaltung, lassen das Unfassbare, das Geheimnisvolle des Menschen erfahren. Der Ausbruch in die Fremde wird einerseits zur Befreiung von sozialen Rollen der heimischen Welt, von vorgefertigten Meinungen, die der Ich-Findung oder der Selbstannahme im Wege stehen. Andererseits eröffnet die Fremdheitserfahrung bei kulturellen Grenzüberschreitungen einen anderen Blick auf die vertraute Welt, die Distanz verhilft zu einer vorurteilslosen Wahrnehmung und dieser fremde Blick auf das Eigene ist die Voraussetzung für das Selbstverstehen. Zu dieser Erkenntnis ist nicht einmal das Wegereisen notwendig: in seinem vielzitierten Text über die ausländischen Arbeitskräfte und die Schweizer Verteidigungsmentalität betrachtet Frisch die „Überfremdung“ als Chance und er gesteht:

Zwar können wir reisen, aber das ist etwas anderes, das berührt das Einheimische nicht; oder wir können auswandern, aber das ist wieder etwas anderes. Ich habe mich einige Jahre lang als Auslandschweizer versucht, um festzustellen: ich brauche die Nicht-Schweizer in der Schweiz (Frisch 1966: 389).

Fremde fordern nämlich, so die Fortsetzung, zur Selbstprüfung heraus: „Die Konfrontation mit einer andern Lebensart, das irritiert jenes Selbstbewusstsein, das der Einzelne bezieht aus dem sakrosankten Eigenlob eines nationalen Kollektivs“ (Frisch 1966: 388). Nach Frisch deckt der Fremdenhass die Brüchigkeit dieses Selbstbewusstseins auf: die Bedrohlichkeit des statischen, konservativen Denkens („die Schweiz begreift sich [...] als etwas Gewordenes, nicht als etwas Werdendes“ – Frisch 1966: 392), den Widerspruch zwischen den Überfremdungsängsten und einem Selbstverständnis, das auf sprachlicher und kultureller Diversität innerhalb der eigenen Nation beruht. In diesem Sinn haben die Ausländer tatsächlich eine konstitutive Bedeutung für jegliche Eigenart – und umgekehrt wäre auch hinzuzufügen, dass man gemäß Frisch (insbesondere als Kunstschaffender oder Andersdenkender) auch in dem eigenen Land fremd werden kann. In seiner Büchner-Preis-Rede mit dem Titel *Emigranten* heißt es:

Das Emigrantische, das uns verbindet, äußert sich darin, daß wir nicht im Namen unserer Vaterländer sprechen können noch wollen; es äußert sich darin, daß wir unsere Wohnsitze, ob wir sie wechseln oder nicht, überall in der heutigen Welt als provisorisch empfinden. [...] das Gefühl der Fremde, das wir meinen, wurzelt tiefer. Wir sind Emigranten geworden, ohne unsere Vaterländer zu verlassen (Frisch 1958: 239).

Frischs zitierte Ideen über das Befreiende der Fremdheitserfahrung durch Reisen, die „Überfremdung“ als Chance, die bewusste Entfremdung als intellektuelle Position stehen in bemerkenswertem Einklang mit neuerdings etablierten Ansätzen und Theorien der kulturwissenschaftlichen Xenologie. Beide Positionen gehen u.a. von der Verschränkung von Eigenem und Fremden, der Reversibilität der Eigen- und Fremdheitserfahrungen aus, die sich offenbart, wenn beispielsweise jemand in der Fremde und aus der Fremde die Eindeutigkeiten der heimischen Welt skeptisch wahrnimmt und sich auch von sich selbst entfremdet und somit auch die eigene, bedrohliche Fremdheit wahrnimmt. Die aus kulturellen Grenzüberschreitungen resultierenden Fremderfahrungen sind ferner nicht nur mit gewissen Reise- und Migrationsformen verbunden: kulturellen Transitsituationen kommt in der Identitätskonstruktion im Allgemeinen eine wichtige Funktion zu (die auch mit der Bildnis-Problematik verknüpften Grenzziehungen, Doppel- und Mehrfachidentitäten sind zum Beispiel für den Entwicklungsgang der Protagonisten von Bildungsromanen konstitutiv). Die Verfremdung ist außerdem ein konstitutives Moment von Kunst: in Frischs *Tagebuch 1946-1949* wird anhand der Hauptprobe des Stückes *Die Chinesische Mauer* der Schock der Fremdheit als Grundmuster des Theaters und der Theatralität beschrieben:

Ein Schock etwa folgender Art: du kommst nach China, wo du noch nie gewesen bist, kommst auf einen öffentlichen Platz, wo viele Chinesen stehen, und schaust einem Tänzer zu [...] und alle sagen, dieser Tänzer bist du. [...] Im Augenblick, wo ich es zwar nicht begreife, aber glaube, hinnehme und zugebe, begreife ich überhaupt nicht mehr, was da gespielt wird, keinen Satz, keine Szene, alles Fremdsprache [...] Das Theater als ein fürchterlicher Zerrspiegel, aber am fürchter-

lichsten, wo es das nicht ist; denn das Fremdeste, was man erleben kann, ist das Eigene einmal von außen gesehen (Frisch 1950: 453).

Der literarische Text selbst kann aber auch als Medium und Produkt einer Grenzüberschreitung betrachtet werden und zwar nicht nur, weil er den Lesern die Chance der Grenzüberschreitung, des Identitätswechsels bietet, sondern weil die zeitliche und räumliche Fremdheit des Textes, wie bereits erläutert, als Voraussetzung für die Auslegung zu deuten ist. Grenzgänger und Schriftsteller überschreiten die Grenzen des Eigenen, des Gewohnten: kulturelle und ästhetische Fremdheitserfahrungen sind einander nicht unähnlich. Diese Zusammenhänge zwischen kultureller und ästhetischer Fremdheit und Vielfalt ermöglichen eine neue Kontextualisierung des Schaffens von Frisch – auch wenn ich auf den inzwischen ins Unüberschaubare ausgefertigten Diskurs über das Verhältnis von literarischem Erzählen und der Fremdheit oder über die Rekonzeptualisierung von Fremdheit als eine Erfahrung zwischen und innerhalb von Kulturen, Subjekten und Sprachen nicht näher eingehen kann.

## **6.1. Fremdheitserfahrungen und Identitätskonstruktionen in *Stiller* und in *Homo faber***

Die Interdependenz von persönlicher und nationaler Identität einerseits und der Zusammenhang zwischen Reise- und Fremdheitserfahrungen und Identitätskonstruktion andererseits bestimmen die narratologische und thematische Komposition des *Stiller*, dem ersten erfolgreichen Roman von Frisch.<sup>101</sup> Die Frage nach der Identität des Erzählers stellt sich bereits beim Lesen der ersten Zeile des Romans, der als „Aufzeichnungen Stillers im Gefängnis“ betitelt wird: „Ich bin nicht Stiller!“ (Frisch 1954: 361). Bis zum Ende des Siebten Heftes bleibt eigentlich fraglich, ob der Erzähler der Zürcher Bildhauer Anatol Ludwig Stiller ist, der sich selbst verleugnet und sich als Mr.

---

<sup>101</sup> Im Rahmen des vorliegenden Beitrags werden im obigen Kontext nur einige ausgewählte Texte von Frisch interpretiert – und dies ohne Anspruch auf Vollständigkeit und ohne eine ausführlichere Darstellung komplexer Wechselwirkungen kultureller und ästhetischer Fremdheitserfahrungen. Zur eingehenden Analyse der Texte *Stiller* und *Wilhelm Tell für die Schule* vgl. Pabis 2010: 88-152.

White ausgibt, oder jener Amerikaner James Larkin White, der nur zufällig und ohne Grund mit dem verschollenen Stiller identifiziert wird. Die Frage nach der Identität von Stiller und White verbindet die primären und die intradiegetischen Ebenen der Erzählung, deren Aufzeichnung allein von der Klärung der Identitätsproblematik motiviert wird: Bei der Interpretation erweisen sich die *grand récits* des einheitlichen Individuums und der homogenen Nation als zwei, miteinander verbundene Aspekte der narrativen Kohärenzbildung. Die erste Geschichte, die White aufzeichnet (White, angeblich amerikanischer Staatsbürger, wird an der Grenze aufgehalten und als Schweizer Staatsbürger Stiller festgenommen), thematisiert nicht nur die Identität (die Grenze, die Grenzziehung sind als Grundstrukturen der Identität zu deuten), sondern illustriert auch die kollektive Bestimmtheit der persönlichen Identität. Das Individuum wird von Beginn des Romans an im Zusammenhang mit seiner nationalen Identität betrachtet. White muss sich in seiner Zelle Geschichten über Stiller und auch über die Schweiz anhören, die ihm von seinem Verteidiger Bohnenblust erzählt werden. White tadelt die durch Bohnenblust sakralisierten Schweizer Eigentümlichkeiten wie die Neutralität, indem er auf die Waffenexport-Industrie oder die Neigung des schweizerischen Bürgertums zum Faschismus hinweist und seine kritischen Äußerungen sind auf seine Außenperspektive zurückzuführen. Der Amerikaner White, der Fremde (oder der Heimkehrer) kann nämlich jene Kontingenz aufdecken, die den Einheimischen verborgen ist. So geschah es auch dem jungen Stiller im Spanischen Bürgerkrieg: „Ich habe eure Schweiz kennengelernt, damals in Spanien“ (Frisch 1954: 613) – auch im persönlichen Bereich bedürfen die Figuren der Fremdheit (Rolf Genua und Sybille New York), um die zur Reflexion nötige Distanz zum Eigenen zu gewinnen. Spanien ist aber auch der Schauplatz einer Erfahrung (der nicht bestandenen Feuerprobe), die Stiller als sein Versagen als Mann und Soldat interpretiert und die zu einer Unzufriedenheit mit seinem Körper und letztendlich zum Ende seiner Beziehung mit Julika, zu seiner Flucht in die USA und zu der Verleugnung seiner Identität als Stiller führt.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Die Relevanz dieser Erfahrung wird auch bestätigt durch die Vorkommensweise des Tajo-Erlebnisses in Whites Aufzeichnungen. Einerseits tauchen die Motive des verpassten Schießens und der Aufgabe der Aneignung einer wehrhaften Männlichkeit in

Stillers Reaktionen auf seinen „Identitätsverlust“ sind von zweierlei Natur, weil sie sowohl persönlich als auch national bestimmt sind. Als Erzähler des ersten Teils des Romans verleugnet er seine Vergangenheit und sein Schweizertum, er nimmt die Identität von White an. Dies beruht auch auf der Affirmation eines Nationalmythos – nämlich dem der Vereinigten Staaten. In den Westergeschichten, die White erzählt, verschmilzt die Erfahrung der Männlichkeit des Protagonisten mit der Gründung der amerikanischen Nation.<sup>103</sup> White verkörpert im Sinne des Faustrechts der *frontier*-Welt und des *rugged individualism* jene übertriebene, gewaltige Männlichkeit, der Stiller vollkommen entbehrt. Seine wehrhafte, sinnliche Männlichkeit steht in Opposition zu Stillers und Julikas Versagen in ihren Geschlechterrollen und steht im Einklang mit dem amerikanischen Nationalmythos vom *self made man* und der Freiheit von Zwängen und der Vergangenheit.<sup>104</sup> Der amerikanische Raum eignet sich als Schauplatz und Symbol der Erfahrungen des *self made man* White, dessen Identität auf fiktiven Geschichten beruht und der biographischen Vergangenheit entbehrt. In diesem unbeschränkten Simulationsraum werden Identitäten vorgebar, veränderbar, da hier die Unterschiede zwischen dem Wirklichen und dem Möglichen oder Imaginären verwischt werden. Mexiko erscheint in Whites Schilderung als jener Ort der Oralität, der grundlegende Erscheinungsformen des Logozentrismus in westlichen Schriftkulturen außer Geltung setzt wie etwa das Verdrängen des Leibes, die Tabuisierung des Todes, die Verbalisierung von Erfahrungen. Die Unmittelbarkeit der

---

mehreren Erzählungen von White auf, wie in den Geschichten von Rip van Winkle und Isidor. (Zudem gehört die Rip van Winkle-Geschichte zum kanonisierten Korpus der „Nationalmythen“ der Vereinigten Staaten.) Andererseits weisen das Spanienabenteuer und die Identitätsproblematik von White sowie ihre diegetischen und intradiegetischen Erzählweisen deutliche Parallelen auf. Stiller pflegte in der Gesellschaft diese Anekdote wie seine „Parade-Nummer“ vorzutragen und erst später, kurz vor seinem Verschollengehen gesteht er, dass hinter der „Erfolgsgeschichte“ eine Niederlage, ein Versagen steckt. Die Tajo-Geschichte wird in den Aufzeichnungen – der Lebensgeschichte von Stiller ähnlich – perspektivisch wiederholt, bis schließlich im Siebten Heft die Identität des Erzählers und des Spanienkämpfers anerkannt wird.

<sup>103</sup> Über die doppelte Lesart der Western als Muster der Männlichkeit und des Aufbaus einer männlichen Gemeinschaft vgl. Erhart-Herrmann 1997.

<sup>104</sup> Das gleiche trifft für Whites amerikanische Geliebte Florence zu, deren leidenschaftliche Sinnlichkeit im Gegensatz zu Julikas Frigidität steht. Florence verfügt über eine animalische Natürlichkeit – Julika ist dahingegen künstlich und hat „Angst in Bezug auf ihr eigenes Geschlecht“ (Frisch 1954: 437).

Wahrnehmung, die Dominanz des Nichtverbalen, des Leiblichen zeigen sich in Whites gehäuften Hinweisen auf Gerüche, Geräusche, Farben.<sup>105</sup> Die Raum- und Zeiterfahrung Whites in Mexiko offenbart zugleich die Fragilität seiner eigenen Welt.<sup>106</sup> In ähnlicher Weise werden für den Fremden White jene kulturellen Muster der Schweiz fragwürdig, die von der In-Group als Selbstverständlichkeiten angenommen werden, deren Konstruktionscharakter daher natürlicherweise verborgen bleibt (Schütz 1972: 58). White schildert Mexiko jedoch vor dem Blickwinkel seiner europäischen – wenn auch nicht gerade schweizerischen (!) – Herkunftskultur: die Wüste ist „starr und reglos wie Architektur“, die blühenden Gärten einer Hazienda „von der Grösse eines schweizerischen Kantons“ (Frisch 1954: 389). Einerseits wird dadurch die vertraute Welt Stillers charakterisiert (das passierte nicht nur Stiller, der die Schweiz in Spanien kennen lernte, sondern auch Sibylle, die die „Vielfalt des erotischen Spieles“ gerade durch ihr Fehlen in New York erfuhr – Frisch 1954: 668). Andererseits ist aus solchen Stellen die Konsequenz zu ziehen, dass der Sprache des Erzählers White die schweizerische (europäische) Kultur bereits eingeschrieben ist und dass die White-Identität daher von Stiller erfunden sein könnte – die Perzeption des Raumes legt an solchen Stellen der Handlung aber eine andere Interpretation nahe.

Die USA und die Schweiz fungieren im Text also als räumliche Metapher der Identitätsproblematik von White und Stiller. In Stillers Aufzeichnungen markiert die Schweiz ihre Zeitlichkeit als Gegenpol zur USA: Die Schweizer schließen sich ins Gefängnis der Vergangenheit ein, wohingegen die Vereinigten Staaten keine zwingende Vergangenheit haben. Das persönliche Scheitern von Stiller verur-

---

<sup>105</sup> „Ich sehe ihre grosse Öde voll blühender Farben, [...] Farben des glühenden Mittags, Farben der Dämmerung, Farben der unsäglichen Nacht“ (Frisch 1954: 378); „wunderbar sind die vielen Blumen, deren Duft aber nicht aufkommt; wo es nicht nach dem entsetzlichen Fleisch stinkt, das an der Sonne verdirbt, stinkt es nach Kloake“ (Frisch 1954: 382). Auch bei der Schilderung des Totentages beschreibt er den „Duft dieser Speisen, denn der Duft ist das Wesen der Dinge“ (Frisch 1954: 666). Der Tod gehört untrennbar zu dieser Wahrnehmung und zum mexikanischen Leben; gegenwärtig ist er schon auf dem Marktplatz (in den Gestalten des toten Hundes, der Aasgeier und der Kindersärge) und selbstverständlich in den Janitzo-Passagen, wo der „nicht-logozentrische“ Umgang mit dem Tod beschrieben wird (Frisch 1954: 667).

<sup>106</sup> „All dies sehe ich [...] betroffen von der Unwahrscheinlichkeit unseres Daseins. [...] Man fragt sich schlechthin, was der Mensch auf dieser Erde eigentlich macht“ (Frisch 1954: 667).

sacht jenen Anspruch auf Kontinuität, jenes Streben nach der substantiellen Identität mit der Vergangenheit und mit dem Selbst, das gerade an der Schweiz kritisiert wurde. (Stillers Versagen am Tajo bleibt ein Fremdkörper seiner Identität und macht ihn zum Gefangenen einer Vergangenheit, der seine erfahrene Andersheit aus Angst vor dem Identitätsverlust verdrängt und nicht in seine Lebensgeschichte integrieren kann.) Amerika, das nicht aufgrund seiner Vergangenheit zu identifizieren, sondern als ein Raum der Möglichkeiten, des Neuanfangs zu betrachten ist, liefert White die Gelegenheit, seine Identität ohne feste Bezugspunkte in der Vergangenheit mit Hilfe von fiktiven Geschichten zu konstruieren. Selbstverständlich stehen sich hier nicht (nur) zwei Räume, zwei Nationen oder zwei Figuren des Textes gegenüber, sondern zwei Modelle von Identität, von denen eines an die Beständigkeit in der Zeit gebunden ist, das andere indes die Wandelbarkeit des Subjekts impliziert. Aus diesem Grund ist im „Nachwort des Staatsanwaltes“ Stillers Geschichte als ironisch zu interpretieren. Stiller und Julika ziehen in eine *ferme vaudoise*, wofür er in seinen von dem Erzähler Rolf zitierten Briefen schwärmt. Seine Beschreibungen werden aber nicht nur wegen der Diskrepanz zwischen der betonten Echtheit des falschen Marmors, der Gartenzwerge und der *swiss pottery* bejubelt, sondern auch deshalb, weil sein Leben im Schwyzerhüsli gerade durch jene Eigenschaften charakterisiert werden kann, die White an der Schweiz scharf kritisierte. Zu diesen zählen die metaphorisch interpretierte Kleinheit, die Eingeschlossenheit in einem „Reduit der Innerlichkeit“ und die „kitschigen Kulissen“ (Frisch 1954: 595) der Zürcher Architektur, ganz zu schweigen davon, dass Stiller und Julika in die Welschschweiz ziehen und sich daher als „ein schweizerisches Inland-Emigranten-Ehepaar“ (Frisch 1954: 732) vorstellen. Damit wird die Inkongruenz zwischen der sprachlichen und politischen Grenzziehung in der Schweiz aufgezeigt – die im Ersten Teil so relevante Grenzüberschreitung der Figuren (Stiller, White, Rolf, Sybille, Julika) wird zur Überschreitung der Binnengrenze in der Schweiz. Die Äußerlichkeit der Identität von Stiller im zweiten Teil veranschaulicht jenes Produkt am besten, das Stiller verfertigt, um „gross-zuverdienen“ (Frisch 1954: 736): Er verkauft mit indianischen Mustern verzierte *swiss pottery* an amerikanische Touristen. Anstelle der persönlichen Identität des verstummten Stiller findet man im

„Nachwort des Staatsanwaltes“ die kollektive Identität der Nation, die aber mit der persönlichen Identität von Stiller in keinerlei Beziehung steht, sich also auf die Akzeptanz von formal „Bezeichnendem“ (wie der *swiss pottery* und dem Schwyzerhüsli) beschränkt und daher parodiert bzw. parodierbar wird.

Stillers Identitätsproblematik, sein Versuch, die Identität von White rein metaphorisch zu konstruieren, hängt eng mit seiner Sprachauffassung zusammen. Die Erklärung für alle seine Konflikte mit Bohnenblut ist auch die Diskrepanz zwischen dem deskriptiven Sprachgebrauch des Verteidigers und Whites metaphorischem Wirklichkeitsbegriff. Whites sprachphilosophische Reflexionen konstatieren die Krise der Referentialität und wenden diese ins Tragische: „das ist die erschreckende Erfahrung dieser Untersuchungshaft: Ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit“ (Frisch 1954: 436), oder „Ich kann mich nicht mitteilen. Jedes Wort ist falsch und wahr, das ist das Wesen des Wortes“ (Frisch 1954: 525). White macht von dem Versagen der Eindeutigkeit und des deskriptiven Sprachgebrauchs und von der Simulierbarkeit von Identitäten spielerischen Gebrauch. Er vermischt die beiden sprachlichen Modi: Er wiederholt, dass er nur protokolliert, doch enthüllt er den fiktionalen oder metaphorischen Charakter seiner Geschichten manchmal selbst. Er bekennt sich als Mörder schuldig, dann definiert er aber seine Morde als symbolische, „innere“ und alltägliche Morde: „Es gibt allerlei Arten, einen Menschen zu morden oder wenigstens seine Seele, und das merkt keine Polizei der Welt“ (Frisch 1954: 476).

Dieses ambivalente Verhältnis zur Sprache – oder exakter formuliert: die Unmöglichkeit sprachlichen Ausdrucks, das Misstrauen gegenüber der Beschreibungsfunktion der Sprache – wird auch in Frischs bereits zitiertem Tagebuch erwähnt:

Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weisse zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von Nebensachen [...] Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das unsagbar bleibt; sie können es nur umgrenzen, möglichst nahe und genau, und das Eigentliche, das Unsagbare, erscheint bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen (Frisch 1950: 378).

An diesem Punkt wird auch offenbar, dass in der Poetik von Max Frisch *das Bildnis* und *die Sprache* in Analogie zueinander stehen:

das Bildnis ist sprachlich bestimmt und die Sprache hat Bildnis-Charakter. Wie auch das Wort laut Frisch unfähig ist, das Unsagbare, Unfassbare, Geheimnisvolle abzubilden, so kann auch ein Bildnis das eigentliche Ich, das „Göttliche“ eines jeden Menschen niemals erfassen. Diese Interdependenz von Sprache und Bild bestimmt die Verknüpfungen der thematischen Ebene und der Erzählhaltung auch im Roman *Homo faber* (1957), dem meistgelesenen Roman von Frisch, dessen scheiternder Protagonist, der rationale Ingenieur Walter Faber, sich bekannterweise ein Bildnis gemacht hat von sich selbst und von der Welt. Die Rollenhaftigkeit dieses Verhaltens wird in seiner Sprache, (seinem „Bericht“) deutlich. So sagt Frisch über Faber: „[...] er verfällt einem Bildnis, das er sich gemacht hat von sich. Er lebt an sich vorbei, und die Diskrepanz zwischen seiner Sprache und dem, was er wirklich erfährt und erlebt, ist das, was mich dabei interessiert hat. Die Sprache ist also hier der eigentliche Tatort“ (Schmitz 1977: 17). Dieser „Tatort“ ist in dem Roman wesentlich durch Fremdheit bestimmt, und zwar nicht nur, weil Faber beruflich bedingt ein Reisender ist und im ganzen Roman dienstlich unterwegs ist (u.a. in New York, Mittelamerika, dann Paris, Frankreich, Italien und Athen). Diese kulturellen Transitsituationen bilden zwar den Rahmen für die Subversion des faberschen Weltbildes, aber sein Bildnis wird indes an jenen Textstellen, die entweder deskriptive und metaphorische Modi aufweisen oder aber Hybride darstellen, als unhaltbar enttarnt. Durch diese innersprachliche Polyphonie wird außer der erwähnten Interdependenz von Bildnis und Sprache auch diejenige von ästhetischen und kulturellen Fremdheits-erfahrungen aufgezeigt.

Befremdend wirkt zunächst einmal die Erzählhaltung selbst. Obwohl Faber gemäß seinem technischen Weltbild den Text als Bericht definiert und diesen Bericht von einem deklarierten Authentizitätsanspruch geleitet mit statistischen Daten, Ort- und Zeitangaben versieht, ergibt sich als Ergebnis seiner Bemühungen kein narrativer Diskurs, im Gegenteil: Faber erweist sich als ein unzuverlässiger Erzähler. Die Überzeugung des Lesers (und des Erzählers) von Fabers Unschuld und seiner rationalen Weltanschauung ist zwar deutlich (und dieser Anspruch ist sogar wesentlicher, als die Handlung selbst), doch entsteht relativ früh eine deutliche Distanz zwischen dem Leser und dem „Protokoll“ des Berichterstatters. Grund dafür

sind jene diskursiven Risse und Widersprüche, die vom Romananfang an die Überzeugungskraft von Fabers Erzählung subvertieren. Der stete Wechsel und die manchmal verwirrende Zusammenführung der unterschiedlichen Zeitebenen widersprechen Fabers Intention und überfordern den Leser, der Fabers Unfähigkeit, seine Gefühle, seine Leiblichkeit, sein Altern und Sabeths Zeugungsdatum leicht übersieht. In Fabers Sprache wimmelt es außerdem auch von Widersprüchen (er betont wiederholt die Vorzüge der Einsamkeit und seine Verachtung für die Ehe, doch beabsichtigt er, Sabeth und Hanna zu heiraten). An einer anderen Stelle kommt die Unmöglichkeit seiner Bestrebungen nach Beherrschung der Welt durch Sprache ebenso zum Vorschein wie sein Unvermögen, sprachliche Unartikulierbarkeit zu bekämpfen: „Ich wußte genau, was ich denke. Es gibt keine Wörter dafür“ (Frisch 1957: 93) bzw. „ich sage nicht, was ich will, sondern was die Sprache will“ (Frisch 1957: 179). Fabers „Sprachkrise“ ist an diesen Stellen einerseits auf die Fremdheit der spanischen Sprache zurückzuführen, andererseits aber auch auf die Erfahrung, dass existentielle Grenzsituationen wie Tod, Sexualität oder Geheimnisse der Leiblichkeit und der menschlichen Individualität sprachlich (durch sprachliche Beschreibung, mit genauen oder wissenschaftlichen Begriffen, aber auch durch Filme – Frisch 1957: 24<sup>107</sup>) nicht zu erfassen sind. Dementsprechend bleibt Faber nichts anderes übrig, als zu sagen, „was die Sprache will“ – die Bildnismacherei ist in gewissem Maße nicht zu vermeiden, jedes Bildnis des Ich ist auch ein „Fremdbildnis“ und jedes Wort ist nicht nur wahr, sondern auch immer „falsch“.

Am auffälligsten im Widerspruch zu Fabers Verständnis der scheinbar rationalen, wissenschaftlichen Sprache des technischen Menschen steht ihre zunehmende Figurativität. Obwohl er anfangs

---

<sup>107</sup> Fabers Filmen ist, seinen anderen ständig wiederholten Tätigkeiten (Rasieren, Duschen) ähnlich, auch eine Art der „Bildnismacherei“ inhärent, das heißt ein typischer und vergeblicher Versuch, das Natürliche und Kontingente durch Technik zu beherrschen, ein Erlebnis, eine leibliche Erfahrung in einer unveränderlichen Form festzuhalten. Am Ende sieht er die Vergeblichkeit seines Tuns ein, als ihm bewusst wird, dass der Film die Zeit nicht konserviert, sondern im Gegenteil, auf die Vergänglichkeit aufmerksam macht: „ich filme nichts mehr. Wozu! Hanna hat recht: nachher muß man es sich als Film ansehen, wenn es nicht mehr da ist, und es vergeht ja doch alles“ (Frisch 1957: 182). Auf das Verhältnis zwischen Sprachkrise und Bildnismacherei macht auch Walter Schmitz aufmerksam (Schmitz 1977: 83).

noch den deskriptiven, eindeutigen sprachlichen Modus präferiert und das Erlebnis, die Kunst, die Literatur und die Träume verachtet und für „weibisch“ und „hysterisch“ hält (Frisch 1957: 25),<sup>108</sup> vermehren sich in seiner Sprache parallel zum fortschreitenden Einbruch von zufälligen, kontingenten Ereignissen (Krankheiten, Todesfälle, Emotionen) auch die metaphorischen Ausdrücke. Mit Sabeth spielt er, einem *homo ludens* ähnlich, mit der Sprache selbst, als die beiden Verliebten die gegebenen Wörter durch spontane Assoziationen ersetzen:

Gegen fünf Uhr das erste Dämmerlicht: Wie Porzellan von Minute zu Minute wird es heller, das Meer und der Himmel, nicht die Erde; man sieht, wo Athen liegen muß, die schwarzen Inseln in hellen Buchten, es scheiden sich Wasser und Land, ein paar kleine Morgenwolken darüber: Wie Quasten mit Rosa-Puder: findet Sabeth, ich finde nichts und verliere wieder einen Punkt. 19:9 für Sabeth! Die Luft um diese Stunde: Wie Herbstzeitlosen! Ich finde: Wie Cellophan mit nichts dahinter. Dann erkennt man die Brandung an den Küsten: Wie Bier-schaum! Sabeth findet: Wie eine Rüsche!!! (Frisch 1957: 151)

Das Spiel setzt er auch nach ihrem Tod fort: „die Wolken: wie Watte, wie Gips, wie Blumenkohl, wie Schaum mit Seifenblasenfarben, ich weiß nicht, was Sabeth alles finden würde, [...] der Wald wie ein Igel, [...] Schatten, wie Vorhänge“ (Frisch 1957: 196).

Fabers Reflexionen über die angestrebte Objektivität der Sprache bzw. vor allem über das erwähnte Unvermögen der sprachlichen Mitteilung sind von seinen Reiseerfahrungen in fremde, fremdsprachige Länder untrennbar. An den erwähnten mehrsprachigen, polyphonen Textstellen des Romans haben aber die fremdsprachigen Einschübe eine wichtige Funktion: Sie spielen nicht nur eine illustrative Rolle, sondern sind für den narrativen Diskurs konstitutiv. Die sprachliche Hybridisierung hängt einerseits mit Fabers Streben nach wissenschaftlicher Objektivität und Belegbarkeit zusammen: Er verwendet Fachwörter (wie *Super-Constellation*) oder auch Anglizismen und fremde Ausdrücke, um die zitierte Figurenrede akkurat wie-

---

<sup>108</sup> Vgl. „Ein Flugzeug ist für mich ein Flugzeug, ich sehe keinen ausgestorbenen Vogel dabei, sondern eine Super-Constellation mit Motor-Defekt, nichts weiter, und da kann der Mond sie bescheinen, wie er will. Warum soll ich erleben, was gar nicht ist?“ (Frisch 1957: 25).

derzugeben: „Sie weigerte sich, Geld anzunehmen, es wäre ein Vergnügen (*pleasure*) für sie, daß ich lebe“ (Frisch 1957: 12); oder: „Er findet es sinnvoll, obschon unwirtschaftlich, geradezu genial, tiefsinnig (*profond*), und zwar im Ernst“ (Frisch 1957: 44, Hervorh. E.P.). Die fremde Sprache in Fabers Berichterstattung bringt aber vielmehr zum Vorschein, dass ihm die unbeherrschbaren, kontingenten Ereignisse, die er verachtet und die er durch wissenschaftliche Objektivität und genaue technische sprachliche Beschreibung zu bekämpfen versucht, vollkommen *fremd* sind (der Tod, die Liebe, die Weiblichkeit). Von Joachims Tod wird nicht von ungefähr auf Spanisch berichtet („Nuestro Señorha muerto“ – Frisch 1957: 55). Faber sieht in Hanna mehrmals auch eine „fremde“ Frau: „Als sie aus dem Institut gekommen war, hatte ich Hanna, offen gestanden, nicht wiedererkannt. [...] Hanna geht voran, die Dame mit grauem und kurzgeschnittenem Haar, mit Hornbrille, die Fremde, aber Mutter von Sabeth“ (Frisch 1957: 132). Auch am alternden Leib der Frau empfindet er etwas Befremdliches: „Ihre Hand [...] war merkwürdig: klein, wie eine Kinderhand, älter als die übrige Hanna, nervös und schlaff, häßlich, eigentlich gar keine Hand, sondern etwas Verstümmeltes [...] etwas Liebes, aber etwas Fremdes, etwas Entsetzliches, etwas Trauriges, etwas Blindes“ (Frisch 1957: 141). Genauso berichtet er über eine Fremdheitserfahrung, als er den ersten Kuss mit Sabeth beschreibt: „Als wir wieder allein standen [...] küßte ich sie auf die Stirn, [...] dann auf ihren Mund, wobei ich erschrak. Sie war mir fremder als je ein Mädchen“ (Frisch 1957: 95). Auf seinen Reisen in Vertretung der UNESCO versucht er die Fremdheit der ihm fremden „primitiven“ Völker durch Technik zu beseitigen, er erfährt aber unterwegs seine eigene Fremdheit (seine Entfremdung von sich selbst). Seine Fremderfahrung ist unverkennbar auch mit einer ästhetischen, sprachlichen Erfahrung verknüpft:

Es spritzte der Schlamm, nach beiden Seiten, wenn wir durch die Tümpel führen, diese Tümpel im Morgenrot – einmal sagte Marcel: *Tu sais que la mort est femme!* Ich blickte ihn an; *et que la terre est femme!* sagte er, und das letztere verstand ich, denn es sah so aus, genau so, ich lachte laut, ohne zu wollen, wie über eine Zote (Frisch 1957: 69, Hervorh. E.P.).

Die Fremderfahrung also, die das Bildnis subvertiert, wird ebenso wie Fabers kulturelle Fremdheitserfahrungen durch sprachliche Fremdheit vermittelt: die Wörter *Erde* und *Frau* stehen im Text auf Französisch (obwohl ihr grammatikalisches Geschlecht auch im Deutschen weiblich ist). Im Medium der Fremdsprachigkeit verschränken sich im Roman die Weiblichkeit, die Körperlichkeit, die Blindheit und die Vergänglichkeit zu einem Subtext, der Fabers Berichterstattung kontinuierlich subvertiert.

## 6.2. Sprache, Bildnis und Identität in *Andorra*

Den Zusammenhang zwischen Sprache, Bildnis und Identität sowie die fatalen Konsequenzen der Bildnismacherei zeigt Frischs wohl bekannteste Stück *Andorra* (1961) in beinahe didaktischer Klarheit auf. Das Bildnis erweist sich im Drama als selbsterfüllende Prophezeiung: Die Hauptfigur Andri wird durch die antisemitischen Stereotypen der Andorraner als „jüdisch“ stigmatisiert und im Laufe seiner stufenweisen Diskriminierung zuerst durch verbale, dann durch physische Gewalt auch körperlich zu einem Juden gemacht, dem das prototypische Schicksal des Volkes, der Tod (der „Opfertod“) zuteil wird. Andri ist und bleibt ein „Fremdkörper“ in Andorra, dessen als feindlich gedachte Andersheit mit der Position des angeblichen Amerikaners White in *Stiller* in gewissem Sinne vergleichbar ist. Die Fremdheit dieser beiden Figuren, die in der Tat keine „Fremden“ sind – White ist mit dem Schweizer Stiller identisch und Andri ist der uneheliche Sohn des andorranischen Lehrers – enthüllt im Roman und auch im Drama die Fehler, die Schwächen des Kollektivs (der Schweiz und von Andorra) und seine Schuld (denn die Bildnismacherei ist laut dem letztem Absatz des Prosatextes *Der andorranische Jude* eine Sünde).<sup>109</sup> Diese Position der „inneren Emigranten“<sup>110</sup> steht im Einklang mit Frischs anfangs zitierten Gedanken über die Entfremdung als Voraussetzung der Selbstwahrnehmung

---

<sup>109</sup> Vgl. Karl Schmid: „Andri, der als Fremder gilt, obwohl er tatsächlich Andorraner ist, ist das genaue Spiegelbild und ironische Gegenstück zu Stiller-Frisch, der als ‚Andorraner‘ gilt, aber es nicht sein will“. Karl Schmid: *Andorra und die Entscheidung*, zitiert nach Arnold 1979: 310.

<sup>110</sup> Auf Frisch und Andri wird der Ausdruck bezogen bei Arnold 1979: 310.

und auch mit Georg Simmels Theorie über die Freiheit und Objektivität des Fremden, der nicht nur mit seiner eigenen, bedrohlichen Fremdheit konfrontiert wird, sondern im Gegensatz zu den Einheimischen „die Verhältnisse vorurteilsloser [übersieht][...] sie an allgemeineren, objektiveren Idealen [misst]“ und „in seiner Aktion nicht durch Gewöhnung, Pietät, Antezedentien gebunden [ist]“ (Simmel 1992: 767). Darüber hinaus illustriert das Drama grundsätzliche Konstruktionsmechanismen kultureller Identität wie etwa die Selbstbestätigung durch Ausgrenzung bzw. Schuldzuweisung und die „Selbstdefinition durch Feindmarkierung“ (Schulze 1998: 28): Die Art und Weise, wie die Andorraner ihre eigenen, individuellen Negativeigenschaften auf den „Sündenbock“ Andri projizieren und wie in dem Stück die persönliche Identität mittels Stereotypen und einer biologistischen Rhetorik aus einem Kollektiv abgeleitet wird, bilden schon häufig den Gegenstand von Untersuchungen.

Der „Jude“ Andri entblößt also die Versündigung der Andorraner: Die Falschheit ihres übersteigert positiven Selbstbildes bzw. die tödlichen Konsequenzen ihrer Bildnismacherei und ihrer Geschichte illustriert den Wirkungsmechanismus des Bildnisses differenziert. Das Bildnis des Juden bestimmt den Ausgang des Dramas in mehrerer Hinsicht. Andri verinnerlicht die antisemitischen Vorurteile und zeigt im Neunten Bild durch sein Verhalten auch auf, dass die jeweilige Identität ein durch Äußerungen und Bekenntnis konstituiertes, performatives Konstrukt, nicht also vorgängig oder empirisch gegeben ist: „Hochwürden, das fühlt man. [...] Ob man Jud ist oder nicht. [...] Ich bin's“ (Frisch 1961: 527). Und in der Tat, das heißt, auch körperlich wurde Andri zu einem Juden, der nach der Besetzung Andorras durch die Schwarzen vom Judenschauer auch als Jude identifiziert wird. Der Wirkungsmechanismus des Bildnisses demonstriert, wie es auch im Roman *Homo faber* der Fall war, die Sprachlichkeit des Textes, hier insbesondere die Sprache der Hauptfigur. Im Neunten Bild, nach seiner „Selbstannahme“ (die eigentlich „Fremdannahme“ ist) fängt Andri an, über seinen zu erwartenden Tod in der biblischen Sprache der Totenpsalmen zu reden. Seine metaphorischen, doch ungewöhnlich und stilistisch und grammatisch fremd wirkenden, archaisch und beinahe lyrisch verfremdeten Worte erinnern an gewisse Topoi des einsam sterbenden Opfers und der alttestamentarischen Gebete:

Ich möchte nicht Vater noch Mutter haben, damit ihr Tod nicht über mich komme mit Schmerz und Verzweiflung und mein Tod nicht über sie. Und keine Schwester und keine Braut: Bald wird alles zerrissen. [...] Meine Zuversicht ist ausgefallen, eine um die andere, wie Zähne. [...] Das Hoffen ist mir nie bekommen. Ich erschrecke, wenn ich lache, und ich kann nicht weinen. Meine Trauer erhebt mich über euch alle, und so werde ich stürzen. Meine Augen sind groß von Schwermut, mein Blut weiß alles und ich möchte tot sein. Aber mir graut vor dem Sterben (Frisch 1961: 527).

Auch an diesem Punkt wird offensichtlich, dass Andris Internalisierung des Bildnisses, sein „Judentum“, nicht nur ein Sich-Abfinden mit den Vorurteilen der Andorraner bedeutet – das natürlich auch, er gibt zum Beispiel seine ursprünglichen Pläne auf: „Meinesgleichen denkt alleweil nur ans Geld, heißt es, und drum gehöre ich nicht in die Werkstatt, sagt der Tischler, sondern in den Verkauf. Ich werde Verkäufer“ (Frisch 1961: 504). Die Bildnisse wirken als sich selbst erfüllende Prophezeiungen: „Seit ich höre, hat man mir gesagt, ich sei anders, und ich habe geachtet drauf, ob es so ist, wie sie sagen. Und es ist so [...]: Ich bin anders“ (Frisch 1961: 526). Relevanter ist aber im vorliegenden Kontext, dass Andris „Selbstannahme“, sein Bekenntnis zum Judentum, zugleich eine Identifizierung mit dem Opferschicksal der Juden bedeutet. Diese Opferrolle, von der die zahlreichen alttestamentarischen Zitate und Hinweise im Stück nicht zu trennen sind, bestimmt den Verlauf des Geschehens von Anfang an. Im Zweiten Bild wird beispielsweise auf die Tötung des Sündenbocks in der jüdischen Vergebungszeremonie hingewiesen, dessen Schicksal sich leicht auf Andris Geschichte übertragen lässt: „Das ist das Böse. Alle haben es in sich, keiner will es haben, und wo soll das hin? In die Luft? Es ist in der Luft, aber da bleibt’s nicht lang, es muß in einen Menschen hinein, damit sie’s eines Tages packen und töten können“ (Frisch 1961: 480). Außer den antisemitischen Vorurteilen (mittels deren Andri beschimpft, ausgegrenzt und schließlich hingerichtet wird) wird sein Leben, wird die Handlung auch und in erster Linie durch Andris Identifikation mit dem (vermeintlichen) Schicksal des jüdischen Kollektivs bestimmt und motiviert. Diese determinierende Funktion erfüllen außer den vorausdeutenden Symbolen auch die verfremdenden Szenen im Vordergrund, die die Linearität der Handlung unterbrechen und den späteren Ausgang von

Anfang an vorwegnehmen. Die Determiniertheit des Geschehens<sup>111</sup> steht in Analogie zur verhängnisvollen, bindenden Macht des Bildnisses (der Bildnismacherei durch Vorurteile, rassistisch-biologische Rhetorik<sup>112</sup>), die dem Lebendigen, dem Unfassbaren, dem „Göttlichen“ eines jeden Individuums gegenübersteht.

### **6.3. Zur Subversion substantialistischer Identitätskonstruktionen in *Wilhelm Tell für die Schule***

Als letztes Interpretationsbeispiel für die oben angedeuteten, komplexen Wechselwirkungen ästhetischer und kultureller Fremdheitserfahrungen eignet sich Frischs *Wilhelm Tell für die Schule* (1971) wohl am besten. In dieser Umdichtung des Schweizer Gründungsmythos verschränken sich die Fremdheitserfahrungen der Figur des ins Gebiet der heutigen Innerschweiz reisenden Vogtes mit der parodistisch verfremdeten Rhetorik nationaler Identitätsbildung. Friedrich Schillers Drama, der wichtigste Prätext von *Wilhelm Tell für die Schule*, kann nämlich als eine paradigmatische Geschichte der erfolgreichen, nationalen Identitätskonstruktion gelesen werden. Die identitätsstiftenden Konstruktionsfaktoren der Nation – so zum Beispiel die Naturalisierung und Sakralisierung der Gemeinschaft oder die Betonung der Kontinuität mit den Vorvätern werden bei Frisch durch ironische Imitation subvertiert.

Die relevantesten Mittel der Demontage des Tell-Mythos und der Subversion substantialistischer Identitätskonstruktion sind der Fokuswechsel (in Frischs Text dominiert die Perspektive des Vogtes), die Parodie der Kontinuität und der Faktizität im Anmerkungsapparat sowie die Konfrontation unterschiedlicher Erzählweisen des Schweizer Gründungsmythos. Da ein relevanter Teil des Textes intern fokalisiert, aus dem Blickwinkel des Vogtes erzählt wird, er-

---

<sup>111</sup> Auch in *Homo Faber* sind bereits am Romananfang zahlreiche Hinweise auf den späteren Ausgang des Geschehens (Inzest und Sabeths Tod) zu finden und in *Wilhelm Tell für die Schule* erfüllen die Prätexte eine ähnlich „tödliche“, determinierende Funktion.

<sup>112</sup> Diese homogenisierende Rhetorik bestimmt auch die wohlgemeinten Argumente des Paters: „Kein Mensch, Andri, kann aus seiner Haut heraus, kein Jud und kein Christ. Niemand. Gott will, daß wir sind, wie er uns geschaffen hat. [...] Du bist nun einmal anders als wir“ (Frisch 1961: 508).

scheinen die zentralen Topoi der Narration der Schweizer Nation und des schillerschen Textes, die Alpen und das Hirtenvolk, uminterpretiert. Durch den Perspektivwechsel wird die identitätskonstitutive Grenzziehung zwischen der Fremdheit der Habsburger und der Vertrautheit der Innerschweizer spielerisch umgekehrt, wodurch die Tell-Geschichte nicht nur des national integrativen Potentials beraubt, sondern auch entpolitisiert wird. Gessler tritt aus seiner (in Schillers Text fixierten) öffentlichen Rolle des Vertreters eines Kollektivs und einer Ideologie heraus, und enthüllt sich als privates Individuum, das schließlich der „nachträglichen Ideologisierung“ (Frisch 1965: 363) zum Opfer fällt:

Persönlich hatte er kein Interesse daran, dass Habsburg sich dieses Tal von Uri untertan machte, im Gegenteil. das hätte bedeuten können, dass er, Ritter Konrad oder Grisler, auf Lebenszeit in dieses Tal versetzt worden wäre – ein Gedanke, der ihn bei hellichem Tag rücklings aufs Bett warf (Frisch 1971: 429).

Bereits die narratologischen Merkmale des Textes lassen also (und das ist auch ein prägnantes Beispiel für die Überschneidung ästhetischer und kultureller Fremdheitserfahrung) die Willkürlichkeit der Fremdmarkierung erfahren, und die Fremdheit erschöpft sich in diesem Kontext nicht in der Figur des feindlichen Fremden, des Österreichers. („Ritter Konrad oder Grisler“, dessen Identität von Anfang an fraglich, instabil und apolitisch ist: „selbst Vater, belustigt und ohne Ritter-Allüren“ erscheint in der Perspektive der Kinder als „Herr Vogt“ – Frisch 1971: 433) Die Kinder sprechen Konrad freiwillig an: im Gegensatz zu den anderen Schweizern im Text, die nach dem schillerschen Prätext handeln: „Fragte er (Konrad) unterwegs einen Hirten nach dem Wetter, so redete dieser plötzlich mit seinem Vieh“ (Frisch 1971: 415). Sie identifizieren ihn mit der sagenhaften Figur des Toggeli und handeln auch demgemäß, sie laufen weg:

Einmal fragte ihn ein Kind: Bist du jetzt der Toggeli? wahrscheinlich weil die Gelbsucht langsam sein Gesicht verfärbte. Als Ritter Konrad oder Grisler, selbst Vater, belustigt und ohne Ritter-Allüren fragte, was denn ein Toggeli wäre, lief das Kind mit Entsetzen davon, und er begriff nur, dass er nicht hätte lachen dürfen. Das Kind schrie, als

habe der Herr Vogt es mit der Peitsche misshandelt. Später fragte er den jungen Rudenz, was das Kind wohl gemeint habe; Rudenz erörterte, als hätte das Kind etwas Unhöriges oder Treffendes gesagt, und gab sich weltmännisch, indem er versicherte, es gebe heutzutage keine Toggeli mehr (Frisch 1971: 433).

Die Toggeli-Geschichte, auf deren Wichtigkeit auch visuell hingewiesen wird (die Fußnote, in der die Toggeli-Sage erzählt wird, ist dreimal so lang wie der Haupttext), berichtet über eine Holzfigur namens Toggeli, die zum Leben erwacht und an den Hirten, die sie gefertigt und gedemütigt haben, grausam Rache nimmt. Die Sage aus Uri erzählt, wie die Grenzen des Körpers im Sinne einer Ausdehnung verletzt werden: das leblose Material erwacht zu menschlichem Leben und entwickelt sich von einer passiven Zielscheibe des Spottes zu einem aktiven Rächer. Konrads Geschichte ist auch als eine Geschichte der Verletzung von Körpergrenzen zu lesen, diese werden bei ihm aber eingengt: die kanonische Sinngebung, die Determiniertheit durch die Prätexte versieht die private („dickliche“) Figur mit der fremden, „öffentlichen“ Identität des Vogtes (des „Ritters“). Der „dickliche Ritter“ steckt im Text nicht mehr in der schillerschen Rolle des aktiven Tyrannen sondern er fällt als passiver, privater Mensch einer Rache zum Opfer. „Bist du jetzt der Toggeli?“ fragen ihn die Kinder: *jetzt* bekommt Konrad die Rolle des Sündenbockes. Hiermit wird nicht nur die aus dem Stück *Andorra* bekannte Feindbild-Rhetorik aufgezeigt, sondern auch die Situationsabhängigkeit, die Unfixiertheit der jeweiligen Identität und Alterität.

Die literarisch zugängliche Erfahrung kultureller Fremdheit bedeutet hier also einerseits Fremdheit im nationalen Diskurs, die „politische“ Fremdheit des „Ausländers“ (der hier als Feind interpretiert wird) und andererseits die in der mythologischen Erzählung der Sage bereits versprachlichte, und daher einigermassen „domestizierte“ Fremdheit des befremdlichen, schrecklichen Geistes: Die private Figur Konrads wird als fremder Vogt und als Toggeli wahrgenommen. Diese Fremdheitserfahrungen sind aber notwendigerweise auch ästhetische: die Episode spiegelt metaphorisch die hermeneutische Situation, die Grundstruktur der hermeneutischen Erfahrung, nämlich die Unverständlichkeit als Ausgangspunkt des Verstehens durch Fragestellung. Konrad „fragte, was denn ein Toggeli

wäre [...] was das Kind wohl gemeint habe“ (Frisch 1971: 433), er braucht einen Sinnvermittler (Hermes), den jungen Rudenz, der seine Frage aber nicht beantwortet, die Fremdheit des Ausdrucks Toggeli bleibt für die Figur unüberwindbar. Zu den Dimensionen der Fremdheit gehört an dieser Textstelle außerdem die Differenz zwischen dem schriftdeutschen Text und dem mundartlichen Ausdruck (Toggeli), und die in schriftlicher Form verfremdeten, dialektalen Ausdrücke des Fußnotentextes („Häuseli, magsch au ä Bitz?“; „Und bigoscht hindärä!“ – Frisch 1971: 434). Bereits der umfangreiche Fußnotenapparat erfüllt aber eine verfremdende Funktion, da die Fußnoten statt Erklärung deren Unmöglichkeit aufdecken.<sup>113</sup> Die determinierende Funktion des schillerschen Prätextes, die Relevanz der Intertexte und die rhetorischen Verfahren der Satire gehören aber auch zu jenen Aspekten der Fremdheit, welche die Wechselwirkung sprachlicher und kultureller Alteritätsphänomene illustrieren. Eine komplexe, umfassende Darstellung dieser, in Frischs gesamtem Oeuvre immer wieder auftauchenden Beziehungen würde aber eine eigenständige, monographische Abhandlung in Anspruch nehmen.

---

<sup>113</sup> Die Grenze zwischen den Fußnoten und dem Haupttext ist nur optisch wahrzunehmen: Figuren und Schlussfolgerungen in Fußnoten der früheren oder späteren Kapitel erscheinen im Bewusstsein der Figuren im Haupttext, und die Anmerkungen sind in der Regel länger als der Haupttext, der – im Gegensatz zu den provozierten „faktischen“ Narrativen – ohne Fußnoten schwer zu verstehen ist.

## 7. Das fremde Wort in Hermann Burgers *Diabelli*, *Prestidigitateur*

Der Turmbau zu Babel und das Pfingstereignis: die Geschichten der Sprachverwirrung und des Redens in anderen Sprachen oder des „Zungenredens“ belegen deutlich, dass die Fremdheit der fremden Sprache die unmittelbarste Form der Fremdheit, d.h., der Unzugänglichkeit, der Unverständlichkeit, der Nichtzugehörigkeit und der Distanz darstellt und damit zum Prototyp der Fremdheit wird.<sup>114</sup> Die Erfahrung des Fremden am Text gilt, wie bereits erläutert, seit Dilthey und Schleiermacher als Ausgangspunkt der hermeneutischen Praxis, als Voraussetzung der Auslegung: Gadamer betrachtet die Fremdsprachlichkeit als einen gesteigerten Fall der hermeneutischen Grundsituation, d.h. der Erfahrung der Fremdheit und ihrer Überwindung durch Verstehen.<sup>115</sup> Die augenfällige Anhäufung von Fach- und Fremdwörtern in Hermann Burgers 1979 verfasster Briefzerzählung *Diabelli, Prestidigitateur. Eine Abschiedsvolte für Baron Kesselring* („460 Fremdwörter auf 54 Seiten“ – Burger 1986: 71) und ihre unauflösbare Fremdheit scheinen aber schon auf den ersten Blick jeglichem Verstehen im Sinne einer Horizontverschmelzung Grenzen zu ziehen. Die Fremdheit des Fremdwortes im Text ist gerade jenes Medium, das der Zauberkunst ähnlich und einem metaphorischen Spiegel gleich die Kontingenz, die Selbstreferenzialität, die Künstlichkeit und Simulierbarkeit der Sprache und der Identität entlarvt. Die Fachtermini der Zauberkunst, der „Wortschatz als Kuriositätenkabinett“

---

<sup>114</sup> Daher der „verfremdende“ Gebrauch der Ausdrücke „fremde Sprache“ und „fremdes Wort“, die diese Kategorien der Unzugänglichkeit klar betonen, im Gegensatz zu den Formen „Fremdwort“ und „Fremdsprache“, wo gerade eine mögliche Überwindung der Distanz suggeriert und damit das Fremde aufgehoben wird. Zu den erwähnten biblischen Geschichten vgl. Weinrich 1990: 132, 136.

<sup>115</sup> Vgl. Waldenfels: „In den grundlegenden Betrachtungen von Wahrheit und Methode weist Gadamer der Hermeneutik eine Stellung zwischen Fremdheit und Vertrautheit zu. [...] Schon Schleiermacher und Dilthey betonen, dass Hermeneutik sich als unmöglich erweise, wenn alles schlechthin fremd wäre, und dass sie sich als unnötig erweise, wenn gar nichts fremd wäre“ (Schleiermacher, Friedrich: *Hermeneutik und Kritik*, hg. v. Manfred Frank, 1977, S. 313 und Dilthey, Wilhelm: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, S. 225, zitiert nach Waldenfels 1999: 68).

erweisen sich außerdem, wie im Text explizit steht, als „phonetischer Lärm um nichts“, als „Kautschukakrobatik der Zunge ohne inneren Auftrag“ (84<sup>116</sup>): Das Nachschlagen im Fremdwörterbuch führt zu nichts, die Abschiedsvolte entzieht sich jeglicher Interpretation. Der Leser wird hier augenscheinlich mit jener radikalen Form der Fremdheit im Sinne von Waldenfels konfrontiert, die sich der Verständigung und der semiotischen Annäherung entzieht, d.h. durch keinerlei Erklärung oder Zurückführung auf das Eigene (so beispielsweise in einem Akt der Horizontverschmelzung) aufzulösen ist, sondern einem performativen Ereignis ähnlich erfahren werden kann, als eine „Zugänglichkeit des Unzugänglichen“ (Waldenfels 1997: 85). Die Problematik der Fremdheit des fremden Wortes wird bei Bürger in einem selbstbezüglichen literarischen Text reflektiert und es bleibt zu beachten, dass dies im Gegensatz zum weitaus größten Teil des untersuchten Textkorpus unabhängig vom aktuellen Kontext der kulturellen Grenzüberschreitung oder der migrationsbedingten Mehrsprachigkeit erfolgt.

### **7.1. Der performative Widerspruch: Selbstausslöschung als Voraussetzung der Subjektkonstitution und Selbstvielfältigung als Camouflage**

Bereits die ersten Seiten der Briefierzählung, die Beethovens 33 Diabelli Variationen ähnlich in 33 Volten einzuteilen ist, lassen sich quasi als Illustrationen der von Ihab Hassan theoretisch formulierten Merkmale der postmodernen Ästhetik lesen. Einerseits liest man vom Versuch des sprechenden Subjekts, einen Nachruf auf sich selbst zu schreiben: Am Textanfang öffnet sich eine Kluft zwischen dem Subjekt des Textes (dem Erzähler) und dem Subjekt im Text (der Figur), d.h., zwischen dem Subjekt des Aussagens und dem ausgesagten Subjekt. Diabelli (der Name erinnert an den Topos des Künstlers als diabolische Variante des göttlichen Schöpfers) beschwört nämlich seine „Eigendisparation“ (39), sein Zerschellen: „Habe illudiert und illudiert und dabei mein Selbst verjuxt“ (33). Der

---

<sup>116</sup> Die hier und im Folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Seitennummerierung von Bürger 1986 [1979].

Leser ist hiermit gezwungen, die Frage nach dem sprechenden Ich zu beantworten, und kann nur zu dem Schluss kommen, dass das Subjekt des Textes allein in und durch seine Beziehung zu dem Du des Adressaten Kesselring vorhanden ist und von der thematisierten Figur, dem Subjekt des Textes völlig entfremdet ist. Dem Leser wird ein performativer Widerspruch zwischen Aussageinhalt und performativem Gehalt vorgeführt. Diabelli soll in der Abschiedsvolte seinem Mäzen Kesselring seine abzubrechende Laufbahn als Großillusionist, seine „Hokuspokuskrise“ (30) und „Desillusionierung“ (31) erklären und diesem anfangs klar deklarierten Ziel gemäß verfährt er quasi autobiografisch, er verortet seine Biographie im Kontext der Geschichte der Zauberkunst bzw. der Zauberkünstler. Der Verlust des Subjektes und die Abwesenheit des zu beschreibenden Objektes fungieren im Text damit paradoxerweise beinahe als Voraussetzung der Repräsentation des Selbst und der Subjektkonstituierung. Das abwesende Subjekt wird ambivalenterweise sogar vervielfältigt, ganz im Sinne von Hassans Programmatik:

Die Postmoderne entleert das traditionelle „Ich“, spiegelt Selbstausslöschung vor [...] oder aber sie täuscht dessen Gegenteil vor, Selbstvervielfältigung, Selbstbespiegelung des Ich. [...] Das Ich, im Spiel der Sprache sich verlierend, [...] wird so zur Darstellung seiner eigenen Abwesenheit, und der Tod lauert bei all diesen Spielen im Hintergrund. Das Ich löst sich auf in eine Oberfläche stilistischer Gesten, es verweigert, entzieht sich jeglicher Interpretation (Hassan 1988: 50).

Auf die Ambivalenz von Auflösung und Vervielfältigung des Subjekts als konstitutiver Bestandteil postmodernen Denkens sei hier nicht eingegangen, wegweisend ist sie jedoch hinsichtlich der Interpretation der konstruktiven Rolle des fremden Wortes bei der Selbstvervielfältigung und Selbstbespiegelung des „verjuxten“ Selbst im Sprachspiel in der Erzählung.

Die anfänglich eingestandene Auslöschung des Subjektes, seine Auflösung als einheitliche Instanz wird manifest in vermehrten Hinweisen auf die Vervielfachung des Ichs, der Sprache und der Welt. Diese Multiplikation lässt sich sowohl als Konsequenz der Spaltung als auch als Auslöser der (Selbst)Auflösung deuten und ist nicht nur auf thematischer Ebene ein Leitmotiv der Erzählung, sondern kann auch als konstitutiv für den narrativen Diskurs interpretiert werden.

So wird der Ichverlust in der Vermischung der Personalpronomina bereits in den ersten Sätzen des Erzählers greifbar: Baron Kesselring wird von einem Ich, in der ersten Person angesprochen (er erkundigte „sich brieflich nach *meinem* Ergehen als Künstler und Mensch, [...], nach *meinen* Plänen und den Verlauf *meiner* Karriere“ – 29, Hervorh. E.P.). Im nächsten Satz wird das Subjekt gewechselt und der bisherige Sprecher wird zum Objekt, über das in dritter Person Singular berichtet wird: „*Grazio Diabelli* [hat sich] in Schwierigkeiten verstrickt [...], aus denen *ihm* keine Entfesselungskrobatik hilft“ (ebd., Hervorh. E.P.). Gleich danach spricht dieser Er aber, die standestypischen (An)Redekonventionen aristokratischer Eliten zitierend, von sich selbst im majestätischen Plural: „Herr Baron schlossen mit dem Wunsch, *unsere* Wenigkeit möchten zur Feier des sechzigsten Geburtstages Ihrer Exzellenz auf der Wacholderhöhe vor versammeltem Adel [...] eine Kostprobe *unseres* Könnens liefern“ (ebd., Hervorh. E.P.) Das Gespaltensein des Sprechers wird explizit, als die beiden (für den Sprecher stehenden) Pronomina innerhalb eines Satzes, nebeneinander verwendet werden: „Leider wird *Grazio Diabelli* dieser Einladung nicht folgen können, verehrter Herr Baron, denn als Prestidigitateur und Großillusionist bin *ich* aller Wahrscheinlichkeit nach vernichtet“ (30, Hervorh. E.P.). Der Vervielfachung der auf den Sprecher bezogenen Personalpronomina entspricht die Multiplizierung (und Tarnung) des Selbst durch zahllose erfundene, selbstgewählte Decknamen:

Man moduliert sich von einer Tonart in die andere, und um herauszufinden, als wer ich eigentlich zu Ihnen spreche, Baron Kesselring, muss ich Diabelli in Graziani, Graziani in Mondelli, Mondelli in Masturbanni, Masturbanni in Santambrogio zurückübersetzen. Ich fürchte, dass auf dem Scheitelpunkt meiner Karriere im alter-egoistischen Fächer kein Ich mehr zurückbleibt, sich zum Bankrotteur zu bekennen (34).

Diabellis Bemerkung über seine diversen Pseudonyme entlarvt nicht nur die Maskenhaftigkeit und die intendierte Nicht-Identifizierbarkeit des Selbst als professionellen Trick des Zauberkünstlers, sondern sie wiederholt die bereits erläuterte Grundstruktur der Abschiedsrede: Die Vervielfältigung und die scheinbare Anreicherung (die Erweiterung der Biographie und des Selbst durch fiktive Na-

men) ist freilich eine Camouflage des ausgelöschten Subjekts. Das willkürliche Spiel mit der (Deck)Namenswahl greift auch in Diabellis Autorität als Autor der Abschiedsvolte ein, dessen Name auch als Werktitel funktioniert (der erwähnte performative Widerspruch wird damit gesteigert). Die Annahme, dass sich kein Ich hinter den Alter-Egos versteckt, wird ferner auch dadurch bestätigt, dass im Fall der Pseudonyme die Signifikate lediglich mit dem Signifikanten identisch sind (und keinen Namensträger bezeichnen): Das Fehlen jeglicher Referenz führt zur Autoreferentialität. Diese liegt auch Diabellis willkürlicher Steigerung seines Vornamen zugrunde. Der Name, bzw. das Wort Xaver wird zum metaphorischen Spiegel eines *mise en abîme*, indem seine Steigerung die Vervielfachung des Ichs konkret, also auch auf der grammatischen Ebene verwirklicht:

Als der Lehrer einmal fragte, welche Wörter man steigern könnte, antwortete ich: die Namen: und als er mich belustigt aufforderte, meinen Vornamen zu steigern, steigerte ich meinen Vornamen, bildete, unter Gelächter den Komparativ zu Xaver und den Superlativ zu Xaver: am Xaversten. Ich war der Xaverste, der Spotname wurde zur Rangbezeichnung (45).

Dass die Täuschung (das Verbergen der Abwesenheit des Bezeichneten, der Absenz eines Ichs) ein der Sprache (und Diabellis Selbstoffenbarung) immanentes Moment ist, wird an mehreren Textstellen reflektiert. Die Autoreferentialität der Sprache, die willkürliche Verfremdung von Namen (und von Konventionen der Namengebung und Benennung) durch Diabelli betreffen auch den Umgang mit dem Reflexivpronomen: „Das Ich muss zum Reflexivpronomen werden, die Trickhandlung zur rückbezüglichen. Ich düpiere mich, ich werde von mir düpiert, es düpiert sich in mir, jetzt wird sich düpiert“ (50). Da die Reflexivpronomina an sich, als grammatische Kategorie die in Diabellis Abschiedsvolte zentrale Selbstbezüglichkeit (Subjektswund, Narzissmus) verkörpern, kommt ihnen bei der Interpretation des Gesamttextes eine heuristische Rolle zu, so auch Burger:

Das Reflexivpronomen erfordert eine Person als Subjekt: ich wasche mich. Hier ist das Ich eskamotiert, zum Verschwinden gebracht, und das führt zu grammatischen Anomalien: „Ich düpiere mich, ich werde von mir düpiert, es düpiert sich in mir, jetzt wird sich düpiert!“ Das ist

die engere Grammatik des Selbstverlusts. Der Zauberer ist ein Mensch ohne Profil (Burger 1986: 59).

Die Tarnung oder Täuschung ist nicht nur der Sprache, sondern evidenterweise auch der Zauberkunst immanent: Am Anfang von Diabellis Karriere wird die Vervielfachung des Ichs bewusst geübt, quasi als Bespiegelung der sprachlich-grammatischen Multiplikationsprozesse. Er berichtet vom folgenden Schlüsselerlebnis eines *mise en abîme*:

Als ich entdeckte, dass man, vor einem Spiegel stehend, mit einem zweiten, hinter das Ohr gehaltenen Frisierspiegel das Ich vervielfachen kann bis ins Unendliche, blockierte ich das Badezimmer. Wo meine Eltern Toilette machten, erprobte ich die Kindermaske eines Tausendkünstlers. Mich verbergen, erscheinen, aus dem Nichts auftauchen und wieder dahin verschwunden? Existentielle Knalleffekte waren meine Knabenspiele (44).

In einem anderen Kinderspiel Diabellis erweist sich diese Vervielfältigung des Selbst als paradoxes Pendant zur Selbstauslöschung: Er definiert sich als *l'homme masqué* (33), der immer weniger zu verbergen hat (weil letztendlich nichts mehr von ihm übrig bleibt) und eigentlich nur „[d]ie unschuldige Kindergebärde, decke ich meine Augen zu, siehst du mich nicht, mit dem Faktor artifiziiellster Verdorbenheit multipliziert“ (33). *L'homme masqué* verdeckt dabei sein *Facies hippocratica* (33): Der Ausdruck des camouflierten Gesichtes prophezeit den Tod, die Geburt und das Ende der Zauberkunst und des Zauberkünstlers fallen zusammen.

Die Ich-Auslöschung durch den Tod betrifft nicht nur das Subjekt (das verjuxte Selbst des „scheintoten“ Diabellis – 30), sondern auch das Objekt der Magierkunst, denn die meisten Zaubertricks zielen auf das Eskamotieren und das Palmieren, d.h. auf das Verschwinden-Lassen und das Wegzaubern ab, bzw. sie stellen die Grenzen der Leiblichkeit und Leibgebundenheit des Subjekts in Frage (wie es sich etwa in der Verletzung der Körpergrenzen beim Trick mit der zersägten Jungfrau manifestiert: „to saw a woman in two“ – 64). Die Entleibung betrifft die ganze (wegzauberte oder tote) Person beispielsweise als Endziel aller Fluchtillusionisten, das paradoxerweise gleichzeitig ihre Kunst (durch den Tod des Künstlers) begrenzt, denn

„sich so rasch, so rätselhaft wie möglich in nichts aufzulösen“ bedeutet gleichzeitig „eine Disparationsmechanik zu Eliminierung seiner selbst zu konstruieren“ (37). Ähnlich verhält es sich auch mit dem Trick des Lebendigbegrabenwerdens (79) oder wenn der tatsächliche Tod des Zauberkünstlers im Rahmen der Konventionen der Disparationskunst als Scheintod interpretiert wird: Als sich Chung Ling Soo bei seiner Abschiedsvorstellung tatsächlich das Leben nimmt,

brach der Schamane zusammen, der Vorhang wurde so schnell gezogen, dass die vivatschreienden Besucher meinten, der Tod, so trefflich gemimt, gehöre zur Nummer: Der Schuss war aber nicht ins Leere gegangen, sondern ins Herz. [...] Selbst die Todesnachricht in der Times wurde für eine virtuose Dreingabe gehalten (40).

Subjekt und Objekt des Eskamotierens müssen aber nicht notwendigerweise zusammenfallen: Diabelli berichtet sehr ausführlich über den Trick mit dem palmierten Elefanten: Der Varietékünstler Buatier de Kolta ließ einen fünfunddreißig Zentner schweren Elefanten „verschwinden“, indem er das Tier im Schwarzen Kabinett (wo „das Verschwindenlassen schwarz drapierter Gegenstände einerseits durch die blendenden Scheinwerfer, andererseits durch den samtdunklen Hintergrund möglich ist“<sup>117</sup>) mit einer gelben und darunter auch einer schwarzen Seidendecke abdeckte (38). Sehr evident wird der Leser an diesem Punkt eingeladen, die Zauberkunst und die Problematik der Identitäts- und Körperlosigkeit (bzw. jene ihrer Pluralität) metaphorisch aufeinander zu beziehen:<sup>118</sup> Der Körper des Täuschungsartisten verschwindet unter den Schichten der Verkleidung genauso, wie der Name unter den Pseudonymen, das Ich unter den sprachlichen „Decken“ und hinter den Masken der Alter-Egos, oder der palmierte Elefant im Schwarzen Kabinett.<sup>119</sup> Die Metaphorik der Mehrschichtigkeit ist auf die sprachlichen Decken des Ichs oder die Natur der Intertextualität (Palimpsest) zu beziehen. Die Zauberei in-

---

<sup>117</sup> Zur Interpretation des Ichs als palmierter Elefant s. Schmitz-Emans 2004/a.

<sup>118</sup> Zur Beziehung zwischen dem Elefantentrick und Diabellis Absage an die Magiertätigkeit vgl. Schmitz-Emans 2010: 176-178.

<sup>119</sup> Vgl. hierzu Diabelli: „Eine Klabautermannhaut der Lüge. Unter dem Frack mit den sattinglänzenden Revers ist der Wundersimulant eine Marionette mit saitengezogenen Gliedern, ein aufklappbarer Anatomiemensch: Bänder, Haken, Ösen, Verschlüsse: korsettiert mit technischer Perfidie“ (53).

terpretiert metaphorisch die Identitätsproblematik (im Fall des palmierten Elefanten) und vice versa: der Konstruktcharakter, die Rezeptionsabhängigkeit, die Pluralität lebensweltlicher Wirklichkeiten modellieren die Zauberkunst Diabellis (sie beide bestätigen die Künstlichkeit, die Simulierbarkeit, die Kontingenz der Realität, denn der Prestidigitateur erzeugt Pseudorealitäten: Lebensweltliche Identitäten und Wirklichkeiten erweisen sich aber ähnlicherweise als Konstrukte und/oder Simulationen, als nicht mehr kenntliche Fiktionen).

## **7.2. Zur Analogie von Sprachkunst und Zauberei: Das fremde Wort als Medium der Konstruktion und Modellierung der Ambivalenz von Selbstverlust und Selbstvervielfältigung**

Ambivalenterweise wird bei allen obigen Zauberkünsten etwas Gewesenes (der lebendige Leib einer Person, der Eskamotiergegenstand Elefant) in seiner Absenz sichtbar gemacht, im Sinn Hassans wird „[d]as Ich, im Spiel der Sprache sich verlierend [...] zur Darstellung seiner eigenen Abwesenheit“ (Hassan 1988: 50). Diese Ambivalenz liegt auch der optischen Täuschung im Vexierbild zugrunde, welches das Versteckte deutlich zeigt, gleichzeitig jedoch auch dessen Unsichtbarkeit bewahrt. Das Vexierbild lässt sich als heuristische Metapher der Abschiedsvolte verstehen: Diabelli als Prestidigitateur und Mitglied des Magischen Zirkels war es nicht erlaubt, seine Kunst zu verraten, so war er gezwungen, um den magischen Eid nicht zu brechen, „wortreich und in exotischen Termini“ darüber zu „schweigen“, wovon er nicht sprechen durfte:<sup>120</sup> „Einzig mit einer sprachlichen Trickhandlung könnte es gelingen, mich von diesem Versprechen loszusagen, Herr Baron. Wie in einem Vexierbild soll meine Kapitulation versteckt sein“ (34). Wie im Zitat angesprochen, erweist sich das fremde Wort als das genuine Medium der Konstruktion und Modellierung der Ambivalenz von Verlust und Vervielfältigung des Selbst. Gleichzeitig zeigt es auch die Bedeutung und Paradoxie von Tarnung und Offenbarung. Den Gebrauch von *Termini tecnici* strebt Diabelli bewusst an, er will Baron Kesselring gegen-

---

<sup>120</sup> Zu dieser Umkehrung der These Wittgensteins vgl. Burger 1983: 217.

über die Erklärung für seine „Hokuspokuskrise“ in einen „interdisziplinären Tour d’horizon über die Zauberkunst“ (31) einbetten. Dementsprechend (und da auch sein Adressat ein „Kollege“ und damit ein Eingeweihter ist) wimmelt es in den Schachtelsätzen in seinem Redefluss von akkuraten Fachausdrücken wie „eskamotieren“, zum Verschwinden bringen, „doublieren“, verdoppeln, „palmieren“, verbergen, „Servante“ Geheimitasche in der Jacke, „Levitation“, Schwebeseffekt, „Disparation“, das Verschwinden“ (Burger 1986: 56). Trotz des offenen Insistierens auf der wissenschaftlichen Akribie, der unzähligen Beispiele und Angaben, trotz der Wiederholungen und der Anreden des Adressaten, wird Diabellis Monolog nicht zu einer zusammenhängenden Darstellung seiner Persönlichkeit oder einer verstehbaren Illustration der Geschichte der Zauberkunst. Ganz im Gegenteil kommt es sogar zu einer Dekonstruktion (oder Parodierung) seines Konzepts, was in der (scheinbaren oder nichtigen) Erklärung des Titelwortes spiegelbildlich präsentiert wird: „Presto: schnell, digitus: Finger. Eine *Kleinfingerluxation*, und der Prestidigitateur ist erledigt“ (54, Hervorh. E.P.). Das „Scheitern“ der Beschreibung (der Vita des Zauberers oder der Zaubertricks), d.h. den Erfolg der Geheimhaltung im Sinne des magischen Eids erklärt Diabelli durch Analogisierung zwischen dem Sprachgebrauch in der Abschiedsvolte und der Zauberkunst: Als Täuschungskünstler sei er „im Kaschieren besser geübt als im Entschleiern“ (83), er kenne sich in der Tarnrede aus und „nicht im Enthüllen, Bekennen, Beichten“ (31) und könne dementsprechend die „Aufgabe, von der bemäntelnden zur entmäntelnden Rede zu kommen“ (70) kaum bewältigen. In der Tat kann aber Diabellis Sprache deswegen keinerlei referentielle Funktion erfüllen, denn – dem Fall der sich auflösenden Eskamotierkünstler oder des „verjuxten“ doch sprechenden Ichs ähnlich – auch in seiner Abschiedsvolte gibt es nichts mehr zu verbergen, der Vortrag des Täuschungskünstlers ist nämlich nur eine „Mauldiarrhöe“, d.h. „ein Feuerwerk von Anaphern, Oxymora, Tautologien, Euphemismen, rhetorischen Fragen und Paraphrasen; Winkelparliererei und metonymischer Mummenschanz. [...] Jedes Wort das Falsifikat eines Sachverhalts“ (83). Das „Fremdwortungetüm“ ist nicht einmal eine Tarnrede zu nennen, denn es ist ein „phonetischer Lärm um nichts“ und damit wird das Medium und das Objekt der Beschreibung (die Sprache und/oder die Zauberkunst) eins:

Tatsächlich ist mir kein Zeichen abstrus genug, wenn es gilt, das Handwerk des Illudierens zu beschreiben. Eine möglichst kuriose Ansammlung von Buchstaben in kurioser Reihenfolge – der Wortschatz als Kuriositätenkabinett –, die sich bei der Enthüllung – und das ihnen, verehrter Herr Baron, aufoktroyierte Nachschlagen im Fremdwörterbuch führt ja zu nichts anderem als dem Entlarven solcher Lautverrenkungsgebilde – als phonetischer Lärm um nichts erweisen, als Kautschukakrobatik der Zunge ohne inneren Auftrag: das ist der dem Zauberer angemessene Duktus (84).

Das fremde Wort, das sich jedem Verstehen entzieht, zeigt die Absenz jeglichen konstitutiven Sinns auf und wird auch zur unverzichtbaren Voraussetzung der Vervielfältigung und Selbstbespiegelung des verlorenen, als einheitliche Instanz aufgelösten Ichs. Es macht nämlich nicht nur die Abwesenheit des bezeichneten Objekts greifbar (was dem Text Autoreferentialität verleiht), sondern führt auch zur Multiplizierung sowohl im materiellen Sinn („Die Kinder, les enfants, the children, i bambini“ – 44) als auch auf der semantischen Ebene: Der Text entwirft eine Bedeutungspluralität, die nicht zuletzt aus der Verunsicherung durch mehrdeutige und/oder bedeutungslose Fremdwörter hervorgeht. Die bereits angesprochene *Entleibung* betrifft damit nicht nur den Zauberkünstler (und seine „Eigendisparation“), sondern auch den Sprachleib. Bedeutsam sind die Fremdwörter auch für die bereits behandelte Struktur der *Vervielfältigung*, welche einerseits das sich multiplizierende und reflektierende Selbst betrifft (Decknamen, Spiegelspiel), welche sich aber andererseits durch die Sprache, die in Diabellis willkürlichen Sprachspielen eine Vervielfachung erfährt (er bildet den Superlativ von Xaver oder verwendet den Namen reziprokerweise als „Revax“, erfindet Palindrome wie „Reliefpfeiler“, usw.), ergibt.<sup>121</sup> In diesem Sinn – und um Diabellis Analogisierung zwischen Sprachkunst und Zauberei fortzusetzen – trifft auf die Fremdwörter die These Monika Schmitz-Emans’ zu, laut der diese das Gegenteil des Schwarzen Kabinetts

---

<sup>121</sup> Ein paradigmatisches Beispiel für das Spiel mit Vervielfältigung und Auslöschung des Subjektes (die Wiederholung und Verneinung des Pronomens in der ersten Person Singular) stellt auch ein anderes Schlüsselerlebnis aus Diabellis Kindheit dar: Er stiehlt die Apfelsine eines Kameraden, der die Orange nur mit den Freunden, nicht aber mit Xaver teilen wollte: „Mit *dir nicht*, hatte er gesagt, *dirnicht, dirnicht*, und das hatte sich eingearbt“ (47, Hervorh. E.P.).

darstellen: „Das Schwarze Kabinett lässt etwas, das *de facto* präsent ist, als abwesend erscheinen; die Fremdwörter (und die ganze Performance des Magiers) zielt gerade auf das Gegenteil ab: auf die Suggestion einer magisch erzeugten Präsenz, wo eigentlich nichts ist“ (Schmitz-Emans 2010: 177).<sup>122</sup> In Anlehnung an Adorno ist außerdem über den Gebrauch des fremden Wortes in Burgers Text festzustellen, dass das Fremdwort die Spaltung oder Diskrepanz zwischen dem Ich der Aussage und dem ausgesagten Ich oder zwischen der Aussage und dem ausgesagten Sachverhalt bezeichnet, weswegen auch die Rede von einer „Diskrepanz zwischen Fremdwort und Sprache“ legitim ist – so Adorno:

Sprache hat teil an der Verdinglichung, der Trennung von Sache und Gedanken. Der übliche Klang des Natürlichen betrügt darüber. Er erweckt die Illusion, es wäre, was geredet wird, unmittelbar das Gemeinte. Das Fremdwort mahnt krass daran, dass alle wirkliche Sprache etwas von der Spielmarke hat, indem es sich selber als Spielmarke einbekennt. [...] Wogegen man sich beim Fremdwort sträubt, ist nicht zuletzt, daß es an den Tag bringt, wie es um alle Wörter steht: daß die Sprache die Sprechenden nochmals einsperrt; daß sie als deren eigenes Medium eigentlich mißlang. [...] In jedem Fremdwort steckt der Sprengstoff von Aufklärung, in seinem kontrollierten Gebrauch das Wissen, daß Unmittelbares nicht unmittelbar zu sagen, sondern nur durch alle Reflexion und Vermittlung hindurch noch auszudrücken sei (Adorno 1998 [1961]: 220).<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Die Vielschichtigkeit (die Mehrsprachigkeit, die innersprachliche Polyphonie, die intertextuellen Zitate, usw.) interpretiert Schmitz-Emans auch als Technik des Palmierens. Dem Fremdwort ähnlich subvertiert die Vielsprachigkeit den Glauben an eine Autorenschaft: „Burgers Texte werden zur Variétébühne eines metaphorischen Sprach-Ichs, das zwischen ästhetischer Selbstinszenierung und Selbst-Demontage seine Kunststücke vollführt und sich dabei permanent und vielsprachig redend selbst palmiert“ (Schmitz-Emans 2004: 65).

<sup>123</sup> Adornos Worte wiederholen beinahe Burgers Auslegung des Fremdwortungetüms in *Diabelli* in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung: Als Vorteile des Fremdwortes gibt er hier an, sie seien präzise, unschön, und „fremd“, das heißt, „die Beziehung von ‚signifiant‘ und ‚signifié‘ muß vom Leser mühsam, mit Hilfe von Nachschlagewerken erarbeitet werden. Das Fremdwort tarnt den gemeinten Sachverhalt, es stempelt den Leser zum Laien, genauso wie der Prestidigitateur seine Opfer in die Irre führt“ (Burger 1986: 56).

Da das fremde Wort – der literarisch verfremdeten Sprache ähnlich – die (vermeintlich natürliche) Identität von Rede und Gegenstand zerstört, ergeben sich strukturelle Parallelen zu Diabellis performativer Geste des Abschieds: In der letzten Volte wird von Anfang an darauf verzichtet, vorzugeben, hier spreche ein vorhandenes Ich zumindest ansatzweise verständlich, hier werde Diabellis Zauberkunst (und deren „Krise“) erklärt: Stattdessen verweist seine Sprache, wie die vorgestellten Beispiele zeigen, lediglich auf eine unabschließbare Kette von Bezeichnenden (und nicht auf einen finalen Sinn), die Abwesenheit, eine Art Selbstausslöschung wird zelebriert, oder deren Gegenteil, die Selbstvervielfältigung.

Im Lichte dieser konstitutiven Rolle der Unverständlichkeit und Fremdheit wird Diabellis Sehnsucht nach einer Muttersprache verdächtig: Er führt nämlich die Geschichte seines vielfach betonten Scheiterns psychologisierend auf sein Geburtstrauma und seine Kindheitserlebnisse zurück. So bekennt er bereits auf der ersten Seite, Depressionen in Verblüffungseffekte transformiert zu haben (30). Dann erklärt er, dass alle seine Anstrengungen als Magier darauf hinausliefen, die „durch den Akt der Geburt umgebrachte, geborenwordenerweise beiseite geschaffte und also für immer eskamotierte einzige Frau, auf die es in den ersten Lebensjahren – wenn nicht in der ganzen Vita überhaupt – ankommt herbeizuzaubern“<sup>124</sup> (73). Als Ursprung seiner Zauberkarriere betrachtet er „die aus der Einzelkindsituation resultierende Sucht nach Originalität, Andersartigkeit, Einmaligkeit, Unverwechselbarkeit“ (69) und stellt die allgemeine Diagnose: „Wahrscheinlich stammen alle Giganten der Verwandlungs- und Täuschungskunst aus einem Milieu der Lieblosigkeit“ (46). Diese emotionale Mangelsituation verbindet er mit der Fremdartigkeit seiner reflexiv verwendeten Sprache: „Woher [...] sollte ich eine sogenannte Muttersprache nehmen, wenn es mir zeit lebens am mütterlichen Element gefehlt hat?“ (85).<sup>125</sup> Dieser Um-

---

<sup>124</sup> Die Krise der Beziehung zur Mutter bzw. zur Muttersprache kommt als zentrales Thema in Burgers Roman *Die künstliche Mutter* (1982) explizit zum Vorschein. Zum Motiv der künstlichen Mutter als Chiffre einer gestörten Beziehung zur Muttersprache vgl. Schmitz-Emans 2004: 53.

<sup>125</sup> Vergleiche die im Schweizer literarischen und literaturwissenschaftlichen Diskurs geläufige Verbindung der emotionalen Nähe mit der sprachlichen Vertrautheit, so die bekannte Unterscheidung zwischen der Muttersprache (des Schwyzerdütschen) und der Vatersprache (des Schriftdeutschen). Vgl. auch Michael Böhlers Konzept einer

stand, sowie seine Beschreibung der zersägten Jungfrau fordern zu psychoanalytischen Deutungen geradezu auf: Dieser Trick wird nämlich mit einer augenfälligen Metaphorik der Sexualität erklärt:

Ich spannte ein Sperrholzblatt um den Bauch meiner Assistentin, damit das Eindringen der Fräse in ihren Körper akustisch vernehmbar sei. Und Anastasia hatte zu kreischen wie eine Gebärende. Die Nummer in Masturbannis Ausführung hieß: der Kaiserschnitt mit der Kreissäge (67).<sup>126</sup>

Über die Zauberkunst wird mit dem Vokabular der Sexualität gesprochen (die Volte beschreibt Diabelli als Kopulieren der Hände, seine Tätigkeit als Versuch, „alles Metaphysische zu entjungfern“ und als „ejaculatio praecox ins eigene Blut“ – 59) und umgekehrt: Beim sexuellen Akt (der Entjungferung der zersägten Assistentin) verwendet er die Sprache der Zauberkunst:

Aufgebockt und glotzend lag sie da, wenn das Geschlechtswerkzeug in sie eindrang und Masturbanni keuchen repetierte, was zur Nummer gehörte... sich in ihren makellosen Körper frißt und ihn durchschneidet... nur Erwachsene zugelassen (68, Hervorh. E.P.).

Die Briefierzählung steht in einem eigenartigen Dialog mit Burgers Argumentation in seiner Frankfurter Poetik-Vorlesung, in der der Autor selber Anweisungen zur Interpretation gibt und dem Leser ein theoretisches Instrumentarium zur Lösung der Deutungsprobleme zur Verfügung stellt. Der Autor selber zieht hier die Analogie zwischen Fremdwortgebrauch und Täuschungskunst (das Fremdwort macht die Beziehung von *Signifiant* und *Signifié* zur mühsamen

---

Differenzästhetik, wo das gesprochene Schweizerdeutsch und die geschriebene Hochsprache als Medien des Eigenen, während das gesprochene Schriftdeutsch und die geschriebene Mundart als jene des Fremden behandelt werden (Böhler 1991).

<sup>126</sup> Der Geschlechtsakt nach dem Auftritt wird mit jener Sprache der Sterilität und des Narzissmus beschrieben, die auch hinter Diabellis Pseudonym Masturbanni und seiner Zeugung mit „doppeltem Pariser“ (46) steckt: „wäre sie gravid geworden, wäre es aus gewesen mit der Illusion vom aufgeschnittenen Bauch, daher immer bei allen Kopulationen die doppelte Verhütung, weiblicherseits durch das Pessar, männlicherseits durch den Kondom. Gummi stieß auf Gummi“ (68). Eros und Thanatos, die Sexualität, die Geburt und der Tod werden auf der Bühne des Illusionisten zu Wirklichkeiten, die doch keine sind: Sie bezeugen die Möglichkeit von Simulationen und Pseudorealitäten.

Arbeit für den Leser, den es zum Laien stempelt, „genauso wie der Prestidigitateur seine Opfer in die Irre führt“ – Burger 56) und nennt die Subtexte der Erzählung (Thomas Mann, Gottfried Keller und Hermann Hesse<sup>127</sup>). Ferner vollzieht er ein *close reading* des Textes („Ich düpiere mich, ich werde von mir düpiert, es düpiert sich in mir, jetzt wird sich düpiert!“ Das ist die engere Grammatik des Selbstverlusts. Der Zauberer ist ein Mensch ohne Profil“ – 59) oder zitiert Diabelli ohne Anführungszeichen, so dass die Sprecher in der Erzählung und in der Poetik-Vorlesung an manchen Stellen beinahe unklar voneinander abzugrenzen sind (der Satz „Jedes Wort das Falsifikat eines Sachverhalts“ – ist ein unmarkiertes Zitat aus *Diabelli* – Burger 1983: 64).

Burger und Diabelli verfahren auch dann analog, wenn sie beide den Leser warnen, getäuscht worden zu sein: Am Ende erweist sich die komplette Abschiedsvolt als Tarnrede:

Ich muss Sie bitten, Baron Kesselring, Diabelli um meinetwillen kein Wort zu glauben, meiner Wenigkeit aber, Diabellis unerachtet, der Prestidigitateurs und Wirbelwindillusionisten, dessen Name [...] ein gelöschter sein wird, alles zu glauben, auch was nicht respektive nur sagbar war (88-89).

(Das *mise en abîme*, die erwähnte unabschließbare Kette ist hier nur abzuschließen und aufzuheben, indem die anfangs erwähnte Spaltung zwischen dem Subjekt des Textes und dem Subjekt im Text, der Figur und dem Sprecher aufgehoben wird, bzw. indem beide aufhören zu sprechen, zu täuschen und zu existieren: so der letzte Satz: „Genug jetzt!“ – 88). Burger nennt in seiner Poetik-Vorlesung den Begleitvortrag auch eine „ablenkende Tarnrede“ (Burger 1983: 62-62), also wird paradoxerweise der Einklang zwischen dem Text und seiner Interpretation letztendlich durch die Zurückweisung jeglicher

---

<sup>127</sup> Schmitz-Emans gibt weitere dichtungstheoretische Diskurse und poetologische Theoreme an, die in der Briefzerzählung als Subtexte zitiert werden: *Diabelli* knüpft an den Diskurs über den Zusammenhang von Kunst und Magie (Novalis, Susan Sontag) und an jenen über die Dichtung als Illudierkunst (Blumenberg, Nietzsche) an, steht des Weiteren in der Tradition poetischer Sprachreflexion (Hofmannsthals Chandos-Brief) und seine Ausführungen sind von weiteren Anspielungen auf literaturtheoretische Diskurse umflochten (Tod des Autors, Subjektschwund, Semantik der Maske, usw.): Schmitz-Emans 2010: 165-168.

Versuche zur Aufklärung der Geheimnisse (der Zauberkunst oder der Erzählung) und durch Verzicht auf Bedeutungssuggestion bzw. durch die Betonung der Pluralität der Versteh- und Deutbarkeit wiederhergestellt. *Diabelli* liest sich daher, so Schmitz-Emans, als Beitrag zu postsrukturalistischen, dekonstruktivistischen Theoremen, als metapoetologisches Gleichnis über den „Status der Literatur als Kunst“ (Schmitz-Emans 2010: 165). Da seine Vernetzung mit literaturtheoretischen Diskursen zu evident ist (Burger selber gibt die Deutungsspuren an), scheint der Text kein Geheimnis zu haben. Die angegebenen Erklärungsmuster werden aber zum Teil sogar parodiert, sie werfen nur immer neue Fragen auf und erweisen sich damit als Mittel der Täuschung der Leser und der „Selbstmystifikation des Interpreten“ (ebd. 174):

Diabelli sowie die Kommentierung der Erzählung in der Poetik-Vorlesung vermitteln keine begrifflich explizierbare Poetik. Sie gehen das Bündnis mit dekonstruktiven Literatur- und Texttheorien, mit psychologischen Modellen und Sprachkonzepten nur ein, um mit diesen ein poetisches Spiel zu treiben, an dessen Ende keine endgültige Aufklärung stehen kann. Aber auch kein endgültiger Abschied. Allein die Vorstellung, nach der Analyse eines Textes bleibe ein palmierter Elefant zurück, hat einen performativen Effekt: Der Elefant bleibt vorstellbar (Schmitz-Emans 2010, 181-182).

Das fremde Wort lässt sich bei diesem Palmieren nicht nur als Gegenteil des Schwarzen Kabinetts deuten, d.h. es erzeugt nicht nur eine scheinbare Präsenz, wo nur ein Mangel vorliegt. Vielmehr (bzw. dadurch) deckt ihre Fremdheit die genuine Abwesenheit des einheitlichen Selbst, der kohärenten Deutung, der nichtarbiträren Bindung zwischen *Signifiant* und *Signifié* auf: sie wird zum Medium der Vervielfachung (des Selbst und der Bedeutung) bis zu deren Auslöschung.



## 8. „Der böse Blick“ oder der Erzähler als Ethnologe der eigenen Kultur in Markus Werners *Der ägyptische Heinrich*

Die Figur des Einwanderers ist in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur der Schweiz quasi omnipräsent: Mit Ambrosio in Beat Sterchis *Blösch*, Robert in Martin R. Deans *Meine Väter*, dem Altersheimpersonal in Urs Widmers *Im Kongo* oder dem tamilischen Protagonisten Maravan in Martin Suters *Der Koch* werden nur einige wenige der zahlreichen Beispiele genannt. Als programmatisch hierfür erweisen sich ferner die Auseinandersetzungen der „Seconda“-AutorInnen, d.h. der literarisch tätigen MigrantInnen der zweiten (und dritten) Generation (Melinda Nadj Abonji, Ilma Rakusa, Dragica Rajčić, Catalin Dorian Florescu) mit der Problematik der Vielschichtigkeit der Identität und der Sprache oder mit ihrer Positionierung zwischen den einzelnen Polen, im „Dazwischen“. Markus Werners Figuren verlassen hingegen die Schweiz: Sie wandern aus, entfliehen dem Gegenwärtigen, werden versetzt, wie es wegweisend auch im ersten Satz seines Romans *Festland* steht: „Fort, aber wohin“. Die Gegenwartsflucht von Werners frustrierten Versagern und hinfalligen Antihelden erinnert einerseits an die bereits erwähnten Topoi in der Diskussion um das umstrittene Konzept eines „kritischen Patriotismus“ in der Schweizer Literatur – an den Diskurs in der Enge (Paul Nizon) und das Unbehagen im Kleinstaat (Karl Schmid).<sup>128</sup> Sie hat andererseits auch eine lange historische

---

<sup>128</sup> Zur Kanonisierung der Kritik als Patriotismus, (die letzten Endes der Subversion ein affirmatives Potential zuschreibt, eine verbindliche Sinngebung und die Existenz eines Wesenskerns der Schweizer Literatur annimmt) trugen nicht zuletzt die Beiträge von Paul Nizon (*Diskurs in der Enge* 1970), Karl Schmid (*Unbehagen im Kleinstaat* 1963) oder Dürrenmatts bekannte Rede über die Schweiz als Gefängnis bei. Stellvertretend sei hier Nizon zitiert: „Zu den Grundbedingungen des Schweizer Künstlers gehört die ‚Enge‘ und was sie bewirkt: die Flucht“ (Nizon, Paul. 1990 [1970]. *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 167). Vgl. dazu Werner: „Auch wenn verweist wird, ist innere Entfernung gemeint und gesucht und was in die Fremde treibt, ist überall das Gefühl der Entfremdung. ‚Weg von hier‘ – es ist wahrhaftig kein schweizerisches Thema, sondern ein psychisches, ein existentielles“

Tradition: Die Schweiz galt seit Mitte des 19. Jahrhunderts als Auswanderungsland – ein Kapitel der Schweizer Geschichte, das im Lichte späterer Einwanderungswellen beinahe in Vergessenheit geriet, im Roman *Der ägyptische Heinrich* (1999) jedoch wieder aufgenommen wurde.

Erzählt wird die Suche des Ich-Erzählers nach seinem Ururgroßvater, dem „ägyptischen Heinrich“, dem Pfarrersohn Heinrich Bluntschli, der 1850 in Alexandria ankam und laut Familienlegenden am Bau des Suezkanals maßgeblich beteiligt gewesen sein soll (26<sup>129</sup>). Die Spurensuche (die auch als Parodie auf den Sippenroman, den Bildungsroman oder die Familienarchäologie, als zeitkritischer Reisebericht, politische und/oder Liebesgeschichte zu lesen ist) führt räumlich und zeitlich in die Ferne und Fremde und endet ohne Erfolg: „Heinrichs Schattenjahre blieben im Schatten“ (197), der Erzähler zweifelt schon an der „Authentizität“ der untersuchten und zitierten Quellen, ja beinahe auch an der Existenz von Heinrich. Die metaphorische Dichte, die wechselnden Erzählperspektiven, die Vorausdeutungen und Rückblenden, die markierten und versteckten intertextuellen Hinweise (wörtlich zitierte Dokumente und fikionalisierte oder imitierte Autoren) bewirken ferner, dass Fremdheit und Verfremdung im Roman nicht nur als naheliegende inter- und intrakulturelle Erfahrungen eine Rolle spielen, sondern auch für den narrativen Diskurs konstitutiv verwendet werden.<sup>130</sup> Thematisiert wer-

---

(„Aufrecht durch den Nebel gehen“ Gespräch mit Gerhard Mack, In: Ebel 2006: 45-71, hier S. 54).

<sup>129</sup> Die hier und im Folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Seitennummerierung von Werner 1999.

<sup>130</sup> Der Text ist polyphon, und diese Polyphonie ist nicht nur auf die Fremdsprachigkeit, den Prototyp der Fremdheit zu beziehen (in Ägypten wird Englisch oder Französisch gesprochen, was unverändert zitiert wird), sondern auch auf das fremde Wort im Sinne Bachtins. Stets wird der Leser aufgefordert, sich die Frage „Wer spricht?“ zu stellen: Im Text wechseln sich Zitate aus den Urkunden oder dem Heft der Großmutter mit den offen fiktiven Stellen ab, gleichzeitig ändern sich auch ständig die Erzählperspektiven: Neben dem Ich-Erzähler, dem Ururenkel des ägyptischen Heinrichs und dem auktorialen Erzähler in den epischen Rückblenden kommt u.a. der an den Erinnerungsorten (im Pfarrhaus des Vaters, bei der Brautsuche in Richterswill als Greis im Park von Alexandrien) leibhaftig anwesende Heinrich in erster Person zu Wort: Nach den schriftlich und mündlich überlieferten bzw. den fingierten Varianten seiner Lebensgeschichte erzählt er seine eigene Version bzw. er führt mit dem Erzähler einen Dialog. Die Fokalisierung ist und bleibt uneinheitlich: Das heutige Zürich betrachtet der Erzähler mit dem fremden Blick seines räumlich und zeitlich fernen Ururahnen. Der Roman erzählt somit auch vom Erzählen (Ramminde 2006: 287): Der Text ist ein

den die touristische Wahrnehmung des Fremden, verschiedenste Medien, Orte und Funktionen des Gedächtnisses (Landschaften, Monumente, Ruinen und Relikte), die Funktionen des Archivierens und der mündlichen Überlieferung bei der Subjektkonstitution und im nationalen Gedächtnis. Zudem lässt sich ein Wesensmerkmal des Textes und der gesamten Prosa Werners, der Humor im Lichte von Karlheinz Stierles Theorie über die Fremdbestimmtheit der komischen Figur auch unter dem Aspekt der Fremdheit explizieren (Stierle 1975: 56-97). Besondere Beachtung muss schließlich auch dem Umstand beigemessen werden, dass der Roman auch über das Erzählen erzählt und das Verhältnis von Fiktionalität und Faktizität in der Geschichtsschreibung und in der persönlichen Lebensgeschichte beleuchtet. In *Der ägyptische Heinrich* werden, so meine These, geläufige Konzepte der Autorschaft und Urheberschaft parodistisch subvertiert: An die Stelle ihrer Autorität treten das Fingieren bzw. die direkte Wahrnehmung durch den Blick, welche eine Transzendierung der Grenzen von Raum und Zeit ermöglicht.

### **8.1. Heinrich als „Familienarchäologe“ und als Fabulator: Zur Erzählstruktur und zu Medien und Metaphern der Spurensuche**

Am Romananfang findet sich eine Grundmetapher, ein metaphorischer Spiegel der erwähnten Grundmotive und Grundstrukturen des gesamten Textes: Beim Anblick und Besuch der Cheops-Pyramide erfährt der Erzähler den Kontrast zwischen direkter körperlicher Begegnung und Vorstellung:

Ich hatte viel von ihr gehört, viel über sie gelesen, und ihr Erscheinungsbild war mir so gut vertraut wie ihre Herkunft und ihre Körpermaße, und alles, was ich wußte und mir während der Fahrt zu ihr noch einmal nicht ohne Erregung vergegenwärtigte, deutete Großes an.

---

komplexes Netz bestehend aus anderen Texten, das Thema der Spurensuche ist auch eine Metapher des Lesens, des Versuchs der Entwirrung der Textwelten durch die und/oder in der Sprache. (Am Anfang eines jeden Kapitels muss der Leser ermitteln, wer, wo und wann spricht, in jenen Abschnitten, in denen nur durch Pronomina auf den Kontext verwiesen wird.)

Trotzdem verlor ich, als ich vor ihr stand, die Fassung, die Knie zitterten mir, ich schrumpfte. Nie zuvor hatte eine wirkliche Wirklichkeit mein Bild von ihr so entschieden verkläglich, daß ich mich meiner Vorstellungskraft hätte schämen müssen. Nun tat ich es – wenn auch nur für ein paar Augenblicke –, denn vor dem sinnlichen Da des Wunders, ich spürte es, wird alle Malerei des Hirns zum bleichen Pfuscher (6).

Der Gegensatz zwischen der Vorstellung, d.h. dem „Bild“ von der Wirklichkeit (der „Malerei des Hirns“ oder dem primären Wissen: „viel von ihr gehört“, „viel über sie gelesen“) und der „wirklichen Wirklichkeit“, dem „sinnlichen Da des Wunders“ ruft bei diesem Prototyp der Fremdbegegnung körperliche Reaktionen hervor (Schamgefühl, Zittern und „Schrumpfen“), beinahe eine „Metamorphose“, ein Fraglichwerden der eigenen Identität („Hinfällig war ich, ein markloser Zwerg, ein Erdenwurm halt“). Das darauf folgende – erotisch konnotierte<sup>131</sup> – Eindringen ins Innere der Gebäude bzw. die daraus resultierende Enttäuschung über den Mangel erweisen sich auch als Leitmotive des Romans:

Aber als ich, nach Bezahlung des Eintritts, ins Innere und Dunkle drang, war ich plötzlich allein. In tief gebückter Haltung folgte ich dem abwärts führenden Schacht. [...] Ich quälte mich vorwärts und dachte an Umkehr. [...] Endlich mündete der Tunnel in eine hohe, langgestreckte Galerie, eine Art Treppenhaus, nach dessen oberster Stufe nochmals ein kurzer Engpaß folgte, der sich als Gang und Eingang zum Zentrum erwies. Ich stand in der Königskammer, ich stand in der Grabkammer, die in Wahrheit keine Kammer, sondern ein kleiner Saal ist, ein Grabsaal, leer bis auf den leeren Granitsarg des verschollenen Cheops. [...] Ich blieb nicht lange, es roch so arg nach Urin, daß ein gemessenes Verweilen nicht in Betracht kam. Auch huschte jetzt ein asiatisches Pärchen herein und sagte Good morning.

---

<sup>131</sup> Die Pyramide wird mit sinnlichen, ja sogar erotisch konnotierten Bildern beschrieben: Erzählt wird über eine Begegnung zwischen einer „sie“ und dem Erzähler, der „überwältigt von ihrer Ausstrahlung“, „nicht ohne Erregung“ und mit zitterndem Knie vor ihr steht – erst allmählich stellt sich heraus, dass wir es hier nicht mit einer Geliebten, sondern mit einer Pyramide zu tun haben. Auf diese „erotische Erwartungshaltung“, die „weiblich-biologischen Parallelen“ in der Anfangsszene weist auch Siegfried Steinmann hin, s. Steinmann 2002 und Haack 2015: 241. Zum Staunen als eine Kategorie des Umgangs mit dem Fremden bei Waldenfels und im Roman vgl. Haack 2015: 240.

Ich warf nicht einen Blick in den offenen Sarkophag, Kaugummi,  
eine zerknüllte Tampaxschachtel, ich kroch zurück ans Licht (6).

Das Eindringen ist eine wiederum metaphorische, als Zeitreise zu deutende räumliche Bewegung: Der Erzähler dringt in die Finsternis ein und quält sich durch den dunklen Gang Atem schöpfend vorwärts, um am Ende zurück ans Licht zu kriechen – die strukturelle Verwandtheit mit der Metaphorik der identitätsstiftenden Erinnerung, mit der archäologischen Ausgrabung verborgener Erinnerungsschichten sowie auch die Assoziation an die Geburt bedarf wohl keiner weiteren Erklärung.<sup>132</sup> Die Desillusionierung am Ende des Vordringens ins Innere ist auch ein Analogon zum enttäuschenden Ergebnis des gesamten Vorhabens des Erzählers, der stets vergeblich recherchiert: Die Spurensuche führt nur zu weiteren zu entschlüsselnden Spuren (im Sarkophag sind Kaugummi, Tampaxschachtel und Uringeruch zu finden: Spuren der Gegenwart, die das aufgesuchte touristische Ziel auch ohne jegliches Vorwissen der Fremdheit berauben<sup>133</sup>).

Die Struktur dieser Grundmetapher, die anhand der Cheops-Pyramide manifest wird (das Vor- bzw. Eindringen) wird in demselben Kapitel an zwei weiteren Orten wiederholt, die der Erzähler aufsucht, nämlich in der Schweizer Botschaft in Kairo und am Schweizer Friedhof, jedoch als ihre ironischen Pendants. Die Pyramide als monumentaler und exotischer Zeuge der Vergangenheit wirkte wegen des Abfalls in ihrer „wirklichen Wirklichkeit“ heimisch, während sich der Erzähler in bzw. vor der Botschaft (sie wird als „unwirklich“ beschrieben), vor und in Vertretung des Eigenen im

---

<sup>132</sup> Vgl. hierzu: Assmann 1999: 162-165. Vergangenes und Gegenwärtiges sind hier (wie auch im ganzen Text) miteinander ebenso untrennbar verschränkt, wie das „Fremde“ und das „Eigene“: „Die Suche nach dem Ururgroßvater ist auch eine kleine Selbstgeburt“ (Rüedi 2006: 281). Die Metapher der Körperlichkeit, die Bilder direkter Sinnlichkeit werden schließlich subversiv: Der Tod (ein anderes Grundthema im Text) ist deswegen auch nicht nur mit der Selbstverewigung in Form der Pyramide, sondern mit einer grotesken Leiblichkeit, mit Verwesung und Vergänglichkeit in Zusammenhang zu sehen. Die Thematisierung des Uringeruchs ähnelt dabei jener „Anarchie“ des Körpers, die in Werners Romanerstling, dem Bestseller *Zündels Abgang* tonangebend war: Dort, wie auch hier steht der Körper („eine unaufhörliche Serie von Kot, Erbrochenem, Urin und Fürzen bis hin zu aus- und abgefallenen Körperteilen“) „gegen den sozialen und sittlichen Totalitarismus der Hygiene“ (Winkels 2006: 85).

<sup>133</sup> Das Fremde erscheint für den Touristen ohnehin nur als „domestiziert“ (vgl. Baumann 2002).

Ausland fremd und gefangen fühlt. Anstelle des Mythos von Ödipus und der Sphinx wird an diesem zweiten Schauplatz des Romans Kafka zitiert: Wachmänner behüten das äußere Tor, das jedoch nur zu einem Gittertor, erst dann zu der Eingangstür führt, hinter der ein Vorraum sowie eine Freitreppe und ein Entree zu finden sind:

Als der ägyptische Wachmann, der in einer verglasten Loge zwischen dem äußeren und dem inneren Gitterportal saß, bemerkte, daß ich Einlaß begehrte, plauderte er noch ein wenig mit einem Kollegen, ehe er auf den Knopf drückte, der die Verriegelung des äußeren Tores öffnete, das gleich nach meinem Passieren wieder zuschnappte. Ich war jetzt gefangen [...] (7).

Auch der Besuch beim Konsul bleibt ohne Erfolg und Ergebnis, d.h. das Motiv der Aufdeckung des Mangels wiederholt sich: „Wie sich zeigte, war der Konsul meinen Fragen auf gründliche und hilfsbereite Weise nachgegangen und hatte alles in Erfahrung gebracht, was über meinen Ururgroßvater mit den Mitteln der Botschaft in Erfahrung zu bringen war, nämlich so gut wie nichts“ (10). Nachdem er Einlass in den Schweizer Friedhof erhält, trifft der Erzähler ebenfalls auf ein Vakuum: „[M]an hatte hier, während ich in den Archiven Zürichs saß und Spuren suchte, das wohl massivste Zeugnis seines [Heinrichs, E.P.] Dagewesenseins entfernt“ (16). Am Friedhof, der als Gegenstück zur Pyramide der *Pietät* und nicht der *Fama* gewidmet ist,<sup>134</sup> ist der unangekündigte Schweizer Besucher wiederum „nicht angemeldet und den Herren ein Fremdling“ (13) und ein solcher scheint auch sein ägyptischer Führer zu sein, der den Weg zum Friedhof nicht kennt und sich danach erkundigen muss. Die Suche führt wiederum nicht zu den erhofften Ergebnissen, sondern nur zu weiteren Spuren (und damit zu einer unabschließbaren Kette von Spuren und Bezeichnenden<sup>135</sup>), wobei schon der Eindruck erweckt

---

<sup>134</sup> Hier werden zwei Formen des Totengedächtnisses des „anthropologischen Kerns“ des kulturellen Gedächtnisses einander gegenübergestellt: Pietät „meint die Pflicht der Nachkommen, das ehrende Andenken der Verstorbenen aufrechtzuerhalten“, Fama ist die „säkulare Form der Selbstverewigung“, „ein ruhmreiches Andenken“ (Assmann 1999: 33).

<sup>135</sup> Diese Kette ähnelt auch dem Weg der bürokratischen Hürden, den der Erzähler beim Recherchieren über Heinrichs Vita beschreibt: Er wird am Anfang der Spurensuche von der Botschafterin zum Konsul, vom Konsul zum Schweizer Pastor, vom Pastor in

wird, dass der Sinn der Suche nicht das Finden, sondern die Suche selbst ist, aber in einem absurden Sinne: Unterwegs zum Friedhof werden nämlich klassische ominöse Vorzeichen zitiert: Der verwirrte Erzähler trifft eine Frau mit blutigem Messer, die gerade zwei Täubchen die Kehlen durchschneidet und einen Fleischer, der mit seinem Beil eben den Kopf einer Ziege zerteilt. Der Friedhof und das Grab des gesuchten Ahnen kann seine identitätsstiftende Funktion als Erinnerungsort, als ein Ort der Erfahrung der numinosen Präsenz vergangener Generationen, wo sich „im indexikalischen Gestus des Zeigens“ der Erinnerungsakt des Gedächtnisortes vollziehen sollte (Assmann 1999: 324), nicht erfüllen. Der aufgefundene mutmaßliche Grabstein des ägyptischen Heinrich ist nur ein Fragment, stellt nur ein neues Rätsel dar, das sich nicht aufklärt – so, wie auch die Zeichen und Spuren der Lebensgeschichte Heinrichs, die sich nicht zu einem kohärenten Narrativ zusammenfügen:

HEINR  
18  
FERN DER H  
VEREINT IN (17)

Die Spurensuche, das Eindringen in die Vergangenheit wird deshalb in anderen Medien fortgesetzt (die zugleich Metaphern und Speichermedien des Gedächtnisses sind): Der Erzähler sucht Schauplätze des Lebens von Heinrich Bluntschli auf (er reist ihm u.a. nach Suez und El Shalufa nach), die das Vergangene, das Abwesende beglaubigen sollten, die aber doch nicht als Gedächtnislandschaft fungieren. Ferner sucht er in Archiven, Museen, Bibliotheken (im Zürcher Nationalarchiv, im Geologischen Museum oder dem Postmuseum von Kairo) nach den Spuren des Urugroßvaters, in abstrakten Wissensspeichern also, wo Vergangenheit aufbewahrt und konstituiert wird. Mit Aleida Assmanns Worten (Assmann 1999: 140) könnte man sagen, dass der Erzähler mit Hilfe des unbewohnten Speichergedächtnisses eine neue Perspektive auf die Vergangenheit zu öffnen und damit auch seine gegenwärtige Identität zu legitimieren, ein Funktionsgedächtnis zu stiften sucht. Da diese aber entweder unzu-

---

eine Kairoische Buchhandlung und zuletzt zu deren Inhaber und dessen Sohn geschickt.

gänglich sind oder keine Spuren von Heinrich bewahrt haben, können diese Institutionen nur als der Geschichtlichkeit ausgelieferte museale Attraktionen betrachtet werden – auch hier wird der Erzähler wiederum mit Leere konfrontiert: „Heinrich, ich komme! rief ich innerlich, und schon öffnete sich uns die entscheidende Tür, und wir traten in einen leeren Raum, in dem nichts weiter als ein fast leerer Schreibtisch stand“ (53). Beim Eindringen, bei der Spurensuche (die auch als Metapher des Lesens zu interpretieren ist) steht also stets nur eine zugänglich gewordene Unzugänglichkeit (Waldenfels), etwas Unverständliches dem Finden, der Aneignung des Gesuchten im Wege. Ein literarisches Urbild für das Rätsel aufgebendes Hindernis, die mythische Figur der Sphinx wird daher scherzhaft rekontextualisiert: „security police schien die Sphinx zu sein, die die Verliese bewachte, in denen Heinrichs Spuren ruhten“ (53). Nach der Beantwortung zweier Fragen, die ein „Examinator“ dem Erzähler im Nationalarchiv in Kairo-Boulaq stellt, und die sich auf die Leibesbeschaffenheit des Khediven Said Pascha, Heinrichs Arbeitsgeber beziehen („zweihundert Kilogramm schwer“), bekommt er die Berechtigung zur Forschung im Archiv.

Das Scheitern der Suche in Museen und Archiven ist nicht nur auf die Unzugänglichkeit der Wissensspeicher zurückzuführen, sondern auch darauf, dass der Erzähler stets nach Zeugnissen sucht, die nicht zur Beständigkeit bestimmt waren: nach Spuren des „unscheinbaren Alltags“ (Assmann 1999: 213) im 19. Jahrhundert. Einige unveränderliche Daten wie Geburts- und Todestag oder die körperlichen Merkmale, die Eheschließung des kleinen Menschen Heinrich Bluntschli wurden zwar amtlich registriert, gerade jene Ereignisse, die identitätsstiftend in eine Lebensgeschichte integriert werden könnten, fehlen allerdings vollkommen. Offiziell überliefert, für verbindlich erklärt und öffentlich – in den aufgesuchten Museen und Archiven – zugänglich sind jene kanonisierten Inhalte, die das kollektive Gedächtnis der neuzeitlichen Nation konstituieren, und zur symbolischen Stiftung der nationalen Identität wesentlich beitragen, indem sie die Nationalgeschichte repräsentieren: Was der Erzähler über das Leben des Urahnen recherchierend erfahren kann, ist nicht in Institutionen aufbewahrt, sondern wurde mündlich überliefert, es gehört also nicht dem Bereich des kulturellen, sondern eher jenem des kommunikativen Gedächtnisses an. Den Wunsch des Erzählers,

„die Wahrheit über Heinrich herauszufinden“ (26), motivieren im Grunde genommen die Legenden, die er von seiner Großmutter zu hören bekommen hat. Das mündlich tradierte Gedächtnis verfährt allerdings auch selektiv und kreativ – von der Großmutter heißt es:

Zum Beispiel erzählte sie mir, obwohl sie die Geschichte gekannt haben mußte, nie ein Wort über ihre und also auch meine Vorfahrin Anna Elisabetha Bluntschli, die sowohl ihren Vater, den Knopfmacher David Bluntschli, als auch ihre Mutter Maria mit Hilfe von Gift zu Tode gebracht hatte [...]. Statt dessen erzählte sie lebenslang, auch in der Pergola wieder, ihr Vater Theodor Bluntschli, Heinrichs zurückgelassener Sohn, habe den Reißverschluss erfunden, woran ich lange nicht zweifelte, worauf ich noch stolzer war als auf den Suezkanal. Beides, Suezkanal und Reißverschluss, sind Kernstücke des Sippenromans (30).

Mit der Verschriftlichung der Überlieferung jedoch, scheint der metaphorische sprachliche Modus der Familienmythen von einem deskriptiven sprachlichen Modus abgelöst zu werden, wo eine Trennung von Fakt und Fiktion und Objektivität in Form quellenkritischer Belegbarkeit des Überlieferten erwünscht sind. Der Erzähler bittet die Großmutter, die Lebensgeschichte Heinrichs aufzuschreiben, und bekommt von ihr ein blaues Heft mit ihren Erinnerungen, sowie das schwarze Kochbuch seiner Ururgroßmutter: Die Rezepte darin sind aber unauslöschbare (wenn auch nicht an die Nachwelt adressierte) Aufzeichnungen (eigentlich Palimpseste). Von nun an werden die kursiv gesetzten Zitate dieser privaten Quellen mit den amtlichen kontrastiert, was die Unsicherheit jedoch nur steigert. Die Objektivität der ironisch imitierten und parodierten wissenschaftlichen Recherche<sup>136</sup> wird nicht nur durch die Verwirrtheit des Erzäh-

---

<sup>136</sup> Max Frischs *Wilhelm Tell für die Schule* ähnlich findet sich auch in *Der ägyptische Heinrich* das (pseudo)wissenschaftliche Vokabular quellenkritischer Forschung: Der Erzähler betont, dass er das Verbürgte aufschreibt (159), zitiert aus historischen Dokumenten, verwendet das Wort „vermutlich“ inflationär (46), imitiert die Wissenschaftlichkeit mit einer Akribie (mit genauen Messungen: 70) – die Erzählerstimme wird dann aber unvermittelt auktorial und gerät ins Fabulieren über nicht überprüfbare Ereignisse (wie Heinrich sich erbricht, was er träumt, usw.). Ein weiteres Mittel der Kritik am Streben nach einer objektiven Wahrheit ist die Konfrontation mit alternativen Variationen, mit unterschiedlichen Erzählweisen *eines* Ereignisses der Lebensgeschichte: „Er [Georg] erstickte in Kairo an einem Taubenei. Er starb in Alexandrien an

lers subvertiert, sondern auch (wie die Beispiele unter dem folgenden Punkt aufzeigen) dadurch, dass die kanonisierten, „faktischen“ Inhalte der Nationalgeschichte und auch die registrierten und erforschbaren Ereignisse des Lebens von Heinrich aus einer fiktiven Mikro-perspektive satirisch und komisch neu erzählt werden. Diese Demontage (man könnte auch von Entmythologisierung im Bezug auf das nationale Gedächtnis und die Familienarchäologie sprechen) erfolgt durch einen Wechsel in der Erzählhaltung (im überwiegenden Teil des Romans berichtet ein auktorialer Erzähler über Heinrichs Leben in der Schweiz im 19. Jahrhundert) und durch den Einsatz von komischen und satirischen Effekten, d.h., durch die Betonung der Inkongruenz zwischen Mikro- und Makroperspektive, zwischen politischer und persönlicher Geschichte, und durch die Konfrontation der Romanze mit realistischen, kontingenten und körperlichen Inhalten.<sup>137</sup>

Der Wechsel in der Positionierung des Erzählers, die Ablösung der homodiegetischen Narration (Ich-Erzählung über die Spurensuche) durch die auktorial-heterodiegetische Erzählhaltung (Heinrichs Geschichte aus dem 19. Jahrhundert) bzw. die Verschränkung der beiden Zeitebenen erfolgt im Kontext der metaphorischen Struktur des Eindringens in das Fremde (und seiner auch am Romananfang erklärten körperlichen Konsequenzen: der Scham und des Verlustes) und dabei wird auch offen die Relevanz des Blickes, des Sehens reflektiert. Beschrieben wird eine räumliche Fortbewegung, welche als Tür in eine zeitlich ferne Welt fungiert: Der Blick des homodiegetischen Ich-Erzählers wird dadurch geschwächt, er erblickt den Gegenstand der Narration (Heinrich im 19. Jahrhundert) und fängt an, mit seinen Augen zu sehen:

Meine Scheu, allein in die Sphäre einer fremden Familie einzudringen, war so groß, daß sie zu einer Art Sehschwäche führte. Die Türen

---

einer Blinddarmentzündung. Nach einer dritten Quelle soll er in Zürich [...] an Leberkrebs verschieden sein“ (89).

<sup>137</sup> Ich verweise hier auf Fries Bestimmung der Satire als „das Aufprägen romantischer, mythischer Formen auf einen realistischen Inhalt, der es ihnen auf unerwartete Weise fügt“ und auf die schon erwähnte Subversivität der Körperlichkeit. Die Gattungsdefinitionen beruhen ebenfalls auf Fries Bestimmungen. Das zentrale Prinzip der Ironie und der Satire ist laut seiner Aufführungen „das Aufprägen romantischer, mythischer Formen auf einen realistischen Inhalt, der es ihnen auf unerwartete Weise fügt. Niemand, so sagt Don Quijote, fragt in einer Romanze danach, wer dem Helden das Logis bezahlt“ (Frye 1964: 227).

standen offen, ich blickte von der Schwelle aus in die Zimmer und nahm nichts wahr. [...] Hier stand und versank ich eine Weile und schaute mit Heinrichs Augen auf den vergoldeten Turmknopf unter der Wetterfahne [...]. Ich öffnete das Fenster und schaute mit Heinrichs Augen hinunter auf den kleinen Vorplatz und den Brunnen, ich winkte dem Vater [...]. Der Vater winkte zurück und Heinrich rannte in die Küche und schrie: „Er kommt!“ (36).

Von nun an wird auktorial erzählt bzw. es wird zunächst beschrieben, was der Erzähler sieht („Ich sah, wie er leicht hinkend – sein linkes Bein war eine Spur kürzer als das rechte – an Brunnen und Waschhaus vorbei zum Hühnerstall zottelte“ – 37; „Ich sehe ihn vor mir unter dem Eismond der Stadt Paris, den wärmebedürftigen, kleinmütigen Bräutigam, der hier nicht als Pfarrer, sondern als Bankangestellter amtet“ – 78), bis die Ich-Stimme des Erzählers aus der Welt der Diegese verschwindet und die kleinsten Details aus der Vita Heinrichs bekanntgegeben werden. Der Blick des Erzählers erfüllt bei der Schilderung dieser offenbar frei erfundenen, fingierten Episoden eine beglaubigende Funktion, welche nicht nur die Autorität der verbalen Überlieferung (mündlich tradierte Familienlegenden, amtliche Dokumente oder historische Quellen) untergräbt, sondern dem Roman auch eine quasi magisch-realistische Qualität verleiht. Die beiden Welten sind nämlich durchgängig: Der Erzähler trifft im Treppenhaus des Pfarrhauses den kleinen Heinrich („Wer bist du? fragte er. – Dein Ururenkel, sagte ich und trat durch die offene Hintertür hinaus in den Pfarrgarten“ – 39) und später spricht auch der erwachsene Heinrich den Erzähler an („Zur gleichen Uhrzeit, wenn auch fast hundertfünfzig Jahre später [...] schaute ich [...] auf das Panorama der Stadt und in Heinrichs Augen. [...] Ich sah in glanzlose Augen, sah Seelenfinsternis und Gottverlassenheit [...] Da tröstete er mich“ – 190). An einer zentralen Romanstelle spaziert der Erzähler mit dem Urgroßvater im gegenwärtigen Zürich – das Eindringen in die vergangene Welt endet kurz davor mit der Rückkehr in die eigene Welt und Zeit, der Erzähler konstatiert aber eine Entfremdung von dieser Gegenwart infolge der Omnipräsenz von Heinrichs („bösem“) Blick (und diese Distanz funktioniert als Voraussetzung für die kritische Wahrnehmung des Eigenen): Die Lautsprecherstimme in der Tram erscheint ihm als „die eines fremden Tiers“

(86), er empfindet sich selbst als fremd („mein Körper [bewegte sich] so zügig voran“ – ebd.) und die „Normalität“ als unheimlich.<sup>138</sup>

Manchmal, als ich aus einem der Archive Zürichs hinaustrat in die Gegenwart, bekam ich den bösen Blick. Ein einziger Tag der Versenkung schien bewirken zu können, daß ich mich beim Wiederauftauchen als Relikt jener Zeit fühlte, in der ich mich aufgehalten hatte, und die Rückkehr in meine Welt war keine ins Vertraute (85).

Der Erzähler übernimmt Heinrichs Blick (sieht die Passanten, die Plakate mit seinen Augen) und spricht zunächst konjunktivisch, dann aber infolge einer plakativen Identifizierung mit dem Ahnen im Indikativ, wonach Heinrich als „gegenwärtige“ Figur auftritt, um nach dem Spaziergang abrupt zu verschwinden („Ich drehte mich verwundert um mich selbst – kein Heinrich. [...] [I]ch merkte [...], daß ich sogar den bösen Blick verloren hatte“ – 92):

Nur dreiundvierzig Jahre vor meiner Geburt ist er gestorben – und stünde doch schon, dachte ich, als zitternder Fremdling im Heute, als sprach- und kompaßloser Idiot. [...] Auch wir sind überfordert, lieber Heinrich, auch uns verschlägt die Welt die Sprache, die wir so dringend brauchten, um sie beschreibend entwirren zu können, was sagst du dazu? [...] Er sagte nichts, wir gingen stadteinwärts (87).

Eine schon bekannte Grundstruktur des Romans wiederholte sich auch an dieser Stelle: Die räumliche Bewegung (Eindringen/Versenkung, dann Rückkehr/Wiederauftauchen) wird zum Ausgangspunkt einer Zeitreise – durch den (An)*Blick* kommt es zum Wechsel der Erzählhaltung bzw. hier zur Montage der beiden, unterschiedlich perspektivierten Narrativen und ihrer Figuren, was das gesamte Unternehmen der Ahnenforschung in ein kritisches Licht rückt. Dem Blick, d.h. der visuellen Wahrnehmung kommt also eine besondere Relevanz zu: Sie erweist sich hinsichtlich der Narration als „wirklicher“ als die sprachlichen Zeugnisse (Identitätsdokumente und Geschichtsquellen) von Heinrichs Leben, welche sich als unzuverlässig dekuvirieren. Auf diese Funktion des Blickes als primäre, körperlich-

---

<sup>138</sup> Zur Deutung dieses Hereinbrechens des Unheimlichen in die Alltagswelt im Roman s. Haack 2015: 238.

visuelle Wahrnehmung verweist auch seine Thematisierung im zweiten Kapitel des Romans im Zusammenhang mit einem zentralen Motiv der Spurensuche, dem Ölgemälde Heinrichs: Der Ich-Erzähler sieht den nackten Körper seiner Großmutter („ich nahm die nackte Frau *als solche* wahr, als das erregend Neu- und Andersartige“ – 25) und dabei wird ihm der im Gemälde in Form eines Porträts abgebildete Urgroßvater zum „Komplizen“: „Es ruhten aber auf ihrer Gestalt noch zwei andere Augen, braun wie die meinen, aber nicht unverwandteren Blicks, sie schauten aus dem dunklen Gemälde, das über dem Sofa hing, auf die entblößte Nachfahrin herab“ (ebd.). Im Laufe der Recherchen über die Originalität des Gemäldes (das angeblich von Rudolf Koller stammt) wird immer wieder auf seine Funktion als Ersatz für Heinrich hingewiesen (das Bildnis vereint im Sterbezimmer der Großmutter das einstige Paar – 171), relevant ist aber auch die beglaubigende Funktion des Bildes hinsichtlich des Erzählten („Das Ergebnis [das Porträt], Öl auf Leinwand, sechsundvierzig mal neununddreißig Zentimeter, hing ja an der Wand im Stübchen und strahlte beglaubigend auf alles Berichtete aus“ – 29). Während Heinrichs Bildnis seine unbelegbare Lebensgeschichte quasi ersetzt (und sich übrigens als ein Original erweist), leitet sein Blick auf einem Familienfoto aus dem Jahr 1891 einen offenbar fingierten Dialog zwischen der Erzählerfigur und dem Urgroßvater ein:

Ich habe mich auf eine Steinbank gesetzt und das Foto hervorgehoben. [...] Heinrich, siebenundsechzig [...] schaute angestrengt und doch wie blind in die Ferne. [...] Etwas Schweres, Mattes ging aus von diesem Familienbild, etwas so rätselhaft Melancholisches, daß mir auf einmal war, als sei mir der Banyan-Baum ein erklärendes Rausen schuldig. Der Zeuge schwieg und ließ seine Luftwurzeln hängen. [...] Aber Heinrich sprach überraschend und ungerufen (199).

Die Art und Weise der erzählerischen Präsentation des Bildes und des Blickes trägt im Roman zur Aufhebung der Gegenüberstellung zwischen quellenkritischer Überprüfbarkeit und lustvollem Fabulieren bei und konterkariert den Anspruch auf eine zuverlässige Erzählerinstanz.

## 8.2. Nivellierung von Mikro- und Makrogeschichte und der Differenz zwischen Fakt und Fiktion durch Komik und Satire

Die narratopoetischen Merkmale des Textes, die sorgfältig konzipierten „Schwankungen“ der Erzählhaltung (Phillipp Haack spricht angesichts der Inkongruenz zwischen dem deklarierten Ziel des Erzählers – der familienarchäologischen Suche nach „Wahrheit“ – und seiner Lust am Fingieren von einer „doppelten Codierung“ und nennt den Erzähler einen „Ahnenforscher mit Doppelfunktion als Quellenkritiker und fabulierende[m] Erzähler“ – Haack 2015: 231) – deuten auf weitere Subversionen und Grenzüberschreitungen hin. Durch Komik und Satire sowie durch die Nivellierung von Mikro- und Makrogeschichte wird die Faktizität unterminiert und die Grenze zwischen fiktionalem Raum und dokumentarisch belegbarer Lebensgeschichte verwischt. Nach Karlheinz Stierle wird, wie erwähnt, das komische Subjekt von außen, von seiner hervorstechendsten Eigenart (z.B. Geiz) beherrscht und diese Fremdbestimmtheit, die dem Subjekt im Moment des Handelns nicht bewusst ist, führt letztendlich zum Scheitern der intendierten Handlung: Ihr Ergebnis kann nur das Gegenteil der ursprünglichen Handlungsabsicht des Individuums sein.<sup>139</sup> Dieses Scheitern der erzählenden Figur im Roman (das sogar seine hervorstechendste Eigenart zu sein scheint) wird so erzählt, dass inkongruente Elemente in demselben Kontext erscheinen. Diese Strategien der Verfremdung subvertieren den Ernst der politischen Geschichtsschreibung, des Strebens nach Faktizität und Objektivität im nationalen Gedächtnis, in der familienarchäologischen Recherche ebenso wie in der sorgfältigen Feldforschung. Die Fiktionalität wird in den epischen Rückblenden entblößt, wo banale Kleinigkeiten des Alltags ausführlich beschrieben und meistens mit interner Fokalisierung erzählt werden. Nach und vor dem Bericht über die archäologische Ausgrabung zur Spurensicherung in Ägypten, belegt durch markierte Zitate aus amtlichen Quellen wird auch von Heinrichs Zahnweh erzählt (121), von den genauen Umständen des ersten Kusses zwischen Heinrich und Elise (108), oder einfach davon, wie Heinrich

---

<sup>139</sup> Stierle spricht diesbezüglich von einer Umkehrung der Subjekt-Objekt-Relation in eine Objekt-Subjekt-Relation als eine der wirkungsvollsten Formen des Komischen (Stierle 1975: 56-97).

im Schein des Hammeltaglämpchens drei Junikäfer einsammelt (23), oder wie ein Spinnlein im Haar von Elises Schwager einen Faden erzeugend „den Bau eines kleineren Netzes erwog“ (143).<sup>140</sup> Dem Nebeneinander von amtlich archivierten und offenbar fiktiven Ereignissen der Lebensgeschichte von Heinrich entspricht die Neuerzählung der kanonisierten Geschichte der Schweizer Nation (der Gründung des Bundesstaates, Sonderbundeskrieges) aus dem Blickwinkel des ahnungslosen, politisch-ideologisch intakten unbedeutenden Menschen. Heinrich nimmt am Krieg teil, seine Gedanken drehen sich aber stets um seine Geliebte, er wird zum zweiten Unterleutnant der Infanterie ernannt, kurz bevor Henri Dufour zum General der eidgenössischen Armee wird, und „drei Wochen nach der gelungenen Geburt des neuen Bundesstaates“ (149) wird Theodor, der Sohn Heinrichs und der Großvater des Ich-Erzählers geboren. Das Nebeneinander der Mikro- und Makrogeschichte betont die Gleichstellung geschichtlicher und literarischer Narrative, hebt die übliche Unterscheidung faktischer und fiktiver Erzählungen auf, und demontiert auch die nach Eindeutigkeit und Verbindlichkeit strebende Rhetorik (sei es die der neuzeitlichen Nationalgeschichtsschreibung oder jene der wissenschaftlichen Forschung). Im Text werden außerdem die typischen Strategien der Konstruktion nationaler Identität ironisch zitiert. Einerseits wird auf die Funktion nationaler Monumentalarchitektur (die Inszenierung der eidgenössischen Vergangenheit und Legitimierung nationaler Identität in Archiven, Museen, Denkmälern) hingewiesen, die jedoch nicht zur Spurensuche im Hinblick auf Heinrichs Lebensgeschichte beitragen können, aber für „Flohbisse im Leistenbereich“ (51) sorgen, verstopfte Toilette haben – der Erzähler, dessen

---

<sup>140</sup> Diese Strategie ist der Demontage des nationalen Gründungsmythos in Max Frischs *Wilhelm Tell für die Schule* nicht unähnlich. Frischs Text destruiert den Diskurs der Nationalisierung u.a. indem er den autonomen, privaten Körper ins Zentrum der Fokalisation stellt. Konrad, der Vogt, wird beinahe in jedem Kapitel ein „dicklicher Ritter“ genannt, er leidet immer wieder unter dem Föhn und bekommt Kopfweh, und fühlt sich körperlich unsicher und unangenehm, was auch den kanonischen Sinn des tyrannisch-heroischen Ritters untergräbt. Die Hirtenidylle wird in Konrads Bemerkungen über die Inzucht in den Tälern, die Kröpfe der Bauer zerstört; der Habsburger, der bei Schiller eine Schweizerin vergewaltigt, erscheint in Konrads Geschichte als Homosexueller. Der Rütlichswur wird konsequenterweise nicht in Szene gesetzt; die nationale Deutung des 1. August wird in Konrads Erzählung von Einzelheiten des Alltags der ahnungslosen Bauer subvertiert (es riecht nach Heu, die Knechte dengelten Sensen, die Fledermäuse schwirrten, Schmeissfliegen summten um den Mist usw).

Blase beeinträchtigt ist (60), hat „im Hinblick auf sein Forschungsziel sowie im Angesicht der WC-Schlüssel Bedenken“ (57). Die subversive Körperlichkeit, die Vergänglichkeit, die Mikroperspektive des Besuchers untergraben die kanonische, identitätskonstituierende, symbolische Funktion des Nationalmuseums:

Ich sah mich verweilen vor Pharao Thutmosis II. – 18. Dynastie –, dessen dreieinhalbtausendjährige Zehennägel, die annähernd so frisch wie die meinigen wirkten, mich am meisten berührten. Das Glänzende und Kolossale werde ich vergessen, dachte ich auf der Bank im Museumspark, die Nägel bleiben (66).

Andererseits werden gerade jene Kapitel der Schweizergeschichte thematisiert (der Bruderkrieg und die Auswanderung), die in den homogenisierenden Strategien der Nationalisierung gerade vergessen oder verdrängt wurden. Die Tatsache, dass der moderne Schweizer Staat nach jenem Bürgerkrieg entstand, in dem die konservativen, katholischen Urkantone von den liberalen Städten besiegt worden waren, wurde in der neuzeitlichen Nationalgeschichtsschreibung nicht als Bürgerkrieg innerhalb der Nation, sondern als „integrativer Befreiungskrieg“ dargestellt (Buchbinder 2002: 147).<sup>141</sup> Im Roman

---

<sup>141</sup> Durch die Berufung auf Wilhelm Tell, die Gründungslegende, und die Kontinuität des mittelalterlichen Bundes der Eidgenossen entstand einerseits ein Identifikationsraum für alle Schweizer, andererseits konnte durch die instrumentalisierte Geschichte die Erfahrung des Sonderbundeskrieges „vergessen“ werden (Buchbinder spricht in diesem Kontext von einer „Deckerinnerung“ – Buchbinder 2002: 150). Die Fokussierung auf die mittelalterliche Gründungsgeschichte, deren fortschrittliche Protagonisten ausgerechnet die im 19. Jahrhundert besiegt antiodernistischen Urkantone waren, eignete sich bestens zur Kompensation für die Verluste dieser Kantone. Von den bewussten Bestrebungen zur Heilung der „Wunde“ des Sonderbundeskrieges zeugen auch die Organisation des Sempacher Festes (1886), an dem die einst geteilte Nation die Wiedervereinigung gemeinsam feiern konnte und jene Strategie der Geschichtsschreibung, welche die Erfahrung der Fremdheit innerhalb des Eigenen dadurch auflöst, dass sie das Fremde aus dem Eigenen „hinausprojiziert“. Sascha Buchbinder erläuterte diese Strategie bei Wilhelm Oechslis (und auch bei Johannes Dierauer – Buchbinder 2002: 194), der die Jesuiten, die die katholischen Urkantone beherrschten, ebenfalls für den innerschweizerischen Konflikt verantwortlich macht. Zugleich bietet diese Strategie das beste Beispiel dafür, was White als den metaphorischen Charakter der Geschichtsschreibung bezeichnet, nämlich dass die gleichen Ereignisse in unterschiedliche Handlungsstrukturen integriert werden können: Die Geschichte des Sonderbundeskrieges wird bei den erwähnten Geschichtsschreibern nicht als Bürgerkrieg innerhalb der Nation, sondern als „integrativer Befreiungskrieg“ (Buchbinder 2002: 147) interpretiert.

wird die Erfahrung der Fremdheit innerhalb des Eigenen dadurch aufgelöst (was auch bei dem Geschichtsschreiber Oechsli vorkam), dass das Fremde aus dem Eigenen „hinausprojiziert“ wird: Des innerschweizerischen Konfliktes werden die Jesuiten beschuldigt, die die katholischen Urkantone beherrschten (110). Der Protagonist, der gerade zu jener Zeit nach Ägypten entflieht, wo die Schweizer anfangen, ihre Heimat im Rahmen einer patriotischen Bildungsreise (Schweizerreise) wortwörtlich zu erfahren und die Schauplätze der Eidgenössischen Geschichte aufzusuchen, fügt sich daher nicht gerade in den nationalen Diskurs seiner Zeit ein. Die Geschichtlichkeit des nationalen Diskurses (der Verlust seiner kulturprägenden Dominanz) wird auch an jenen Textstellen aufgezeigt, wo die nationale Identität sich in inflationär verwendeten Stereotypen erschöpft: Die Schweiz ist für die ägyptischen Schulmädchen ein „Paradies, gefüllt mit Schnee und Schokolade, Geld und Käse“ (97), das Swissair-Restaurant ist „bedrängt von sechs Kuhglocken“ (12), die Grabinschrift „Sein Leben war Arbeit“ ist als schweizerisch zu identifizieren (16). Verwiesen wird auch auf die Abwehrhaltung der Schweizer („nichts konnte und kann sie heftiger kränken, als die Behauptung, niemand bedrohe sie“ – 45). Angesichts der Spuren des Fortlebens nationaler Mythen stellt der Erzähler sogar fest, dass er Verständnis für Heinrichs Flucht nach Ägypten habe (64). Es offenbart sich ein Spannungsverhältnis zwischen den verschiedenen narrativen Ebenen des Textes: Die erwähnte komische und subversive Kombination offenbar fiktiver, satirischer und (semi)dokumentarischer Textstellen enthüllen also den metaphorischen, literarischen Charakter geschichtlicher Narrative,<sup>142</sup> sei es die

---

<sup>142</sup> Der Text legt auch den „metaphorischen Charakter“ (White 1991: 109) der geschichtlichen Narrative, den Hayden White beschrieb, offen. Er geht bekanntlicherweise davon aus, dass Literaten und Historiker neutrale Ereignisse auf die gleiche Weise: narrativ interpretieren, in eine Geschichte vertextlichen, die später interpretierbar und ideologisiert wird (White 1994: 10-12). Der Historiker operiert nämlich mit Erklärung durch narrative Modellierung, indem er die Fabel der Ereignisse mit der Handlungsstruktur einer Komödie, Tragödie, Satire oder Romanze ausstattet und damit die Geschichte mit einer Bedeutung versieht (White 1994: 21). Ein geschichtliches Narrativ ist zum Beispiel dann als tragisch zu interpretieren, wenn der Historiker das Ereignis in ein tragisches Handlungsschema integriert. Der Text des Geschichtsschreibers ist folglich als metaphorisch zu betrachten, da die Be-Deutung des Ereignisses auf der Ähnlichkeit mit dem Handlungsschema von literarischen Geschichten beruht (White 1991: 104-105).

politische Geschichte der Nation, oder das Legendarium einer Familie – und diese werden auf die gleiche Ebene gestellt:

als ich meinem Vater [...] mitteilte, den Reißverschluss habe nicht sein Großvater Theodor erfunden, sondern ein Schwede namens Sundback, sagte er betrübt: Alles nimmt man mir weg, zuerst Wilhelm Tell, danach den guten Ruf der Schweiz, und jetzt noch den Reißverschluss (30).

Ironisch destruiert wird damit nicht nur das Vorhaben des Erzählens, die „Wahrheit über Heinrich herauszufinden“ (26), sondern schließlich auch der Text selbst, nämlich seine schon erwähnte Grundmetapher, das Ein- bzw. Vordringen in die örtliche und zeitliche Ferne oder Fremde, in Institutionen, in die Vergangenheit. Der Erzähler klopft im ägyptischen Restaurant an seinem schwärzlichen, knochenharten und „praktisch fleischlosen“ Täubchen, als ob er Einlass begehrte (61), mit der gleichen Vergeblichkeit, wie bei seiner Spurensuche und seinen Recherchen.

Wie auch die obigen Beispiele zeigen, wird an mehreren Textstellen auch das romantische Konzept der Urheberschaft subvertiert und ironisch zum Konstrukt erklärt: durch sylleptische Formulierungen<sup>143</sup> und durch die Nivellierung von Grenzen zwischen Mikro- und Makroperspektive (das Nebeneinander von Reißverschluss und Wilhelm Tell) bzw. Fiktion und Realität (Hans Conrad Bluntschli will das Examenbrötchen erfunden haben: 38). Nichtsdestoweniger relevant ist das subversive Spiel mit der Tradition des auktorialen Erzählverhaltens (bzw. der damit verbundenen Rezeptionserwartungen) und das Hinterfragen der Autorität des „allwissenden“ Erzählers. Im dreizehnten Kapitel beginnt beispielsweise ein Wellenschlag zu erzählen, womit auch das Erzählen selbst bzw. das Streben nach Faktizität parodiert wird: Der Wellenschlag erzählt, macht Kunstpausen und stockt ab und zu, um schließlich die Frage zu stellen: „Ein Quelle? Muss es immer eine Quelle sein? Genügt dir ein Wellenschlag nicht?“ (132). Der Roman ist in der Tat Literatur über Lite-

---

<sup>143</sup> Ein treffendes Beispiel hierfür ist die folgende Textstelle: „[D]rei Jahre später wurde Emma geboren, die Mutter meines Vaters, und zwei Jahre nach ihr erblickte Theodors jüngstes Zeugnis, eine Maschine zum Schleifen von Simili-Steinen, das Licht der Weltausstellung“ (170).

ratur: Unübersehbar ist der Hinweis auf Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* im Titel und auch in der Sprache der Rückblenden. Darüber hinaus sind weitere Zusammenhänge zu bemerken: Beide Heinrichs sind Pfarrerssöhne, verwickeln sich in Liebesgeschichten, nur endet dieser „Bildungsroman“ ohne jegliche „Bildung“. An einer anderen Stelle spielt Heinrich die Rolle des verkleideten Schneidergesellen in Kellers *Kleider machen Leute* (72), Keller erscheint auch in den durchsuchten Dokumenten (auf seine Körpergröße wird in seinem Pass hingewiesen), und in den fiktiven Rückblenden: Heinrichs Frau bemerkt den Grabstein von Henrietta Keller,

und dabei hat sie nicht einmal gewusst und damals auch nicht wissen können, dass Henrietta später als Anna auferstehen und abermals an Schwindsucht sterben und trotzdem aufgehoben bleiben würde, weil es der schweigsame Jüngling, der das Mädchen aufs verhaltenste liebte, so und nicht anders gewollt hat, als er als Mann sein großes Buch schrieb (144).

Der Erzähler reflektiert die Intertextualität bewusst: Beim Zitieren des Schlüsselsatzes aus Herman Melvilles *Bartleby the Scrivener* („Ich möchte lieber nicht“ [„I would prefer not to“]<sup>144</sup>) heißt es: „Ich möchte lieber nicht, sagte Heinrich ohne Trotz. – Sein Sätzchen kam mir bekannt vor, ich hatte es schon irgendwo gelesen, wo nur, ich liebe es“ (41-42). Literatur als ein Medium der Verewigung, der literarische Kanon als eine Institution der Dauerhaftigkeit werden aber – der Familien- und der Nationalgeschichte ähnlich – auch in einer fiktiven Mikroperspektive rekontextualisiert (Patrick Süskind taucht bei einem ägyptischen Straßenhändler als „Referenz und Konkurrenz“ in einem, dem literarischen fremden Register auf – 64). Noch im gleichen Kapitel erscheint Goethe als fiktive Figur, um Heinrichs Lieblingsort mit einem für ihn fremden Wort, einer verfremdeten Form zu bezeichnen und seinem Schreiber den Satz zu diktieren: „Der Ort liegt artisch“ (147). Die Interpretation der Abweichung von der Norm als Basis der Literarizität wird auch spielerisch-ironisch unterlaufen: Wie auch ein vermeintlicher Schweizer Lehrer die Grammatikfehler („die Poesie der deutschen Fassung“ – 64) im mehrsprachigen

---

<sup>144</sup> Zur Interpretation dieser Aussage als Hinweis auf Heinrichs „Dienstverweigerung“ vgl. Elsässer 2014: 37.

gen Plakat an der Toilettentür im Hotel korrigiert, so wird auch Goethes „in der verfremdeten Form“ (147) unverständliche Meinung („Der Ort liegt artisch“) wie folgt schriftlich festgehalten: „*Der Ort ist hübsch gebauet*“ (147). Der Text spielt weiterhin auch mit der Tradition des autobiographischen Schreibens: Im Roman wird stets auf die gemeinsamen Eigenschaften von Heinrich und dem Erzähler hingewiesen, während die Rezensenten augenfällig dazu neigen, den empirischen Autor Markus Werner mit dem Erzähler gleichzusetzen.<sup>145</sup> Eigene und fremde Rede werden unaufhörlich miteinander vermennt; im Fremden wird das Eigene gesucht, das Eigene wird verfremdet wahrgenommen – die unhaltbare Opposition des Begriffspaars wird auch dadurch aufgehoben. Sowohl der Erzähler als auch der Leser werden mit diesem Ineinander von Fremdem und Eigenem konfrontiert, sie suchen wie Ethnologen der eigenen Kultur nach Spuren des Fremden im Eigenen und des Eigenen im Fremden, die aber nicht durch irgendeine Suche aufzufinden sind, sondern erst okkasionell und performativ in Abhängigkeit voneinander entstehen und zugänglich werden.

---

<sup>145</sup> So u.a. Martin Ebel: „Denn dieser Heinrich Bluntschli ist *Markus Werners wirklicher Urugroßvater*, präsent durch ein erhaltenes Ölgemälde und eine Familienüberlieferung, die dem Flüchtling und Bankrotteur eine märchenhafte orientalische Karriere andichtet“ (Ebel 1999, Hervorh. E. P.). Vgl. dazu noch Mingels 2006: 196 und Philipp Haack: „Die [...] Beschreibung des Ahnen, der aufgrund mangelnder Belege [...] immer ein Unbekannter, ein fremder bleiben muss, wird damit tendenziell zur Selbstauskunft des Erzählers“ (Haack 2015: 237).

## 9. Strukturen der Gewalt in Urs Widmers *Im Kongo*

Am Beispiel der Rezeption von Urs Widmers Roman *Im Kongo* (1996) lassen sich einige Eigentümlichkeiten des mittlerweile kontrovers diskutierten Ansatzes von einer „postkolonialen Schweiz“ hervorragend aufzeigen. Der Roman, dessen Protagonist Kuno ins Zentrum Afrikas, nach Kisangani reist, wurde und wird mit der Begrifflichkeit der postkolonialen Theorie gelesen. Sigrid Köhler sieht ihn als neo- und postkolonialen Roman über „das sprachlich konstruierte Afrika“ (Köhler 2006: 88), das als Produkt europäischer Diskursivierung und Mediatisierung zu betrachten sei und geht dem Zusammenhang zwischen sprachlicher Performanz und Konstitution nach. Peter Arnds untersucht die Verschränkungen von Faschismus, Kolonialismus und Rassismus sowie das Fortleben kolonialer Denkmuster in der Schweiz und verweist auf die Analogie zwischen der Schweiz, dem Kongo und Nazi-Deutschland (Arnds 1998). Tim Grünewald betrachtet *Im Kongo* trotz der Kritik an der (Schweizer) Kollaboration mit nationalsozialistischen und postkolonialen Diktatoren als einen Roman, der den kolonialen Diskurs zwar satirisch imitiert und subvertiert, letztendlich aber auch fortschreibt und deswegen im eigentlichen Sinn nicht postkolonial sei (Grünewald 2005: 125).<sup>146</sup> Demgegenüber steht der Text auch in der literarischen Tradition der Schweiz (welche sich gerade durch die Problematisierung des Vaterlanddiskurses auszeichnet): Der Roman wurde auch als „exotischer Heimatroman“ (Agossavi 2003: 96) definiert. Das Verreisen, die Gegenwartsflucht – Widmers Helden begeben sich wiederholt auf Reisen: u.a. in *Alois* (1968), *Die Forschungsreise* (1974),

---

<sup>146</sup> Nach Arnds ist *Im Kongo* „a post-colonial novel about the Second World War“ (Arnds 1998: 329), laut Grünewald „[t]he satiric and ironic levels of the narrative do not provide a different frame of reference that would allow putting Kuno’s language into a post-colonial perspective. [...] While Kuno’s neo-colonial involvement as a Swiss entrepreneur, who enjoys the protection of the local despot, is certainly satirized and thus critiqued, his use of images of darkness to describe the Congo is not questioned by the satire. [...] Instead of undermining colonial discourse and abandoning its metaphorical configurations, the novel ends up contributing to both“ (Grünewald 2005: 128-129).

*Das enge Land* (1981), *Indianersommer* (1985)<sup>147</sup> – erinnern auch an die zentralen Topoi in der Diskussion um das umstrittene Konzept eines „kritischen Patriotismus“ in der Schweizer Literatur: an den *Diskurs in der Enge* Nizon 1990 [1970]) und das *Unbehagen im Kleinstaat* (Schmid 1963). In Anlehnung an diese Texte diskutierte man in der Schweiz – auch im Kontext der Daseinsberechtigung einer „Schweizer Nationalliteratur“ schon in den 1960er- und 1970er-Jahren – also bereits Jahrzehnte vor der Konjunktur des akademischen Diskurses um Postkolonialismus, Interkulturalitätsforschung und Xenologie, über die Relevanz des Reisemotivs und der damit verbundenen Selbstentfremdung. So Paul Nizon: „Zu den Grundbedingungen des Schweizer Künstlers gehört die ‚Enge‘ und was sie bewirkt: die Flucht“ (Nizon 1970: 167). Auch wenn das Verreisen (sei es im Sinne der Flucht aus einem „ereignislosen Land“ – Solms 1989 oder „Gefängnis“, wie die Schweiz in Dürrenmatts bekannter Rede auf Václav Havel apostrophiert wurde – Dürrenmatt 1997) kein „schweizerisches“ Thema, sondern eine allgemeine, existentielle Erfahrung ist, knüpft auch Widmers *Im Kongo* an diesen Diskurs an. Ein „Heimatroman“, ein Text über die Schweiz ist bei *Im Kongo* wahrlich gegeben, einerseits (aber nicht nur), weil der Protagonist den „typisch schweizerischen“ Diskurs in der Enge, den Diskurs um den Erfahrungsmangel und die Ereignis- oder Schicksalslosigkeit zitiert und dadurch das Gefühl der Schweizer Nachkriegsgeneration<sup>148</sup> (und/oder auch der aktiv im Dienst stehenden Schweizer Armeeangehörigen) thematisiert, kein Schicksal gehabt zu haben:

„In diesem Jahrhundert ist noch der letzte Depp bei der Landung in der Normandie mitgerannt oder in Hiroshima umgekommen“, rief ich.  
 „Einzig ich habe keine Schicksal“. [...] „Schon mein Vater hatte

---

<sup>147</sup> Zum Reisemotiv im erzählerischen Werk Widmers vgl. Weber 1998.

<sup>148</sup> Als Kuno über die Wahrheit über die Vergangenheit seines Vaters erfährt, lesen wir auch die meistverbreiteten Vorwürfe der Nachkriegsgeneration an die Aktivdienstgeneration: „Wie kannst du nur so reden? [...] Als sei der Krieg ein Abenteuer gewesen! [...] Und ihr steht da und erzählt von euren Ruhmestaten. [...] Millionen Tote! [...] Habt ihr sie vergessen?“ (Widmer 1998 [1996]: 70-71). Die Reaktion des Vaters und Herrn Bergers korrespondiert mit den ebenfalls bekannten Entschuldigungsstrategien der deutschen Kriegsverbrecher: „Nach dem Krieg [...] haben alle Mitarbeiter des Nachrichtendienstes verabredet, [...] zu schweigen“ (62) „Wir haben uns so unvermutet getroffen. [...] Andererseits [...] hatten wir keine Zeit, sentimental zu sein. Es half, wenn man nicht allzu viel spürte“ (72).

keins”. [...] Jeden Morgen fuhr er mit dem Acht-Uhr-Bus ins Büro und kam jede Nacht so spät zurück, dass ich längst schlief! Den ganzen Krieg über, so weit ich mich erinnere, und nachher sowieso. [...] Ich habe nie etwas erlebt, und ich werde nie etwas erleben. Wie mein Vater (16-17).<sup>149</sup>

Andererseits und untrennbar davon widerlegt die Geschichte aber gerade diese Thesen: Im Laufe der Erzählung werden nicht nur die auch nicht mehr weißen oder nicht mehr existierenden weißen Flecken auf der Landkarte Schwarzafrikas entdeckt, sondern auch die dunklen Flecken der Schweizer Vergangenheit (die umstrittene Flüchtlingspolitik und die wirtschaftliche Kollaboration mit Hitlerdeutschland<sup>150</sup>) und jene der Schweizer Gegenwart (der tamilische Mitarbeiter im Altersheim begeht Selbstmord, da ihm kein Asyl gewährt wird). Kuno passiert nämlich nicht nur räumliche Grenzen (er durchquert den Kongo in nördlicher Richtung), sondern auch zeitliche: Das Buch ist auch ein Erinnerungsroman,<sup>151</sup> in dem die eigene Biographie des Erzählers (bzw. seines Vaters) eingebettet in die Geschichte der Schweizer Nation neu erzählt wird. Im Folgenden wird versucht, im Kontext der in der Sekundärliteratur mehrfach analysierten kolonialen und postkolonialen Dimensionen des Textes ein Grundmotiv des Romans herauszuarbeiten, welches als Ort des Aufeinanderprallens politischer Diskurse und menschlicher Körper nicht nur das Thema, sondern auch die poetologisch-narratologischen Verfahren des Textes bestimmt: Meine Aufmerksamkeit gilt den Strukturen der Gewalt im Roman, d.h. der körperlichen Grenzverletzung

---

<sup>149</sup> Die hier und im Folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Seitennummerierung von Widmer 1998 [1996].

<sup>150</sup> Schon auf der ersten Seite, in der Beschreibung des märchenhaften Waldes von Kunos Kindheit während des Zweiten Weltkrieges wird auf die Flüchtlinge in der Schweiz hingewiesen: „Drüben war Deutschland. Denen, die – damals, meine ich – bei Neumond in schmalen Kähnen bei uns landeten oder im Mondlicht über das Eis sprangen, sah man nicht an, ob sie zum Morden kamen, oder ob sie vor dem Getötetwerden flohen“ (9). Der lange verdrängte Verstoß der Schweizer gegen das Prinzip der Neutralität spielt in dem Roman in einer positiven Interpretation eine Rolle: Der Geheimdienst informiert die Alliierten über Hitlers Pläne (67).

<sup>151</sup> Vgl. hierzu Widmer: „Wie alle Schriftsteller bin ich ein Erinnerungselefant [...] Schreiben ist Erinnern, und Erinnern ist eine Arbeit, die ganz nie geleistet werden kann. [...] Die Erinnerung ist das einzige Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können“ (Widmer 1995: 89).

und insbesondere Kunos Metamorphose, die dem Werk, so meine These, eine magisch-realistische<sup>152</sup> Qualität verleiht.

## **9.1. Handlungsstränge, Zeitebenen und die Verschränkungen von Gewalt, Körperlichkeit und Schreibakt**

Wie vorausgeschickt, und wie es auch sein Titel vermuten lässt, handelt Widmers Roman von der Afrikareise des Ich-Erzählers Kuno (wir sind im Jahre 1994) – die Reise nach Kisangani ist aber nur einer der Handlungsstränge im sprachlich und auch narratologisch Sinne dichten, polyphonen Gewebe des Textes. Ein Großteil des Romans spielt in der Schweiz, in einem Zürcher Altersheim, wo der Altenpfleger Kuno gerade seinen eigenen Vater, einen Kriegsveteranen betreut. Im ersten Teil des Textes erzählt Kuno über seine eigene Kindheit und Jugend (den Tod seiner Mutter, die Freundschaft mit dem Nachbarsohn Willy und die Liebe zu Sophie, die letztendlich mit Willy in den Kongo zieht und die Leitung einer afrikanischen Brauerei übernimmt). Im zweiten Teil stellt sich von Kunos Vater heraus, dass er, im Gegensatz zu den Erwartungen seines Sohnes, doch ein Schicksal hatte, und folglich auch Kuno: Er erfährt, dass sein Vater (zusammen mit seinem Zimmernachbarn Herr Berger) im Zweiten Weltkrieg beim Schweizer Nachrichtendienst, in der Spionagelinie Wiking<sup>153</sup> gearbeitet hat und dadurch auch für den Tod seiner Frau (Kunos Mutter) Verantwortung trägt. Außerdem kommt zutage, dass er von der Gestapo auf unerwartete und wunderbare Weise, dank seines Besitzes von Hitlers Geheimnummer und Visi-

---

<sup>152</sup> Es ist hier nicht der Ort, um näher auf die verschiedenen Zugänge zum Phänomen magisch-realistische Schreibweise einzugehen. Vgl. dazu die umfangreiche Studie von Tamás Bényei (Bényei 1997). Im Kontext obiger Überlegungen erweist sich der Ansatz Eugene Arvas als aufschlussreich: Er betrachtet das magisch-realistisches Schreiben als narrative Strategie der Repräsentation d.h. als Überwindung historischer Traumata: „Through magical realist writing, the traumatic imagination transfers to narrative memory events that have been precluded from narrativization by trauma“ (Arva 2011: 281).

<sup>153</sup> Widmer will einige Ereignisse und Motive des Textes auch historisch begründet haben, so existierte die Spionagelinie Wiking tatsächlich und auch die Authentizität der Figur des afrikanischen Zöllners will er überprüft haben (Weber-Sander 2010). Historisch verifizierbar ist auch die Geschichte des Basler Staatsanwalts Emil Häberli, dessen Andenken der Text gewidmet ist (Bugmann 1998: 72).

tenkarte gerettet wurde. Im dritten Teil fährt Kuno, Anselms Wunsch folgend, in den Kongo, um Willy zu finden, der sich mittlerweile aber völlig verändert hat – schließlich übernimmt er die Leitung der Brauerei in Kisangani und lebt mit seiner Geliebten Anne, der Krankenschwester vom Altersheim, glücklich weiter. Die Geschichte umfasst also mindestens vier bis fünf Handlungsstränge: Erzählt wird erstens die komische Altersheimgeschichte, zweitens berichtet der Erzähler retrospektiv über seine persönliche Vergangenheit, die Kindheit und Jugend (inklusive der Doppelgängergeschichte<sup>154</sup> der erwähnten Freundschaft mit Willy). Die aus Kunos Perspektive erzählte Familientragödie erscheint aber nach dem Geständnis des Vaters in vollkommen neuem Licht: Kuno als erzählende Figur revidiert seine Ansichten, er interpretiert die einstigen Ereignisse gleichzeitig mit dem Leser neu (wir erfahren, zur selben Zeit wie Kuno, um nur ein Beispiel zu nennen, dass der Gärtner auch ein Geheimagent war). Die Spionagegeschichte im Zweiten Weltkrieg bildet die dritte Schicht des Romans, die afrikanische Reisebeschreibung die vierte. Als fünfte Ebene enthält der Text einige kursiv gesetzte, im Indikativ Präsens verfasste beschreibende Passagen über Fremderlebnisse in Afrika, die die narrative Kohärenz des Textes bzw. der Rückblenden unterbrechen und den Rezipienten mit Du ansprechen:

*Das ganze Land, das Herz Afrikas, ist Wald. Grün, feucht, ewig. Du kannst dich jahrelang mit dem Buschmesser vorwärts hauen, du bist immer noch im Wald. Es gibt keinen Ausweg. Es gibt keine Erinnerung, es gibt keine Zukunft. Die Gegenwart ist bewusstlos. [...] Wenn du, keuchend vor Anstrengung, am Abend deine Hütte erreichst: das ist dein Glück. Du hast auch kein Wort für Glück. Bist ahnungslos (21, Hervorh. im Original).*

Sechstens gibt es am Anfang, in der Mitte und am Ende des Romans metareflexive Kapitel, in denen der Erzähler Kuno über den eigenen Schreibvorgang, die Erzählzeit und die Medialität des Word-

---

<sup>154</sup> Willy ist in der Beziehung deutlich der Dominante: Im Gegensatz zu Kuno „bestand [er] aus Schicksal“ (22), in der Schule „flüsterte [Kuno] ihm alles ein, bis er [Willy] Klassenbester war. [...] Wir teilten das Pausenbrot, er aß seins und meins“ (24-25). Dementsprechend wird, entgegen der Erwartungen des Zuhörers Herr Berger, zuerst nicht Kunos, sondern Willys Geschichte (auch die seines Vaters) erzählt. Vgl. hierzu auch Matt 2001.

Processing reflektiert (er sitzt im Urwald mit seinem Laptop auf einem Baum und speichert bzw. tippt den vor uns liegenden Text des Romans in seinen PC ein):

[D]en Laptop, der eigentlich in die Buchhandlung gehört, [habe ich heute] in den Wald mitgenommen. Ein handliches Kästchen aus Kunststoff. Ich fülle den Bildschirm mit Buchstaben und schaue zu, wie sie im Gedächtnis der Maschine verschwinden. Weg, mein Text. Ich, Sekunden später, könnte nicht mehr sagen, was er war; aber die Maschine merkt sich sogar Tippfehler (12).

Letztendlich unverkennbar (und auch im Titel markiert) ist der intertextuelle Bezug zu dem wichtigsten Subtext des Romans, Joseph Conrads Roman *Herz der Finsternis* (*Heart of Darkness*, 1899), den Widmer 1992 neu übersetzt und mit einem Nachwort versehen hat.

Conrads Roman, auf dessen dekonstruktivistische Deutung in psychoanalytischen, feministischen und neuhistoristischen Interpretationen ich nun nicht näher eingehen kann, ist nicht nur auf der Ebene trivial anmutender, selbstverständlicher Analogien bestimmend für Widmers Text, wie die Parallele zwischen den Namen von Klein/Kurtz und Kuno oder zwischen Conrads und Widmers Umgang mit der Farbensymbolik Schwarz-Weiß (die Beschreibung der Schifffahrt bei Widmer ist auch eine Replik der Schifffahrt in *Herz der Finsternis*<sup>155</sup>). Sein Einfluss zeigt sich auch in anderen Parallelen: Der Kongo ist in beiden Texten ein Handelsplatz, ein Opfer kolonialer Ausbeutung (nur wird bei Widmer nicht mit Elfenbein, sondern mit Bier gehandelt), beide Texte decken ethno- und eurozentrische Denkmuster und Stereotypen auf und Kapitän Marlow reiste genauso in das Herzen des Kongos, um Mr. Kurtz zu suchen, wie Kuno, der Willy zurückholen will. Diese Parallelität der Motive und die intertextuellen Bezüge sind natürlich nicht zu übersehen, so wie auch gewisse erzähltechnische Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten auffällig sind (auch das Erzählen von Kunos Vergangenheit erfolgt im ersten Teil des Romans in Anwesenheit eines fiktiven Zu-

---

<sup>155</sup> Widmer äußerte sich mehrmals über die Relevanz der intertextuellen Hinweise auf Conrads Text und betrachtete seinen Roman als Hommage an Joseph Conrad (Weber-Sander 2010). Zum *Im Kongo* als „Intertextualitätsparadigma“ vgl. Agossavi 2003: 89-92. Zur Analyse des Verhältnisses beider Texte vgl. Arnds 1998.

hörers, nämlich, von Herrn Berger). Die Parallelisierungen charakterisieren aber nicht nur diese intertextuelle Beziehung zu Conrads Text, sondern sie verbinden auch die verschiedenen Handlungsstränge des Romans *Im Kongo* miteinander. So werden der Nationalsozialismus und der Kolonialismus als zwei ideologisch-politisch ähnliche Dispositive der Fremdwahrnehmung in eine Kontinuität gestellt, die auf die Fremdheit anderer Kulturen im Sinne einer strikten Kultur- und Rassenhierarchie (die von der Überlegenheit des Eigenen ausgeht) mit Ausgrenzung reagieren. So schrieb auch Widmer in seinem Nachwort zu Conrads Text über den König von Belgien, Leopold II.: „Leopold hatte den Kongo in ein Konzentrationslager verwandelt, in dem kein Recht oder nur das des skrupellosesten Freibeutertums herrschte“.<sup>156</sup>

Die Analogie des Nationalsozialismus und des Kolonialismus (Rassismus als Ideologie und wirtschaftliche Ausbeutung als Motivation) manifestiert sich im Roman in der Parallelität und der Wiederkehr gewisser Szenen in der Afrika-Handlung und der Altersheimgeschichte, die anhand einiger Textstellen auch als sehr satirisch interpretiert werden kann. Kunos Vater wurde vor der Gestapo und damit dem sicheren Tod, im letzten Augenblick, durch ein Telefonat mit Hitler gerettet. Genauso entkommt Kuno dem Tod, weil er die Visitenkarte und die Geheimnummer von Mobutu besitzt und in einem Telefongespräch mit dem Diktator das Feuer einstellen lassen kann. Durch diesen Kniff werden die persönlichen Lebensgeschichten von Kuno und seinem Vater, die politischen Praktiken in Europa und Afrika, die Vergangenheit und die Gegenwart, und ganz konkret, Hitlers verbrecherische Clique und Mobutus „fremde Würdenträger“ und „alte Freunde: George Bush [...] Mitterand“ (203) miteinander verbunden. Diese Parallelisierung der Machtstrukturen in Afrika und Europa ist offenbar auch darauf zurückzuführen, dass Kuno als Europäer über Afrika berichtet und dementsprechend auch Willy das Königstreffen der Negerherrscher als „Konferenz“ (149) wahrnimmt und „die Direktoren von Toyota und Nestlé Zaire“ als „recht wichtige Dämonen“ (150) definiert. Die Fremdheit Afrikas wird aber nicht notwendigerweise nur auf eine anthropologische Grundlage, die zur Abgrenzung vom Eigenen genutzt wird, zurückgeführt. Der

---

<sup>156</sup> Nachwort von Urs Widmer. In: Conrad 1992 [1899]: 191-208, hier S. 198. Zitiert nach Agossavi 2003: 104.

Kongo kommt Kuno manchmal auch deswegen „bekannt“ vor, weil Europa (bzw. der Schweiz) ähnlich auch Kisangani keine reine „Eigenheit“, keine homogene Identität hat, sondern nur eine Mischung, eine hybride Konstellation aufweisen kann.<sup>157</sup> Dieses Konglomerat zeigt sich auch im kongolesischen Alltag: Der Zollbeamte in Kinshasa spricht mit Kuno über Simenon und Montaigne (121), an einem Hochhaus hängt eine riesige Reklametafel von Shell (130), Kuno fährt mit einem Citroen zur Brauerei (131) und im Kino werden Filme wie *Out of Africa* und *Rocky III* gezeigt (209).

Der Dschungel ist sowohl bei Conrad als auch bei Widmer nicht nur ein Schauplatz der Geschehnisse, nicht nur ein konkreter, geographisch definierbarer Ort, sondern auch ein metaphorisches Medium der Fremderfahrung. Hier, im Dschungel, verschränken sich nämlich genau jene Bereiche miteinander, die Foucault zum Anderen, dem Verdrängten des abendländischen Bewusstseins, gezählt hat:<sup>158</sup> die geographische Fremde, die Träume, die Sexualität, das Weibliche, das Unbewusste, das Unkontrollierbare, das Körperliche. Dementsprechend charakterisiert den afrikanischen Wald das Doppelgesicht des Fremden, der gleichzeitig als faszinierend, attraktiv, aber auch bedrohend und gefährlich wirkt: Kuno nennt den Wald eine „paradiesische Hölle“ (213). Den Dschungel bzw. den Wald, der am Anfang und am Ende von Widmers Text als Schauplatz von Kunos Kindheit und als Schauplatz des gegenwärtigen Erzählens beschrieben wird, können wir ferner (auch in Anlehnung an Umberto Eco *Im Wald der Fiktionen*<sup>159</sup>) als Metapher der hermeneutischen Sinnsuche deuten: Was Kuno über den Wald feststellt, könnte man

---

<sup>157</sup> Zur Denkfigur des Kreolischen, zum Ausdruck *créolité suisse* (Casanova) und ihrer Interpretation im Kontext schweizerischer Mythen vgl. Böhler 2004.

<sup>158</sup> Michel Foucault führt in seinem Vorwort zu *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) die Entstehung der Kultur auf die Abgrenzung von ihrem Anderen zurück: „Man könnte die Geschichte der *Grenzen* schreiben [...] mit denen eine Kultur etwas zurückweist, was für sie *außerhalb* liegt; und während ihrer ganzen Geschichte sagt diese geschaffene Leere, dieser freie Raum, durch den sie sich isoliert, ganz genau soviel über sie aus wie über ihre Werte; denn ihre Werte erhält und wahrt sie in der Kontinuität der Geschichte; aber in dem Gebiet, von dem wir reden wollen, trifft sie ihre entscheidende Wahl. Sie vollzieht dann die Abgrenzung, die ihr den Ausdruck ihrer Positivität verleiht“ (Foucault 1973 [1961]: 9).

<sup>159</sup> Eco 1994. zitiert nach: Bourquin 2006: 206. Zur Interpretation des Waldes als eine für die hermeneutische Fragestellung relevante Topografie vgl. ebd. sowie Schauer 2010: 122.

nicht nur auf seine grundsätzliche Erfahrung des Nichtverstehens der Afrikaner (vor allem der Häuptlinge), sondern durchaus auch auf einen literarischen Text beziehen: „Er schweigt und ist doch voller Stimmen, die du nicht deuten kannst“ (212). Die meisten Interpreten von *Herz der Finsternis* betonen, dass der Text nicht nur den abendländischen Mythos von Fortschritt und Rationalität subvertiert, sondern durch seine narratologischen Merkmale (der Erzähler erweist sich als ein *unreliable narrator*/unzuverlässiger Erzähler) auch den Glauben an eine sichere Sinnggebung, an die Vermittlung einer ultimativen Wahrheit, an einen hermeneutisch greifbaren Sinn zerstört. Die Sterbeszene von Kurtz, seine letzten Worte („Das Grauen! Das Grauen!“<sup>160</sup>), die Marlow verfälscht, sollen diese Unartikulierbarkeit, ja die Absenz eines ultimativen Sinns des Lebens illustrieren. Diesem Aspekt des Conradschen Textes entsprechen die Ellipsen in Widmers Roman: Wie auch Kurtz’s Braut nie die Wahrheit über seine letzten Worte erfährt, so wird auch Kuno nie erfahren, was die letzten Worte seines Vaters waren, d.h., wer schuld an der Ermordung seiner Mutter ist: „Ich kann dir sagen, wer schuld ist“, flüsterte er. „Schuld ist –“ sein Mund blieb offen. Er atmete nicht mehr“ (186).

Die Beschreibung des Waldes am Romananfang lässt sich nicht nur mit den kursiv gesetzten Passagen über den Urwald in Zusammenhang bringen, vielmehr zeigt sich in ihr schon die Gewalt-Thematik, die als zentrales Motiv zu betrachten ist und prospektiv auf Kunos Verwandlung hinweist. Die Gewalt erscheint als Ausgangspunkt der historischen und individuellen Spurensuche: Der erste Satz erzählt vom Tod der Mutter und daran anschließend spricht der Erzähler unverkennbar über das Schicksal der Holocaust-Flüchtlinge an der Schweizer Grenze: „Drüben war Deutschland. Denen, die – damals, meine ich – bei Neumond in schmalen Kähnen bei uns landeten oder im Mondlicht über das Eis sprangen, sah man nicht an, ob sie zum Morden kamen, oder ob sie vor dem Getötetwerden flohen“ (9). Gewalt und Verfolgung haben aber nicht nur tödliche Konsequenzen, sie führen auch zur Veränderung, ja zur Verletzung der Körpergren-

---

<sup>160</sup> „Er schrie in einem Flüstern einem Bild, einem Gesicht zu – schrie es zweimal, wenn es auch kaum lauter klang als ein Hauch: ‚Das Grauen! Das Grauen!‘“ (Conrad 2000 [1989]: 157). Vgl. dazu die Worte Anselms am Romanende: „Das ist eine Ungeheuerlichkeit! Eine Ungeheuerlichkeit ist das!“ (179).

zen, wie es bei der Metamorphose der Fall ist, welche auch Kunos spätere Verwandlung beim Königstreffen vorwegnimmt:

Alte Sagen – oder solche der Familie – berichteten, daß viele schon, Kinder vor allem, Tage und Jahre durch den ewigen Wald geirrt seien, bis sie, erschöpft, nicht mehr weiterkonnten und selber zu einem Baum wurden. [...] In einer Waldlichtung, die nur ich kannte, wohnen Zwerge, oder Gnome, tanzten und brachten mir, ihrem Häuptling, Geschenke, Zaubermittel, mit denen ich mich in einen Giganten verwandeln konnte, dessen Haupt die höchsten Wipfel überragte (10).

Weitere Verweise spielen auf den Abbau des erwähnten Mythos der „Schicksalslosigkeit“ an („Was mir geschehen ist, geschieht nicht jedem“ – 12) und in diesem Kontext wird auch der Zusammenhang zwischen dem Akt des Schreibens und der gewaltigen Verletzung der Körpergrenzen offenbar. Der Erzähler lässt vermuten, dass ihn Geister, die keine schmerzenden Körper haben, im Urwald ausgesetzt haben, damit er ihnen ein Dankopfer darbringen könne: „[sie] erwarten, [...] [d]aß ich mit einem Blut auf Baumrinde schreibe, im Vollmondlicht, oder den Text mit einem Stichel in meine Haut einritze“ (12). Dieses Einritzen, das offenbar der Flüchtigkeit des Word-Processing gegenübersteht und an die unauslöschliche Spur historischer Traumata erinnert, wird aber sofort von jeglicher Ernsthaftigkeit losgelöst: Der Erzähler, sich auf die „heilige Sekunde“ freuend und fest entschlossen, sich ohne Essen und Trinken nur dem Schreiben zu widmen, schreibt nieder, dass er am Ende sei und muss feststellen: „gleichzeitig tut mir der Hintern weh, und ich habe einen schrecklichen Hunger“ (12).<sup>161</sup> Der Körper, den der Erzähler als „typisch menschliches“ Eigentum und als solches als unbesiegbar wahrnimmt (Geister und Gnome werden als körperlose Wesen beschrieben), bedeutet Verletzungsoffenheit (Popitz), erweist sich aber im Späteren auch als veränderbar (bei Kunos Verwandlung) und fun-

---

<sup>161</sup> Derselbe Kontrast zwischen dem Willen oder Zwang zum Schreiben und der Unbeherrschbarkeit kontingenter Körperreaktionen wird auch im Späteren thematisiert, wenn der Erzähler etwa über die Kapazität seines Laptops und die Anschlagzahl des Manuskriptes nachdenkt: „Ich darf nicht aufhören. Ich darf nicht denken, daß der Hunger mich zerwühlt. Daß ich stinke. Daß der Rücken mich schmerzt. Daß ich auf der Stelle einschlafen könnte“ (64). Zur satirischen Bloßstellung des asketischen, „körperlosen“ Aktes des Schreibens vgl. Köhler 2006: 96.

giert als Mittel satirischer Subversion. Auf den ersten Seiten des Romans werden somit wie in einem metaphorischen Spiegel die auch später relevanten Verschränkungen von Gewalt, Sprache bzw. Erzählakt und Körper thematisiert: Angedeutet werden historische und fiktive Gewaltgeschichten, das performative Potential der Sprache, die zauberhafte Metamorphose und die subversive Funktion des Körperlichen.

## 9.2. Zum satirischen Umgang mit exzessiver Gewalt

Widmers Umgang mit den Verbindungslinien zwischen Nationalsozialismus und Kolonialismus, sowie die (post)kolonialen Verstrickungen der Schweiz in die Shoah und mit dem Apartheid-System wurden in der einschlägigen Sekundärliteratur bereits ausführlich diskutiert.<sup>162</sup> Koloniale Gewalt und exzessive Gewaltpraktiken im Genozid werden im Roman in unterschiedlichsten Formen thematisiert: Verwiesen wird, wie bereits erwähnt, auf historische Gewaltgeschichten (der Holocaust, die Kolonialisierung) auf Alltagsrassismen in der heutigen Schweiz (Asylpolitik) und auf die Verknüpfung der genannten Aspekte. Die Spuren und Konsequenzen jener Form der physischen Gewalt, die Jan Philippe Reemtsma autotelisch nennt, werden in vermehrten Hinweisen auf Zerstückelung und Verstümmelung der Körper sowie auf die Fragmentarität des Körpers sichtbar: Die augenfällige Häufung der Beschreibungen von abgeschnittenen Gliedern oder als Fragment wahrgenommenen Körperteilen macht deutlich, dass Gewalt stets primär körperlich aufzufassen ist, da jede Gewalttat eine Reduktion auf den Körper bewirkt.<sup>163</sup> Beim Anblick der getöteten Mutter erfolgt diese Reduktion dadurch, dass das Kind Kuno den Körper der Mutter lediglich als nackte schneeweiße Füße erfasst – ein Motiv, auf das später an mehreren Romanstellen rekurriert wird: „Ich [stand] auf der Terrasse und konnte meinen Blick

---

<sup>162</sup> Vgl. Arnds 1998 und u.a. Purtschert 2013.

<sup>163</sup> Auch die anderen Formen der Gewalt in Reemtsmas Typologie (die raptive und lozierende Gewalt) spielen eine nicht zu unterschätzende Rolle in dem Text. Vgl. Reemtsma: „Gewalt – lozierende, raptive, autotelische – zielt auf den Körper, extreme Gewalt *reduziert die Gewalt Erleidenden* auf ihre Körperlichkeit“ (Reemtsma 2009: 126).

nicht von den Füßen meiner Mutter wenden, die weit unten – nackt, weiß, wie Schnee – aus Rittersporn und Malven auf den Gartenweg hinausragten“ (19). Bei der Beerdigung seines Vaters am Romanende berichtet Kuno ebenfalls von nur einem Körperteil des Verstorbenen („Das Tuch verrutschte, und eine gelbe Hand kam zum Vorschein“ – 189). Bei einem Unfall verlieren Willy und sein Vater einige ihrer Finger (25) und im Kongo häufen sich wiederum die Hinweise auf abgeschnittene Körperteile: Den Direktor der Brauerei findet man von einem Pfahl aufgespießt ohne Penis (39), Willy erzählt Mobutu, er habe Kuno „den Schwanz abgeschnitten“ (169) und Kuno wird stets von diesbezüglichen Ängsten heimgesucht: „Ich hatte keine Lust, mir den Penis abschneiden zu lassen und vielleicht auch die Zunge. Beide Ohren und die Nase“ (134), mit Anne wagt er am Romanende nicht an die kommende Nacht zu denken und befürchtet, „[d]aß wir, bevor der Morgen graute, nebeneinander auf Pfählen steckten, ohne Ohren, ohne Nasen, mit verstümmelten Genitalien“ (196). Eine derartige Häufung von Anspielungen auf Ikonen des Leids bewirkt eine Degradierung des Schmerzes zum Klischee. Eine Trivialisierung und Entleerung dieser Gewaltakte erfolgt auch dadurch, dass der Erzähler die schon bekannte metonymische Wahrnehmung des Körpers auch bei der Beschreibung lustvoller und sexueller Akte verwendet: Als Frau Schmirhahn und Willys Vater sich lieben, hört Kuno „von tief unten ihr Gurgeln. Nur noch die Beine Frau Schmirhahns ragten hervor. An einem ihrer Knöchel, dem rechten, hing eine weiße Unterhose“ (30).<sup>164</sup> Die Schlusszene des Romans, die von Kunos Liebesglück mit Anne berichtet, korreliert offenbar mit der behandelten Szene aus Kunos Kindheit, wo er die tote Mutter auffindet:

Ich werde mich im Licht der ersten Sonne von meinem Baum lösen, den Berghang hinunterklettern, mich durch den Wald schlagen, ins Freie treten, durch den Hof eilen, die Treppe hochrennen. Behutsam die Tür des Schlafzimmers öffnen und hineinlugen, Anne, meine Anne wird auf dem Bett liegen, unter Moskitonetzen verschwunden, aus denen nur die Füße herausragen. Schwarze Füße, bewegungslos (215).

---

<sup>164</sup> Vgl. hierzu Weber & Sander 2010.

Die verstümmelten und fragmentarischen Körperteile, die sich in diesen gegensätzlichen Bedeutungen quasi leitmotivisch durch den Roman ziehen, tragen zur Relativierung der exzessiven Gewalt bei, indem sie die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass die Reduktion auf Körperlichkeit nicht notwendigerweise aus Gewalt resultiert: Nach Reemtsma erfolgt in der Sexualität dieselbe Reduktion als gegenseitiger und freiwilliger Akt (Reemtsma 2009: 128). Dieselbe subversive und von Angst erlösende Funktion kommt der Sexualität auch in jener Szene zu, als Kuno die in eine Schwarze verwandelte Sophie zum ersten Mal trifft und die beiden sich in einem leidenschaftlichen Liebesakt vereinen. Die (verwandelte) Sophie wird zunächst als Schatten wahrgenommen, die sich in eine Frau verwandelt und Kuno küsst:

Ich drehte mich um, zu Tode erschrocken. Ein riesiger Schatten, der sich, als ich die Brille von der Nase riß, in eine Frau verwandelte, eine Schwarze, die in der offenen Tür stand. [...] Sie umschlang mich mit ihren Armen und Beinen, und ich wehrte mich nicht. Im Gegenteil, ich preßte mich – meine Kleider waren von mir abgefallen – mit der gleichen Kraft in sie, besinnungslos. Auch sie stöhnte. Verdoppelte ihre Küsse. Dauerte es eine Sekunde oder eine Stunde, bis die Flutwellen der Ekstase über uns zusammenschlugen? Jedenfalls taten sie das und wir tobten brüllend auf der Matratze herum. Die Möbel tanzten. Unser Lärm war gewiß auf dem ganzen Brauereiareal und vielleicht bis tief in den Dschungel zu hören (136, 138).

Dieser Liebesakt lässt sich in Analogie zu dem etwas späteren Königstreffen (151-167) beschreiben. Der Grund hierfür liegt einerseits in der Umkehrung der Richtung der Verwandlung: Kuno verwandelt sich bei dem Treffen in einen Schatten Willys („Du gehst wie ein stummer Schatten hinter mir“ – 151) und in der veränderten Zeitwahrnehmung im Delirium („Es gab keine Zeit mehr“ – 159). Andererseits werden Kunos Ängste im Dschungel bzw. beim Treffen der Löwenherrscher unverkennbar mit denselben Wahrnehmungen verbunden, die beim Geschlechtsverkehr zentral waren (tanzen, toben, lärmern). Die Reduktion auf Körperlichkeit in der Sexualität und bei Gewalterfahrungen wird damit nahezu inflationär zitiert.

Der grotesken, karnevalistischen Körperlichkeit kommt auch in jenen Textstellen eine wichtige, nämlich subversive Funktion zu, die

sich des Mittels der Satire<sup>165</sup> bedienen. Die nahezu „heilige“ Entschlossenheit des Erzählers, seine Geschichte der Erwartung körperloser Geister und Gnome entsprechend niederzuschreiben, wird, wie bereits angedeutet, durch den Hinweis auf seinen hungrigen, stinkenden und schläfrigen Körper zum Gegenstand der Komik (12, 64). Grauensvolle Stammesfürsten, die der Erzähler mit der „Ausrottung ganzer Völker“ (47) verbindet, erschrecken, ähnlich lachhaft, vor einem Kind, das die Dschungelherren „Furzkerl“ nennt (48). Auch historische Referenzen werden satirisch behandelt: Beschrieben wird, wie Kuno beim Treffen mit Mobutu „plötzlich dringend pinkeln“ muss (160), ein Pendant zu der Episode, als Herr Berger und Kunos Vater, Mitarbeiter beim Schweizer Nachrichtendienst, gerade dabei sind, gegen das Prinzip der Neutralität verstoßend die Alliierten über deutsche Pläne zu informieren: „Einmal, als ich gerade gehen wollte mit einem Packen Material in der Tasche, kam ein Trupp SS ins Lokal. Stundenlang brüllten sie sich Witze zu und sangen Lieder. Wenn einer nach hinten gekommen wäre! Zudem mußten wir beide dringend aufs Klo“ (66). Dieses Zusammentreffen von fiktiven und historischen Elementen illustriert die nebenordnende Struktur, die koordinative Logik, welche der Erzählung zugrunde liegt. Diese manifestiert sich des Weiteren in der Nivellierung von Mikro- und Makroperspektiven: Geschichtliche Traumata erscheinen in Kunos Erzählung nur in einem komischen Kontext (eigentlich dekontextualisiert), so der Vietnamkrieg, Hiroshima, oder auch Mobutus Massaker: „Die Putzfrauen, zwei jobbende Studentinnen aus den USA, hatten den Dreck von zwei Jahrzehnten in einer knappen Viertelstunde weggefegt, mit so viel Chemie, als wollten sie Vietnam ein zweites Mal entlauben“ (14), oder: „In diesem Jahrhundert ist noch der letzte Depp bei der Landung in der Normandie mitgerannt oder in Hiroshima umgekommen“, rief ich, „Einzig ich habe kein Schicksal“ (16). Die rückblickende Erzählung von Kunos Kindheit eröffnet eine private (kindliche) Perspektive auf die Mikrogeschichte des Zweiten Weltkrieges, das Alltagsleben: Aus der Perspektive des Kin-

---

<sup>165</sup> Die Verwendung des Begriffes Satire in dem obigen Kontext (Wörtlichnehmen der Metapher) erinnert auch an die bereits zitierten Gattungsdefinitionen von Northrop Frye. Das zentrale Prinzip der Ironie und der Satire ist nach ihm „das Aufprägen romantischer, mythischer Formen auf einen realistischen Inhalt, der es ihnen auf unerwartete Weise fügt“ (Frye 1964: 227).

des und der „unbeteiligten“ Schweizer erscheinen die wohlbekanntesten politischen Ereignisse nur marginal: „[E]inige Männer fehlten, auch der mit dem Monokel. Sie waren tot oder in Südamerika oder warteten in Nürnberg auf ihren Prozess. Der Pianist spielte so, wie er es konnte [...]“ (35). Die Diktatoren, historische Figuren wie Hitler und Guisan erscheinen in der kindlichen (fremden) Perspektive des Erzählers, in den Rückblenden als Spielzeuge, als Holzfiguren: „[Der Vater] zog die Uniform aus, setzte sich an den Basteltisch und schnitzte [...] die ganze Nacht hindurch Kasperpuppen: einen Kasper, einen Polizisten, ein Krokodil, eine Prinzessin. [...] Später verfertigte er noch einen Hitler und einen General Guisan“ (20). Kunos „Schuld“ am Tod seiner Mutter, die er am Ende der Geschichte, nach langer Ermittlung entdeckt (er riss das Familienfoto aus dem Album, aufgrund dessen sie gefunden wurde), wird der behandelten Schuld der Aktivdienstgeneration (sei es die Mitwirkung im Geheimdienst oder die wirtschaftliche Kollaboration) ähnlich nicht als Hybris beschrieben. Diese subversiven Verknüpfungen (von karnevalistischer Körperlichkeit und Ernst, von Mikro- und Makrogeschichte) in Form der angedeuteten nebenordnenden Grundstruktur der Erzählung zeigt sich letztendlich auch in der Grenzverwischung zwischen Alltagsgeschehen und übernatürlichen Elementen.<sup>166</sup>

### 9.3. Zur Poetik der Metamorphose: Kunos Verwandlung und die Funktion der Sprache

Die Subvertierung der Grenze zwischen Realem und Surrealem erfolgt durch die Aufhebung der Unterschiede zwischen wortwörtlicher und metaphorischer Bedeutung, welche auch dem Motiv der Verwandlung im Roman zugrunde liegt. Als Kuno Schwester Anne seine Liebe gesteht und die Frage stellt, ob sie ihn heiraten wolle, antwortet sie folgendermaßen: „Da können Sie warten, bis Sie schwarz sind“ (18). Diese Ablehnung lässt sich als *Protometamorphose* im Sinne Leonard Barkans lesen, welche als deren sprachliche Präfigu-

---

<sup>166</sup> Ähnliche Grenzverwischungen, u.a. die Subversion und die Defamiliarisierung gehören laut Tamás Bényei zu jenen rhetorischen Strategien magisch-realistischer Schreibweise, mit denen die Binarität des Alltäglichen und Fantastischen aufgehoben wird (Bényei 1997: 66).

ration die körperliche Verwandlung andeutet.<sup>167</sup> Die „tote Metapher“, die in dem Text „remotiviert“, d.h. wörtlich genommen wird, bezieht sich mit Verweis auf die Farbe des Todes auf die Vergeblichkeit des Wartens: Der Wunsch<sup>168</sup> geht aber wahrlich wörtlich in Erfüllung, denn Kuno verwandelt sich am Romanende tatsächlich in einen Schwarzen und lebt ohne sichtbare Fremdheit im Kongo weiter:

Als ich die Hände wusch und in den Spiegel schaute, sah ich, dass ich einen weißen Vollbart hatte. Krausehaare. Und dass mein Gesicht tief-schwarz war. In einer blanken Panik saß ich in meinem Sessel [...]. Ich war schwarz! So schwarz wie Sophie und Willy! Ich riss das Hemd auf, bis ein Stück Haut sichtbar wurde: auch schwarz. Meine Hände: nur innen noch rosa. Meine Waden, als ich die Hosenbeine hochkrem-pelte: Ebenholz. Ich wagte nicht, die Hosen aufzuknöpfen und meinen Penis anzuschauen (174-175).

Die eigentliche Verwandlung erfolgt während des Königstreffens, vor welchem Kuno wiederum, die Urszene der Verwandlung zitierend, in den Spiegel schaut, die vielsagende Spaltung seines (noch weißen) Gesichtes jedoch unkommentiert lässt („Am Knäuf des Fensters hing ein Spiegel mit einem zersprungenen Glas, und ich sah, wenn auch in zwei Hälften geteilt, mein Gesicht“ – 147). Bei der oben zitierten zweiten Spiegelepisoden<sup>169</sup> wird er von derselben Angst erfasst wie beim ersten Anblick der in eine Schwarze verwandelten Sophie. Sehr schnell schlägt die Angst aber in Bewunderung um (Kuno beschreibt sich mit positiven Afrika-Klischees) und das neue Spiegelbild hört auf, ein Fremdkörper zu sein: „In der Eingangshalle hing immer noch der mannshohe Spiegel mit dem Goldrahmen. [...] Ich [...] war beeindruckend. Ein stämmiger Afrikaner. Haare wie die einer Stahlbürste, breite Lippen, große weiße Augen“ (178). Als Kuno aus dem Kongo als Schwarzer zurückkehrt, wird er nicht erkannt und vereinigt sich mit Anne in einem leidenschaftlichen Lie-

---

<sup>167</sup> Vgl. Barkan: “Ovid frequently uses similes as protometamorphoses, rhetorically pointing out the direction in which an individual will literally travel when transformation takes place“ (Barkan 1986: 20).

<sup>168</sup> Zur Rolle der Sehnsucht und zum Topos des Gefühls des Erfahrungsmangels in Widmers Werk vgl. Weber 1998: 44.

<sup>169</sup> Zur weiteren Analyse der Spiegelszenen vgl. Köhler 2006: 92 und Schauer 2010.

besakt. Es stellt sich auch heraus, dass Anne die figurative Wendung „die Zukunft schwarz sehen“ auch für sich selbst im wörtlichen Sinne interpretiert hat: Sie wollte ja immer schon schwarz sein („Afrika hat mich immer begeistert: Ein Jammer, dass ich nicht schwarz bin“ – 190) und auch dieser Wunsch geht in Erfüllung: Sie wechselt Willy, Sophie und Kuno gleich die Hautfarbe. Herr Bergers Reaktion auf den verwandelten Kuno („Wer sind Sie, der Tod?“ – 186) weist jedoch auch darauf hin, dass die vorherrschende Semantik der Farbe Schwarz infolge der Metamorphose nicht einfach umgekehrt wurde: Der Tamile Saravanpavanathan tötet sich mit den Heilpilzen namens der „Schwarze Helfer“ (107) und Kunos Vater und Anselm starben ebenfalls in Anwesenheit eines Schwarzen, nämlich des verwandelten Kuno. Das Wörtlichnehmen der Metapher („schwarz werden“) resultiert in einem Nebeneinander von figurativen und wörtlichen Bedeutungen und lässt sich damit im Sinn von Riffateres Begriff als *Syllepse*<sup>170</sup> deuten. Die surrealistischen Motive und die Verkörperlichung der Metapher verweisen deswegen letztendlich auf die Willkürlichkeit der Trennung zwischen *Signifié* und *Signifiant*, die für den deskriptiven sprachlichen Modus, nicht aber für den metaphorischen Modus der Märchen<sup>171</sup> charakteristisch ist. Dadurch wird im Roman nicht nur die kulturelle Grenzziehung zwischen Europa

---

<sup>170</sup> Diese „consists of understanding the same word in two different ways at the same time, one meaning being literal or primary, the other figurative“ (Riffaterre 1980: 629). Die rhetorische Figur der Syllepse verwendet Tamás Bényei im Bezug auf die Poetik der Verwandlung (Bényei 2013: 35).

<sup>171</sup> Märchenhaft ist Widmers Text schon am Anfang, wo jener Wald seiner Kindheit beschrieben wird, der nicht nur an den Dschungel erinnert, sondern auch die Verwandlung und das Fiktionsvermögen thematisiert: „Alte Sagen – oder solche der Familie – berichteten, dass viele schon, Kinder vor allem, Tage und Jahre durch den ewigen Wald geirrt seien, bis sie, erschöpft, nicht mehr weiterkonnten und selber zu einem Baum wurden. [...] Sie [Giganten] sangen so furchterregende Lieder, dass alle erschauerten, die sie hörten – nur ich nicht, denn ich hatte diese Gesänge erfunden“ (10). Märchenhafte Wesen und märchenhaft positive, plötzliche Wandlungen treten im Text immer wieder auf: Die Helden werden immer wieder quasi *deus ex machina* gerettet (Kuno und Kunos Vater vor dem Tod), und Kunos Wunsch geht auch in Erfüllung: Er findet das Glück und den richtigen Ort zum Leben, wie in einem Märchen – sogar das uralte Schmerz vom Tod der Mutter wird am Ende überwunden (Weber & Sander 2010). Die Märchenhaftigkeit bedeutet hier nicht nur einfach eine Wunscherfüllungsphantasie (die positiven Wendungen), sondern sie vertritt vielmehr auch die metaphorische Sprache, ja die Sprachmagie und damit den Kern, das Wesen der Literatur (Widmers Meinung nach hat „Schreiben [...] etwas mit Zauberei zu tun“ – Weber-Sander 2010).

und Afrika thematisiert oder die für den deskriptiven sprachlichen Modus charakteristische Trennung von dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden problematisiert, sondern auch die Unterscheidung von „Erfindung“ und „Realität“, die Antithese vom Übernatürlichen und Natürlichen wird aufgehoben. Dieses Merkmal magisch-realistischer Schreibweise manifestiert sich nicht nur in der Allgegenwart der Motive wunderbarer Verwandlungen, sondern auch in der Thematisierung der Grenzüberschreitung (bzw. der Unmöglichkeit der Unterscheidung) zwischen Wirklichem und Unwirklichem oder Gefälschtem. So halten die Dschungelkönige die Löwenherrscher in den Fernsehsendungen und Kinofilmen für echt (90) und sie handeln auch dementsprechend, was Kuno<sup>172</sup> nicht unbedingt auf die Medialität sondern auf die „Realität“ im Kongo, auf den „Wirbel der Unwirklichkeiten“ zurückführt (90): „Weil es nichts Wirkliches in den Städten gibt [...], wird das Unwirkliche wirklich“ (91). Diese Relevanz der Realität des Imaginativen, des performativen, mehr als des mimetischen Sprachgebrauchs ist auch auf das Grundthema der Gewalt zurückzuführen und lässt sich mit Eugene Arvas Begriff der „traumatischen Imagination“ verbinden:

Through magical realist writing, the traumatic imagination transfers to narrative memory events that have been precluded from narrativization by trauma. This postmodernist writing mode does not copy reality (in the tradition of mimetic representation) but reconstructs it by reshuffling all of its familiar elements. The magic in magical realism – flagrantly unreal images produced by the imagination – can help integrate events from seemingly impossible (originally unimaginable) experiences into more or less coherent realities within the literary text. Magic is the indispensable element by which the traumatic imagination re-arranges and re-presents reality when mimetic reality-testing hits the wall of an unassimilated, and inassimilable, event (Arva 2011: 281).

Die magisch-realistische Qualität von Kunos Verwandlung trägt auch wesentlich dazu bei, dass der Roman als Gesellschaftssatire zu lesen ist. Tamás Bényei geht davon aus, dass die magisch-realisti-

---

<sup>172</sup> Laut Grünewald werden die kursivierten Passagen auch von Kuno erzählt (Grünewald 2005: 126).

sche Schreibweise sich dadurch von der fantastischen unterscheidet, dass hier das übernatürliche Element nicht von „außen“ kommt, sondern immanent ist, der Welt innewohnt (Bényei 1997: 54).<sup>173</sup> Diese Welt ist – und das verleiht der komisch-satirischen Geschichte eine gewisse Ernsthaftigkeit – Schauplatz mannigfaltiger Gewalterschei- nungen, sei es verbale, symbolische oder koloniale Gewalt. Der Ent- stehungsprozess fester Wendungen, im Zuge dessen die figurative Bedeutung gewisser Wörter den ursprünglichen Sinn und Kontext ihrer Verwendung verliert, entspricht strukturell auch der Fixierung von Sinnzuschreibungen in der kulturellen Stereotypisierung. Die stereotype Semantik der Dichotomisierung zwischen „Bleichgesich- tern“ und „Negern“ wird in dem Roman umgekehrt: Schwarz ist in der individuellen Geschichte jenseits der Klischees vom „schwarzen Tod“ und dem „dunklen Kontinent“ eher mit Glück verbunden (Schwarzsein ist die Voraussetzung der Wunscherfüllung, der Liebe von Schwester Anna) und Weiß mit dem Tod (Kunos tote Mutter hat weiße Füße: 19).<sup>174</sup> Parallel dazu wird auch die gewöhnliche Hierar- chie der Geschlechter umgekehrt: Die schwarzen Frauen sind hier (im Gegensatz zu ihrer Rolle in Conrads Text) alles andere als pas- sive, schweigende (aber potentiell gefährliche), von den Männern zu erobernde Wesen, im Gegenteil: Kuno interpretiert seine Affäre mit Sophie als seine Vergewaltigung (144): Er nimmt sogar an, die schwarze Sophie wäre die verkleidete Mörderin der weißen Sophie, die sich als die Ermordete fühle, glaube, ihr Opfer zu sein und Kuno „in ihrem Namen vergewaltige“ (144). Bei diesen Erscheinungen geht es nicht nur um eine einfache Inversion d.h. die Umkehrung be- kannter ethno- und eurozentrischer Verhaltensmuster<sup>175</sup> (der Fremde

---

<sup>173</sup> Laut Tamás Bényei signalisiert auch die Trope der Metamorphose die Tatsache, dass politische Diskurse in den individuellen Körper „eingeschrieben“ sind (Bényei 1997: 12).

<sup>174</sup> Als künstliche Farbe (nicht als Hautfarbe) sind weitere kulturelle Mehrbedeutungen mit ihr zu verbinden: die weißen Schönheitsmasken der Europäer (29) markieren auch den abendländischen Kampf gegen die Vergänglichkeit, den Tod – über die Afrikaner heißt es aber, dass sie das Leid, das Töten, das Umkommen für selbstverständlich hal- ten (21). Der Roman operiert natürlich auch mit den stereotypen, verbreiteten Bedeu- tungen der Adjektive und die häufig erwähnten blassen oder roten Gesichter signali- sieren emotionelle Zustände auch.

<sup>175</sup> Grünewald geht jedoch davon aus, dass Kunos verwandelte Hautfarbe gerade seine Korruption illustriert („his racial transformation appears to be an attempt to shed the identity of the perpetrator“): Seiner Ansicht nach sei die Verwandlung als „Exter-

ruft nicht Abgrenzung, sondern Faszination hervor, nicht der Weiße, sondern der Schwarze ist dominant) und auch nicht nur um die visuelle Illustration der Wechselseitigkeit der Fremderfahrung (Kuno ist im Kongo für die Afrikaner fremd, umgekehrt sind Afrikaner Fremde für die Schweizer, und als solcher wird Kuno auch gesehen, als es als Schwarzer in die Schweiz zurückkehrt: Das Eigene, das Weiße kann schnell auch zum Fremden, zum Schwarzen werden). Relevanter ist, wie der Abbau stereotyper Denkmuster und Hierarchisierungen im behandelten magisch-realistischem Modus, durch Satire bzw. Grammatikalisierung<sup>176</sup> erfolgt.

Gängige Momente der kolonialen Kulturbegegnung werden satirisch – durch Grammatikalisierungen und/oder Inversion – unterminiert. Dazu gehört auch der Kastrationskomplex als eine verdrängte Angst, der von Freuds und Lacans Interpretation geprägt, Allgemeingut geworden ist. Was Kuno in Afrika bei dem Stammestreffen der schwarzen Könige erlebt, ist nichts anderes, als eine satirische Darstellung dieser befürchteten Entmachtung der Männer: Der Verlust der symbolischen Repräsentation der Macht wird auch als Stereotyp zitiert (es kursiert das Gerücht, dass die Opfer der Neger mit abgeschnittenen Penissen aufgefunden wurden) und das folgende Zitat zeigt am Beispiel der Verschränkung von *Eros* und *Thanatos*, wie der Ausdruck *saugen* wörtlich genommen und mit aussaugen und verschlingen, ja mit der Vernichtung des Mannes durch die vampir-ähnlichen Frauen identifiziert wird:

Die Frauen der Giganten tauchten zu der Zeit unerkannt auf den Märkten fremder Stämme auf. [...] Oh, ihre Augen. Die Lippen. Die Zunge. Oft, immer eigentlich, folgt der junge Mann der Frau in ihr Zelt. Sie erscheint ihm, der der nächste Löwenherrscher hätte werden können, von den Himmeln gesandt. Nackt, schlank, kundig. Sie bettet ihn auf den Rücken, küsst ihn auf Mund und Brust und legt dann den Kopf auf seinen Bauch – er sieht ihr Kraushaar von hinten – und saugt

---

nalisierung“ von Kurtz’ innerer Dunkelheit und als herkömmliches (d.h. nicht unbedingt postkoloniales) Beschreibungsmittel des dunklen Kontinents zu lesen (Grüne-wald 2005: 129).

<sup>176</sup> Nach Sigrid Köhler wird durch das Wörtlichnehmen der Metapher das materialisierende Potential der Sprache ausgestellt: Die in der figurativen Rede verschleierte Funktion der konstitutiven Performanz der Sprache wird im Roman auf textueller Ebene aufgeführt (Köhler 2006: 100, 91).

ihn aus. Saugt und saugt – oh, vorerst möchte sich der Herrschersohn verströmen vor Lust –, saugt weiter, erbarmungslos, bis sein Genuss in Schmerz umschlägt und Halt inne! rufen möchte, aber dafür ist's nun zu spät, er ist zu schwach und sie zu stark, so wild endlich, dass sie den ganzen Häuptlingssohn einschlürft mit Haut und Haar und nun gehen sie zurück. Manche behalten ihn in dem Mund, wie eine Zigarre, die meisten binden ihn an ihre Gürtel. Eine Frau, die so angetroffen wird, darf nicht getötet werden (51-52).<sup>177</sup>

Die andere typische Angst, die mit der kolonialen Kulturbegegnung verknüpft ist, ist laut Michael Frank die Angst des Europäers, beim Aufenthalt auf anderen Kontinenten seine kulturelle Identität zu verlieren (Frank 2006). Die Akkulturation, die gängigste Form der kolonialen Kulturbegegnung, impliziert wegen dieser kolonisatorischen Urangst vor der Fremdeinwirkung, vor Verwandlung und Entfremdung des Eigenen außerhalb von Europa, das Ausbleiben einer Veränderung des politisch, sozial und kulturell dominanten Kolonisators. Diese Verwandlung versinnbildlicht nicht nur das Objekt der kulturellen Einflussangst (Angst des ansonsten dominanten Europäers vor dem Verlust oder dem Wandel der Identität), sondern sie illustriert durch ihre Verkehrung, *ex negativo* auch den Regelfall der kolonialen Situation, in dem die Identität der Schwarzen eine Veränderung erfährt, wenn sie gewisse europäische kulturelle Muster verinnerlicht (Frank 2006).<sup>178</sup> In Widmers Text wird diese kulturelle Einflussangst wiederum durch eine satirische Darstellung und durch das Wörtlichnehmen der Metapher entkräftet, was sich auf den Prozess der Mimikry oder die Assimilation auf der physischen Ebene und auf eine gegensätzliche Semantik bezieht.<sup>179</sup> Die Schwarzheit Kunos, Willys, Sophies und Annas lässt sich auch als (surrealer) Hinweis auf jenen – in der Diskussion um eine kulturwissenschaftliche Xenologie häufig angegriffene – Akt der Assimilation deuten, der das Fremde im Verstehensprozess auf das Eigene reduziert und dadurch eigent-

---

<sup>177</sup> Zur Interpretation der Szene vgl. Köhler 2006: 101.

<sup>178</sup> Zur „Technik der Mimikry, die die verfremdete Imitation der kolonialen Kultur bedeutet“ vgl. Schauer 2010: 31.

<sup>179</sup> Ein Beispiel hierfür aus dem Roman ist das Schminken, das im Kongo wie in Europa verbreitet ist. Die Buchhalterin der Brauerei beschreibt Kuno wie folgt: „Etwas zuviel Schmuck, ein Kleid, das ein klein wenig *overdressed* wirken mochte, einen Hauch zuviel Wimpertusche“ (132).

lich auslöscht, aufhebt.<sup>180</sup> Die magische Geschichte von Kunos Verwandlung und seiner Reise durch Raum und Zeit verbindet kulturelle Alteritätsphänomene und sprachlich-ästhetische Fremderfahrungen – eine Leistung, in deren Licht die Frage nach den kolonialen oder post- und neokolonialen Deutungsmöglichkeiten vielleicht weniger relevant erscheint.

---

<sup>180</sup> Willy (der Kuno ähnlich die französische Sprache im Kongo beherrscht und als Schwarzhäutiger somit keinerlei Fremdheitsmerkmale aufweist und sogar für Kuno ein Fremder ist, kann seine schweizerische Herkunft Kuno gegenüber allein mit seiner einwandfreien Aussprache des Schweizerdeutschen belegen (145). In Europa, im „Einwanderungsland“ Schweiz dient die Kenntnis der Schweizer Mundart aber keinesfalls als ein Zeichen der schweizerischen Identität: Der schwarze Kuno wird an der Grenze als Afrikaner betrachtet, obwohl er zu dem Beamten in Mundart spricht (176). Die neuesten kulturellen Überfremdungängste, die die Schweizer Gesellschaft charakterisieren und den Gegenstand heftiger Diskussionen bilden, ließen sich auch mit den oben behandelten kulturellen Einflussängsten verbinden bzw. begründen. Auch die Hybridität der Schweizer Kultur illustriert in dem Roman humorvoll das Bild von der verwandelten Sophie, die „schwarz, mit einer Kraushaarmähne und Wulstlippen! – den Sechseläutenmarsch zu singen begonnen hätte“ (145) oder von dem ebenfalls schwarzen Willy, der im Herzen Afrikas „[s]chweizerdeutsch zu sprechen [began]. *Züritüütsch!* Als sei er aus Witikon, hundertprozentig“ (ebd.). Andere Hinweise auf die schweizerische „Multikulturalität“ befinden sich auch in dem Text: Im Altersheim jobben (amerikanische) Studierende und erzählt wird auch der Selbstmord des (ebenfalls im Heim angestellten) Tamilen Saravanapavanathan (106).

## 10. Der Text als Aquarium: Ambivalenzstrukturen in Angelika Overaths *Flughafenfische*

Ein Roman, dessen einziger Handlungsschauplatz und thematischer Schwerpunkt ein Flughafen ist, stellt für den Interpreten keine geringe Herausforderung dar. Als Schwellenort oder Übergangsraum scheint der Flughafen einerseits zu direkt und offensichtlich Erfahrungen des Transitorischen wie Entgrenzung und Deplazierung poetisch zu modellieren: Nach Monika Schmitz-Emans ist der Flughafen der erste, prominente Ort, der im Kontext der Globalisierung literarisch „mythisiert“ wird:

Die Faszination durch den Flughafen als Schnittpunkt von Kommunikationskanälen und als Ort des globalen Austauschs ist charakteristisch für viele literarische Texte im Zeitalter der Globalisierung. Mit den verschiedensten Enden der Welten direkt verbunden, ein Schwellenraum, der nach allen Himmelsrichtungen geöffnet ist und das Fernste in die Nähe rückt, hat der Flughafen seine eigene Topographie und begründet zugleich ein eigenartiges Ordnungsmuster des globalen Raums (Schmitz-Emans 2000: 305).

Andererseits ist der Flughafen gemäß dem Ansatz von Augé als ein exemplarischer Nicht-Ort zu beschreiben, der sich als solcher der Erzählbarkeit nahezu entzieht. Deutlich bringt dies Lars Wilhelmer in seiner Analyse von Transiterzählungen und „Flughafenromanen“ um die Jahrtausendwende zum Ausdruck, als er im Hinblick auf das Transitorische über den prototypischen „Niemandsort“ (Sloterdijk) feststellt: „Am Schauplatz Flughafen ergeben sich Probleme der Narrativität; dieser Ort ist ‚schwer erzählbar‘“ (Wilhelmer 2015: 262).

Der Roman von Angelika Overath scheint die gemäß Titel und Klappentext zu erwartenden Widersprüche auf den ersten Blick zu bestätigen, bei genauerer Lektüre zeigt sich jedoch, dass diese aufgelöst werden. Einige prototypische Themen und Motive, für welche der Flughafen als Schauplatz von Literatur prädestiniert ist – wie etwa Unterwegssein im globalen Netz, Kulturtransfer und Kultur-

konflikt – stehen nämlich keinesfalls im thematischen Zentrum des Romans, obwohl die weit überwiegende Mehrheit der Romanfiguren aus Transitreisenden besteht und zumindest vorübergehend von Formen und Folgen der Globalisierung betroffen ist.<sup>181</sup> Der (an einem Nicht-Ort spielende) Text erweist sich als ausgesprochen handlungsarm: Geschildert werden der ereignislose Tagesablauf des Aquaristen Tobias Winter vor dem Riffaquarium der Transithalle am Flight Connection Center sowie die Gedanken, Impressionen und Stimmungen der Magazinphotographin Elis und eines von seiner Frau frisch verlassenen Biochemikers („Der Raucher“). Das Erzähltempo ist langsam, Ereignisse und Dialoge fehlen zumeist – als Leitmotiv der aus der Ich-Perspektive erzählten „Raucher-Kapitel“ kommt etwa der vielsagend nichtssagende Satz „ich inhaliere“ regelmäßig vor. Diese scheinbaren Mängel werden jedoch durch ihre Offenlegung und einem bewusst-reflexiven Umgang ausgeglichen: Die narrativen Besonderheiten des Romans werden im Text quasi metareflexiv auf eine Art räumlich determinierte Ereignislosigkeit oder eine besondere, funktionale und „narrationsfeindliche“ Räumlichkeit zurückgeführt:

Wenn die alten Reiseberichte nicht logen, konnte man sich in Kutschen tagelang Novellen erzählen, und noch das Zugabteil war ein guter Raum für eine Lebensbeichte. Was aber geschah hier, wo nichts geschah? Ein blindes Einstimmen von Körpern, ein stummes Sortieren von Lebenswegen in den Bahnen funktionstüchtigen Materials (28<sup>182</sup>).

Der Raum, d.h. die anonyme Wartehalle am Flughafen wird hier mit Erzählproblemen verbunden, welche in augenfälligem Gegensatz stehen zu der zielgerichteten räumlichen Bewegung der Transitreisenden, dem Tempo ihrer Grenzüberschreitungen und der Ereignishaftigkeit der Progression. Dieser Kontrast kann aufgehoben werden, wenn man den Begriff Raum nicht einfach physisch-territorial (als geographisch gegebene, zu überquerende Lokalität) versteht, sondern räumliche Ordnungen als performative Konstrukte, durch Handlung

---

<sup>181</sup> Laut Anette König sind interkulturelle Begegnungen für die Romanhandlung belanglos: Die Romanfiguren sind internationalisiert und werden nicht in einem kulturellen Identitätskonflikt gezeigt (König 2013: 148).

<sup>182</sup> Die hier und im Folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Seitennummerierung von Overath 2009.

gen konstituierte Strukturen betrachtet, die im Sinne von Martina Löw durch *Spacing* generiert bzw. über „Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse“ (Löw 2001: 158) hervorgebracht werden. Da auch die narratologischen Merkmale des Textraumes<sup>183</sup> – zeitliche Ordnung, Verweisstrukturen, Chronologie – darauf zurückzuführen sind, dass der Text sich dem Aquarium analog verhält oder (um die Auslegung der Autorin zu zitieren) sogar der Text selber ein Aquarium ist, lässt sich Overaths Roman als ein Text über den Raum lesen.<sup>184</sup>

In *Flughafenfische* wird der Raum als Schauplatz, als Transit-Ort oder Nicht-Ort nicht einfach thematisiert, sondern der Roman baut grundsätzlich auch auf räumlichen Ordnungen und Strukturen auf: Anstelle zeitlich, logisch oder chronologisch aufeinander folgender Ereignisse werden vielmehr die Folgen räumlicher Koexistenz, etwa Begegnungen geschildert. Dabei werden die den erwähnten räumlichen Ordnungsbeziehungen zugrunde liegenden Ambivalenzstrukturen narratologisch fruchtbar gemacht und offengelegt: Im Fall des Transit-Ortes gehört zu dieser Paradoxie beispielsweise der Gegensatz zwischen der Dynamik der Fortbewegung und der Statik der Ruhezone.<sup>185</sup> Im Fall des Nicht-Ortes umfasst die Paradoxie u.a. die Spannung zwischen der Fremdheitserfahrung infolge der Deplaziertheit oder der geographischen Ferne und die gleichzeitige Aufhebung dieser Fremdheit im anonymen, uniformisierten Verkehrs- und Konsumsraum.<sup>186</sup> Der Einblick in die Paradoxien des palimpsestähnlich überlagerten Nicht-Ortes erweist sich für den Textraum des Romans

---

<sup>183</sup> Zur „räumlichen Textualität“ bei Elisabeth Bronfen und zu Genette über den Textraum vgl. Wilhelmer 2015: 67.

<sup>184</sup> Vgl. Overath: „Und als ich dann an den zweiten Roman dachte, war das Witzige, dass mir zuerst ein Raumbild einfel, nämlich dieses Aquarium im Flughafen, der Glaskörper im Glaskörper, und ich wusste nicht, warum mir das eingefallen ist, aber ich wusste, irgendwo ist da ein Grund, es hat immer einen Grund, warum einem etwas einfällt. Ich habe angefangen zu schreiben und es hat sich dann aus dem Raum heraus die Geschichte ergeben. Der Raum ist also ein Held“ (Illi 2010).

<sup>185</sup> Laut der Ausführungen Lars Wilhelmers ist ein Ort, der sich aus Transitreisenden, also Deplazierten zusammensetzt, an sich schon ein paradoxer Ort (dieser entsteht nämlich durch Plazierungen (Wilhelmer 2015: 37). Zur Paradoxie des Transit-Ortes s. Wilhelmer 2015: 36-37.

<sup>186</sup> Vgl. hierzu Augés Ausführungen über das Paradoxon des Nicht-Ortes: „Der Fremde, der sich in einem Land verirrt, das er nicht kennt (der „durchreisende“ Fremde), findet sich dort ausschließlich in der Anonymität der Autobahnen, Tankstellen, Einkaufszentren und Hotelketten wieder“ (Augé 2012: 106).

als konstitutiv: Dieser wird bestimmt durch komplexe intra- und intertextuelle Verweisstrukturen, welche nicht nur die Rolle der Dialogizität bei der Bedeutungs- und Identitätskonstruktion offenlegen, sondern auch das Verhältnis zwischen Text und Raum bzw. Wahrnehmung oder zwischen Blick und Raum (und/oder Ich-)konstitution.<sup>187</sup>

In der vielzitierten ethnologischen Studie des französischen Anthropologen Marc Augé über Nicht-Orte (*Non-Lieux*, 1992) wird der Raum des Reisenden als „Archetypus des Nicht-Ortes“ (Augé 2012: 90) bestimmt: Der Nicht-Ort, d. h. ein transitorischer Funktionsort (Flughafen, Hotelketten, Einkaufszentren, Freizeitparks, Eisenbahnen und Autos) zeichnet sich, so Augé, im Gegensatz zum Erinnerungsort oder zu den anthropologischen Orten dadurch aus, dass er keine Identitäten stiftet und besitzt, statt Beziehungen nur Einsamkeit und Gleichförmigkeit schafft und sich damit „weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt“ (Augé 2012: 83). Stets wird dabei aber betont, dass Orte und Nicht-Orte nicht im absoluten Sinn und in reiner Form existieren, sondern sich gegenseitig durchdringen und überschneiden: „Ort und Nicht-Ort sind fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals vollständig, der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs Neue seine Spiegelung findet“ (Augé 2012: 83). Diese palimpsestähnliche Struktur wird in *Flughafenfische*, so meine These, thematisiert und narratologisch modelliert.

Die raumsoziologisch relevanten oder in Augés Ausführungen zentralen Kategorien Raum und Blick gehören (u.a.) zu den konstitutiven Elementen der Narratologie. Das Subjekt der Wahrnehmung wechselt in jedem Romankapitel: Die jeweiligen Fokalisatoren werden in den Kapitelüberschriften genannt – *Tobias*, *Elis* und *Der Raucher*, Letzterer erzählt in der Ich-Perspektive. Darüber hinaus wird die wahrnehmungskonstituierende und performative (Realitäten und Relationen hervorbringende) Rolle des Blickes von Anfang an thematisiert, was wiederum als wesentliches Merkmal der Funktionsorte zu betrachten ist: An Nicht-Orten empfindet sich der Einzelne laut Augés Ausführungen als Zuschauer, der durch die Erfahrung des

---

<sup>187</sup> Zur Unterscheidung zwischen Ort und Raum vgl. Augé 2012: 84-90 und Löw 2001: 271.

Nicht-Ortes auf sich selbst als Betrachter verwiesen, mit einem Bild seiner selbst konfrontiert wird, da der Passagier (der Nicht-Orte) „die Erfahrung der ewigen Gegenwart und zugleich der Begegnung mit sich selbst“ macht (Augé 2012: 105).<sup>188</sup> Gleich auf der ersten Seite wird über Tobias’ beobachtenden Blick erzählt – im Einklang mit den zitierten Thesen über die Gegenwärtigkeit und Zeitlosigkeit des Nicht-Ortes beginnt die Geschichte in der „Halle ohne Zeit“ (7) damit, dass „Tobias’ Augen auf der Bauchhaut des Rochens lagen“ (7). Damit fängt der Nachmittag („einer jener langen, unbedeutenden Nachmittage“ – ebd.) an, festgehalten wird allerdings lediglich das Vergehen der Zeit, markiert durch sich häufende Temporaladverbien („als“ wird im ersten Absatz viermal wiederholt) und die Lexeme „Nachmittag“, „Abend“, „Nacht“, „Morgenlicht“. Die Zuständlichkeit und Ereignislosigkeit (eine gewisse Aktivität ist nur in der Welt „draußen vor dem Glas“ aufzufinden: Die Sonne geht auf, der Nebel wächst zu einer Wald, usw.) entsprechen nicht nur der Zeitlichkeit des Wartens, sondern sie deuten auch auf die Problematik der narrativen Vermittlung der Temporalität, die bereits erwähnte „Unerzählbarkeit“ des Nicht-Ortes hin. Diesen zeitlichen und räumlichen Koordinaten entsprechend, erfolgt auch die Wahrnehmungsverdichtung, die Selbstbegegnung bzw. Entfremdung im Transit-Ort – das betrachtende Subjekt (Tobias) wird zum distanziierten Objekt des Sehens: „Tobias spielte gerne mit diesem Blick, bei dem er sich selbst sah (nur ein wenig, nur als Schemen mit blaßdunklen Gesichtszügen) und zugleich denken konnte, er sähe einen andern. Einen Mann, einen Fremden, der interessanter war als er“ (7-8). Der Beobachter wird im Spiegel des Aquariums zum Beobachteten – und dass das beinahe einem *mise en abîme* ähnliche Spiel mit der Widerspiegelung des Blickes wesentlich mehr ist als eine banale Episode am Anfang der Romanhandlung, wird auch anhand des ersten und auffälligen intermedialen Verweises auf die Schlusszene in Tarkovskys *Nostalghia* (1983) manifest. Diese Szene kann als Schlüsselerlebnis Tobias’ dazu herangezogen werden, das Wasser und die Kinder als zwei „Protagonisten“ des Textes zu interpretieren und auf das Leitmotiv des unsichtbaren Beobachters und die Macht seines Blickes hinzuweisen:

---

<sup>188</sup> Vgl. Augé 2012: 90, 94, 104.

Tobias war nie in Siena gewesen. Aber vieles kannte er aus Filmen. Das war leichter. Er mußte nicht reisen, er mußte nicht reagieren. Er konnte sehen, blieb aber selbst unsichtbar, Filme sahen nicht zurück. Wenn er Filme sah, gaben andere Augen den seinen Halt. [...] Und dort [in Bagno Vignoni] gab es am Ende so ein Mädchen, ein Mädchen, das unvermittelt dasitzt in den verlassenem Becken. [...] Aber wie es dasaß und ihn ansah (ohne ihn zu sehen, er wußte das schon), war das Leben entschieden. Zum Guten entschieden (10).

Im Roman wird spielerisch zur Disposition gestellt, wie Tobias' Selbstwahrnehmung und seine Wahrnehmung der Umwelt durch seine filmischen und literarischen Erlebnisse beeinflusst werden: Er bezeichnet etwa sich selbst mit einem aus einem Dokumentarfilm über den „situationsbedingt homosexuellen“ Joseph Conrad entlehnten Ausdruck als „situationsbedingt gesprächig“ (15).<sup>189</sup> In den Tobias-Kapiteln finden sich vermehrt Zitate aus T.S. Eliots *The Waste Land*, das mit den Grundthemen des Textes (Liebe und Tod, Gedächtnis und Erinnerung, Einsamkeit, Natur und Tierwelt) nicht nur thematisch-motivisch verwoben ist, sondern auch innerhalb der Fiktion eine Rolle spielt: Tobias findet das „fremde Buch“ (18), das ihm – dem Mädchen in Gummistiefeln ähnlich – anspricht, auf einem Plastiksessel als verlorenes Strandgut. Tobias' Blick auf die Menschen ist ferner nicht nur filmisch-literarisch vorgeprägt, sondern in erster Linie auch durch seine Funktion als Aquarist bestimmt, d.h. durch seinen Blick auf die Flughafenfische. Dieser ist zunächst ein schöpferischer Blick:<sup>190</sup> Nachdem die Technik (Strömungspumpen, Eiweißabschäumer, Heizer, PVC-Verrohrung“ – 138) installiert und das Wasser mit salzliebenden Bakterien geimpft worden ist, wird Tobias zum Weltschöpfer: „Und nun erst beginne im Aquarium die Zeit. Und dann hatte er: Licht – gesagt“ (140). Ohne ihn, den „stille[n] Messias der Meere“ (21) gäbe es das Aquarium nicht, denn

---

<sup>189</sup> Auf die Rolle der Intertextualität wird auch ironisch verwiesen, als der Raucher über seinen humanistischen Bildungsweg und sein Scheitern nachdenkt: „Was wukk sue denn? ‚Dû bist mîn, ich bin dîn. Verloren ist das sluzzelfîn.‘ Alles gelernt, Alles Zitat“ (37).

<sup>190</sup> Der Blick spielt dementsprechend auch bei Tod und Sterben eine zentrale Rolle: Am Romanende erleidet der Raucher einen Herzanfall und nimmt diesen als Verschwinden (als „Verschwimmen“) seines (An)Blickes im Spiegel wahr: „Was ist das? Eine scharfe Kontur und doch alles verschwommen. Ich sinke. Und er taucht mit. [...] Am Sprung erkennt man den Spiegel. Wie der Blick im Spiegel bricht“ (167).

„[i]hm unterstand ein globales Riff, das es in Wirklichkeit nicht gab, das allerdings existierte, weil er es gebaut hatte und unterhielt. [...] Und so, wie sie [die Tiere und Pflanzen] unter seinem sorgenden Blick lebten, gab es sie auch nirgendwo anders“ (20). Die Fluidität<sup>191</sup> wird im Roman zur zentralen Denkfigur und zur starken visuellen Metapher für permanente Grenzverwischungen und Überschreitungs-bewegungen. Das Aquarium erweist sich im obigen Zitat beispielsweise nicht primär wegen der physischen Fluidität des Wassers als fluid, sondern wegen der grundsätzlichen Ambivalenzen, die seine Existenz verkörpert. Im Flight Connection Centre wird nämlich ein Stück Welt, das üblicherweise unsichtbar ist, zur Schau gestellt. Es wird ein Stück Natur mit technischer Sorgfalt (mit Glasbohrung, Silikonkleber, Abschäumer, Filter und Blaulicht) künstlich hergestellt und in diesem Sinn ist das Aquarium keinesfalls etwa als statischer Gegenpol<sup>192</sup> zur Dynamik der Transithalle zu lesen. Vielmehr wird es als Produkt der Grenzüberschreitungen und dem literarischen Text ähnlich zum fluiden, transitorischen Raum. Der lebende doch künstliche Raum des Aquariums existiert, obwohl es ihn „in Wirklichkeit nicht gab“ (ebd.). In Tobias’ Beschreibung seiner Welt werden die Grenzen zwischen Natur und Technik, apriorischer Wirklichkeit und Konstruktion leicht durchgängig, transparent und fluid. Dieselbe Unsicherheit betrifft die Grenzen zwischen bzw. die Abgrenzbarkeit von Vorstellung und mit Sinnesorganen empirisch wahrnehmbarer Realität: Beim ersten Anblick hält Elis die Flughafenfische für eine Fata Morgana (65) und auch eine ihrer früheren Erfahrungen belegt die Täuschbarkeit der Sinne: Bei einer ihrer Reisen habe sie an einem Abend leuchtende Fische im schwarzen Wasser eines Kanals gesehen – diese waren aber keine Fische, sondern „die Spiegelungen der Lichter von Flugzeugen, die über der Stadt verkehrten“ (144). Ähnlicherweise verschwinden oder verflüssigen sich auch die Grenzen zwischen Mensch und Tier (Fisch) in Tobias’ Wahrnehmung der Bewegung der Reisenden. Er beschreibt die Menschenströme nämlich wie Fischschwärme, er sammelt und typologisiert die „Müdig-

---

<sup>191</sup> Vgl. hierzu u.a. Appadurai 1990.

<sup>192</sup> Zur Interpretation des Aquariums und zum Kontrast zwischen dem „begrenzten Container“ und dem „entgrenzten Flughafenraum“ vgl. Wilhelmer 2015: 266-267. Zum Vergleich der ausführlichen Flughafenbeschreibungen und den langen Texten über das Aquarium s. König 2013: 144.

keiten“ (die Physiognomie, das Eßverhalten und die Ruhestellungen) der Reisenden (15), sieht die Passagiere „in einem gemäßigtem Fluidum“ (16) und begreift Menschen „als schwimmende Muster“ (ebd):

Sein prüfender Blick auf das Leben der Fische war, ohne daß er es gewollt hatte, immer öfter und länger auf die Reisenden übergegangen. Wenn sie herabkamen aus der Höhe der *gläsernen* Halle, [...] über mobile Bänder *gleitend* mit ihren Rollkoffern, registrierte er sie als *Schwarm*. Diese Reisenden kamen ihm unter als Umgeleitete, Verirrte aus allen Kontinenten, ein exotischer *Fang*. Hatten sie den Zoll passiert, *strömten* sie ohne Ziel in die Halle, *ließen sich* von den Spiegelbrechungen der Verkaufslabyrinth *anziehen*. [...] Kamen solch kontrolliert Schweifende wie blind an sein Glas, hatte er sie schon als Fisch verbucht (13-14, Hervorh. E.P.).

Nicht nur die Unterschiede zwischen den Objekten seiner Beobachtungen (Menschen und Tiere) werden nivelliert, auch das Aquarium wird dem Aquaristen ähnlich („Das Aquarium selbst sieht uns“ – 160) und der unbemerkte „teilnehmende Beobachter“ Tobias wird selbst einem Riff oder Hindernis ähnlich: „Unter den Reisenden [...] war Tobias Winter ein Hindernis. Ein Widerstand in den Wogen der Weltenfahrer. Er gehörte nicht zu ihnen; er reiste ja nicht“ (17). Seine „Blickkontrolle“ und sein „Beobachtungszwang“ (14) verbindet Tobias mit der weiblichen Protagonistin Elis.<sup>193</sup> Die Reisefotografin sieht ihre Tätigkeit in Analogie zu jener des Aquaristen als Versuch der künstlich-künstlerischen Abbildung und „Domestizierung“ des Natürlichen und Fremden,<sup>194</sup> sie möchte sich aber „vom Schauvermögen der Augen lösen“ (164) und empfindet „Schauekel“ (89). Elis beschwert sich über ihre Müdigkeit – einen Zustand, den man durch-

---

<sup>193</sup> Auch die dritte Figur, der Raucher, teilt mit ihnen die verstärkte Selbstwahrnehmung und das Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit. Elis ähnlich zweifelt auch er an der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit („Wie sich die Gesichter gleichen im Rauch. Oder sehe ich schon schlecht?“ – 70). Er hält sich für „ehblind“ (71) und beschäftigt sich mit dem Tod und Sterben. (Sein Aufenthalt und Anfall in der Flughafentoilette liest sich als Hinweis auf die Anfangsszene von Max Frischs Roman *Homo faber*, der *Flughafenfische* ähnlich u.a. die Blindheit im metaphorischem Sinn und das Verhältnis von Natur und Zivilisation, Kunst und Technik thematisiert.)

<sup>194</sup> Vgl. hierzu ihren kritischen Kommentar zur Arbeit der Magazinphotografin, die das Fremde verträglich macht (156) sowie zum ethnozentrischen Mißbrauch der Photographien, die das Leben der Fetischeusen an der Elfenbeinküste abbilden (157-159).

aus auch als transitorisch, als Übergang zwischen (Halb)Schlaf und Wachsein bezeichnen könnte, und diese „Transitmüdigkeit“ wird zum Grund für Tobias’ Interesse an Elis. Dieser sammelt nämlich, wie bereits erwähnt, „Müdigkeiten“ und interessiert sich für „instabile Metamorphosen“ (41): Er beobachtet nicht nur seine Fische, sondern auch (menschliche) Übergänge, wie z.B. das Verhalten von Kindern (bzw. den Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein) oder eine junge Mutter, die gleichzeitig Tochter der Großelter ihres Kindes ist, oder eben reisende Rentner (und denkt über ihr Verhältnis zum Vergehen der Zeit, ihren Schwebezustand zwischen Jungbleiben und Altern und die Verflüchtigung der Altersgrenzen nach). In den Elis-Kapiteln erscheint die Erfahrung des Transitorischen nicht nur in Zusammenhang mit ihrem Aufenthalt in der Lounge des Flughafens, in ihrem Verhalten (Beobachtung und Selbstbeobachtung) oder in ihrem Beruf (die vagabundierende Magazinfotografin), sondern auch in ihrem sprechenden Namen. Bei ihrer Vorstellung (kurz vor Ende des Romans kommt es zu einem etwas unsicheren Anfang einer Beziehung bzw. Geschichte zwischen den beiden<sup>195</sup>) nennt sie sich „Elis, wie die Provinz in Griechenland, auf der Peloponnes“ (115), worauf Tobias sich selbst über seinen Beruf, als Aquarist, definiert („Tobias Winter, sagte er, Aquarist“ – ebd.), auf das Wasser als Gegenpol zum Land (zur Provinz) oder als Pendant zur Küstenregion (Elis) hinweisend. Der Name der weiblichen Protagonistin ist ferner mit Ellis Island, der berühmten historischen Immigrantensammelstelle am Hafengebiet bei New York zu verbinden.<sup>196</sup> Obwohl bzw. da Elis (quasi *nomen est omen*) im Gegensatz zu Tobias stets unterwegs ist, zeugt auch ihre Sprache von Grenzverletzungen, die denen von Tobias ähneln. Tobias nimmt Menschen wie Fische wahr, den von außen unsichtbaren technischen Hinterraum beschreibt er aber mit organischen Metaphern: Das Geräusch der elektrischen Steuermaschinen empfindet er als lauten Stoffwechsel, als Geräusche des Blutkreislaufs (46). Elis reflektiert ebenfalls, wie die am Nicht-Ort des Flughafens geläufigen sprachlichen Bezeich-

---

<sup>195</sup> „Ungefähr so hatte es begonnen. Tobias Winter hätte später nicht mehr sagen können, wie es genau war, aber irgendwie hatte sie immer weitergefragt, und er hatte geantwortet. Und dann hatte sie erzählt. Und er hatte wieder geantwortet“ (116).

<sup>196</sup> Wilhelmer interpretiert die Region Elis als Schauplatz in Homers *Odysee* (Wilhelmer 2015: 275).

nungen und Wendungen die Grenzen zwischen dem Technisch-Künstlichen und dem Natürlich-Organischen verwischen. Ihrer Ansicht nach können Flughäfen „wie Insekten Beinchen ausfahren und wieder fallen lassen“ (23), den Gang zu den Flugsteigen nennt sie „Ziehharmonikabeinchen“ (50), auf dem Röntgenbild der Tasche sieht sie „Gerippe von Schlüsseln, Notizbüchern, Gedärme gepixelter Habseligkeiten“ (ebd.) und sie ist stets verunsichert in Hinsicht auf die Beziehung zwischen Wortlaut und Bedeutung („Was war Wirklichkeit, das hatte sie sich manchmal gefragt“, „was heißt ‚geschlafen‘“ – 55, „Eine [...] Schwarzafrikanerin [...] fuhr ihr mit einer Detektorenschlinge [es heißt nicht Detektorenschlinge, dachte sie, aber wie heißt es denn?] über die Brust [es heißt Brust]“ – 49; „Wann war morgen, was war morgen, wenn Morgen war, für eine Tageszeit?“ – 23).<sup>197</sup>

Die Geschichte von Elis, d.h. was und wie von ihrer Vergangenheit und der beginnenden Beziehung mit Tobias erzählt wird, illustriert nicht nur die Vielfalt der Grenzgänge bzw. Übergangssituationen und Erfahrungen (der Selbstempfindung) der Reisenden in Transiträumen, sondern auch die am Anfang erwähnte Komplexität der palimpsestähnlichen Struktur der Nicht-Orte. Einerseits existieren, wie auch Augés Ausführungen verdeutlichen, innerhalb der Nicht-Orte auch überschaubare, traditionelle Orte (als Unterorte der *Non-Lieux*), die Transitreisende zum Verbleiben (oder Konsumieren) einladen und diese bilden die Mehrheit der Schauplätze im Roman (das Aquarium in der Transithalle, der Raucherfoyer, die Restaurants, usw.). Nicht-Orte belegen ferner eine wichtige Ambivalenz in der westlichen Massengesellschaft am Anfang des 21. Jahrhunderts: Zwar scheinen neueste Kommunikationstechnologien die Einsamkeit abgeschafft zu haben,<sup>198</sup> doch kann laut Augé, der anonyme

---

<sup>197</sup> Ähnliche spielerische Hinweise auf Übergänge zwischen Technik (bzw. wissenschaftlicher Sprache) und Alltag (bzw. Natur) finden sich auch in Tobias' Sprache: Er verwendet *termini technici* rekontextualisiert, als er z.B. lustige, unberechenbare Kleinkinder mit Sandeimerchen „freie Radikale“ und ihre belastbaren Großeltern „reaktionssicher“ nennt (43).

<sup>198</sup> Diese Kommunikationsinstrumente (bis auf den Fotoapparat) stehen jedoch nicht im thematischen Zentrum des Romans (Elis hat ihr Handy sogar verloren). Zu neueren Formen der Einsamkeit, zu Grenzverschiebungen zwischen Geselligkeit und Einsamkeit infolge der veränderten medialen Programmierung der Kommunikation vgl. Assmann 2011.

Ankommende am Nicht-Orte nur provisorisch seine Freiheit (von Gepäck und sonstigen Verpflichtungen, Aufgaben, Verantwortungen und Sorgen) und eine geteilte Identität genießen, denn er wird verwirrenderweise mit seiner eigenen Fremdheit, mit Einsamkeit konfrontiert:

Der Passagier der Nicht-Orte findet seine Identität nur an der Grenzkontrolle, der Zahlstelle oder der Kasse des Supermarkts. Als Warten-der gehorcht er denselben Codes wie die anderen, nimmt dieselben Botschaften auf, reagiert auf dieselben Aufforderungen. Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit (Augé 2012: 104).

Elis' Bewegung durch den Nicht-Ort wird durch Texte (z.B. an der Anzeigetafel) programmiert, die Augé „Gebrauchsanweisungen“<sup>199</sup> nennt und als Grundlagen eines Vertragsverhältnisses zwischen Individuum (Benutzer) und Raum betrachtet (Augé 2012: 96). Trotz der Schilder und Anleitungen stürzt sie aber in eine existentielle Orientierungslosigkeit: Auch wenn sie die geteilte Identität der „Weltfluggesellschaft“, der anonymen Masse der Transitreisenden, anzunehmen scheint („Wir sind ein Volk von Umgeleiteten“ – 28) und die Freiheit genießt, jeder Entscheidung enthoben worden zu sein („Hier war sie sicher. Hier war sie für eine kurze Weile nicht mehr und für nichts mehr verantwortlich“ – 26), kann sie sich nicht einmal für eine Flasche Mineralwasser entscheiden (52), sie empfindet sich wie „ein ferngesteuertes Glied eines zufälligen Weichkörpers“ (23) und verliert dementsprechend, wie es auch in der Vergangenheit einmal der Fall war, die Übersicht: „Überall Zeichen, aber alle Zeichen sendeten nur eine Botschaft: Du verstehst uns nicht“ (87). Die Anzeigetafel inflationiert sich dementsprechend ironisch zu einer Form von Ersatzreligion (die versagt): „Sie [die Reisenden] beruhigten sich mit der Buchstabensicherheit einer Ankunft. Hongkong. Frankfurt. Tel Aviv. Am Anfang war das Wort, das im Wirbel der Plättchen um sich schlagend verschwand. Und wieder auferstand“ (14).

---

<sup>199</sup> Diesen Anleitungen ähnlich fungieren auch die Imperativsätze auf dem Faltblatt (Werbeprospekt des Flughafens), die den Betreter auffordern, die Unterwasserwelt des Aquariums zu genießen und Tobias Fragen zu stellen (76).

Wie der Raum der Transithalle durch Texte besetzt und die Bewegung der Passagiere durch Wort und Sprache programmiert ist, so wird auch *Flughafenfische* durch intra- und intertextuelle (bzw. intermediale) Querverweise<sup>200</sup> strukturiert, welche aber keinesfalls als „Gebrauchsanweisung“ zur Interpretation dienen: Im Raum und im Text-Raum ist und bleibt alles im Fluss. Zusammengehalten werden die Texte der drei Erzählerstimmen, wie auch Zeit und Raum der gesamten „Handlung“, durch rekurrierende, sich selbst ähnlichen Muster, die metaphorisch Fraktale genannt werden und im Roman als Forschungsobjekte des Rauchers, als natürlicherweise geometrische Formen reflektiert werden.<sup>201</sup> Zu den einander „fraktalähnlich“ kopierenden Pendant-Szenen gehören etwa Bilder und Geschichten von sterbenden und sich paarenden Tieren (Elefanten, Seepferdchen<sup>202</sup>) und Menschen, Motive des Essens bzw. Fütterns (bei Fischen und Reisenden) und des Gegessen-Werdens (Muscheln, Meerestiere), die Strukturen des Eindringens von einer äußeren Oberfläche in eine innere Tiefe (bei Röntgenuntersuchung, beim Muschelaufbrechen, bei der Durchsicht durch die Glasfläche des Aquariums und des Raucherfoyers oder beim Zerschneiden des Spiegelbildes beim Tod des Rauchers). Diese leitmotivisch wiederholten Muster der räumlich nebeneinander angeordneten Geschehnisse und der koexistierenden Figuren und nicht etwa ein zeitliches Nacheinander strukturieren den Text, der dadurch die Komplexität der Grenzgänge bei transitorischen Begegnungen zu thematisieren und literarisch zu modellieren vermag.

---

<sup>200</sup> Zu den wichtigsten literarischen und filmischen Prätexten gehören, wie oben erwähnt, Tarkovskys *Nostalghia*, Eliots *The Waste Land* und Homers *Odyssee*. Zur transitorischen Gestaltung der Bezüge zum Thema Transit im Text vgl. Wilhelmer 2015: 277-279.

<sup>201</sup> Vgl. hierzu Overath: „Fraktale, Strukturen aus sich selbst ähnlichen Mustern, wurden ein Kompositionsprinzip des Romans“ (Illi 2010).

<sup>202</sup> Am Beispiel des Liebeslebens der Seepferdchen wird ironisch die Rolle der Liminalität bzw. der Monogamie erläutert: Bei den Tieren ist nicht zu unterscheiden, ob sie schwimmen oder schlafen, der Vater gebärt die Kinder und nur in einem künstlichen Aquarium kommt es vor, dass sie sich nicht monogam verhalten (76).

## Schluss

Hinter der Konjunktur der Fremdeheitsforschung verbirgt sich mehr als eine akademische Mode: Zwar avancierte die kultur- und literaturwissenschaftliche Xenologie in den letzten Jahrzehnten zu einem neuen interdisziplinären Forschungsfeld, doch werden Funktionen und Konzepte des Verfremdens der Rede oder des Fremdverstehens in den unterschiedlichen Ästhetiken schon seit Aristoteles thematisiert und theoretisiert. Fremderfahrungen resultieren nicht nur aus kulturellen Grenzüberschreitungen und Transitsituationen und sind dementsprechend nicht nur mit Reise- und Migrationsformen zu verbinden. Vielmehr ist das Befremdliche, das nicht primär als Referenz gewisser Textstellen zu verstehen ist, sondern eher für die Figurativität literarischer Sprache konstitutiv wirkt, den literarischen Texten immanent. Ich bin mir durchaus bewusst, dass im vorliegenden Rahmen weder für eine Rekonzeptualisierung von Fremdheit als eine Erfahrung zwischen und innerhalb von Kulturen, Sprachen und Subjekten noch für einen vertieften Überblick über die Spannung zwischen hermeneutischen und xenologischen Annäherungen an das Konzept der Fremdheit ein Vollständigkeitsanspruch erhoben werden kann. Die Arbeit vermag dessen ungeachtet einen Beitrag zu leisten zur Diskussion um Zusammenhänge zwischen kultureller und ästhetischer Fremdheit und Vielfalt, welche – so meine Zielsetzung – eine neue Kontextualisierung des Schaffens zeitgenössischer und klassischer AutorInnen ermöglicht.

Die hier gesammelten Beiträge liefern Einblicke in die vielfältigen narratologischen Zusammenhänge zwischen kulturellen und ästhetischen Alteritätsphänomenen und Fremdheitserfahrungen. Von der Analysekategorie der Grenze (bzw. der Grenzüberschreitung) ausgehend wurde versucht, das Ineinandergreifen von sprachlichen und kulturellen Differenzphänomenen (u.a. am Beispiel der Intertextualität, der Mehrsprachigkeit und der Fremdsprachigkeit) zu beleuchten und dabei theoretische Ansätze wie Polyphonieforschung oder Postkolonialismus als Beschreibungs- und Interpretationsmodelle der Schweizer Literatur vorzustellen. Die Begrifflichkeit des

mittlerweile kontrovers diskutierten Ansatzes einer „postkolonialen Schweiz“ erwies sich bei der Interpretation der Romane *Meine Väter* und *Im Kongo* als aufschlussreich und verhalf dazu, die Rolle der kolonialen und postkolonialen Verstrickungen der Schweiz neu zu bewerten und zu untersuchen, inwiefern dieses Thema in der Schweizer Gegenwartsliteratur aufgegriffen wird. Durch die Analyse der innersprachlichen Polyphonie und der unauflösbaren Fremdheit des Fremdwortes gelang es in mehreren Texten (*Diabelli*, *Blösch*, *Tauben fliegen auf*) weitere intertextuelle Zusammenhänge zwischen narrativer Identität, Subjektconstitution und Selbst- bzw. Fremdverstehen aufzudecken. (Eine weiterführende Perspektive wäre die Erweiterung des Forschungsgegenstandes um die Analyse von Texten, die mit schweizerdeutschen Einschüben operieren oder gar in Mundart verfasst wurden, etwa Romane von Pedro Lenz, Arno Camenisch oder Tim Crohn.) Das Thema Grenzüberschreitung erwies sich in den untersuchten Grenzgängergeschichten (u. a. in *Mehr Meer* oder *Flughafenfische*) als ein Aspekt, der nicht nur auf migrationsbedingte Erfahrungen beschränkt ist, sondern auch individuellen Übergangserlebnissen und Schwellenerfahrungen inhärent ist, deren Literarisierung zur Bewusstmachung der Kontingenz jeglicher Grenzziehung, zur Entdeckung der Überquerbarkeit und der Verschiebbarkeit der Grenzen beiträgt.

Alle untersuchten Romane – dessen ungeachtet, ob bei ihren Autoren ein Einwandererhintergrund gegeben ist – verfügen auch über eine gedächtnistheoretische Relevanz. Werners *Der ägyptische Heinrich* oder Widmers *Im Kongo* lassen sich auch als Beitrag zur Diskussion über die Schweizer Vergangenheit (und deren „Bewältigung“) lesen, während Immigrationsromane, wie etwa Nadj Abonjis interkulturell perspektivierter Familienroman *Tauben fliegen auf*, zusätzlich einen Blick auf das Spannungsverhältnis zwischen dem Schweizer (bzw. dem deutschen) kulturellen Gedächtnis der Gegenwart und der kommunistischen Vergangenheit Osteuropas eröffnen. An diesem Punkt zeigt sich, wie der vorliegende Beitrag durch die Thematisierung offener Fragen zu weiterführenden Forschungsleistungen anregt. Besonders wünschenswert und aussagekräftig wären Untersuchungen zum Werk weiterer Schweizer SchriftstellerInnen aus Osteuropa (Zsuzsanna Gahse, Christina Viragh, Aglaja Veteranyi, Catalin Dorian Florescu) und zum Stellenwert der Erinnerungs-

orte, der historischen Geschichten und der Familienschicksale der osteuropäischen Zuwanderer im Schweizer kulturellen und kollektiven Gedächtnis. Zieht man noch die interdisziplinär geführten Diskussionen um die Möglichkeit eines „interkulturellen Gedächtnisses“ (C. Chiellino) in Betracht oder berücksichtigt man die Debatte um Europa als Erinnerungsgemeinschaft oder den dialogischen Erinnerungsdiskurs (A. Assmann), so wird die Komplexität und Aktualität des Forschungsfelds offensichtlich.



# Bibliographie

## Primärliteratur

- Burger, Hermann: *Diabelli, Prestidigitateur. Eine Abschiedsvolte für Baron Kesselring*. In: ders.: *Diabelli-Blankenburg*. Zürich: Amman, 1986 [1979]. S. 29-88.
- Conrad, Joseph: *Herz der Finsternis*. In: ders.: *Jugend. Herz der Finsternis. Das Ende vom Lied*. Köln: Könnemann, 2000 [1899].
- Dean, Martin R.: *Meine Väter*. München & Wien: Carl Hanser, 2003.
- Frisch, Max: *Wilhelm Tell für die Schule*. In: Mayer, Hans (Hg.): *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 6. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998 [1970], S. 405-470.
- Frisch, Max: *Homo faber*. In: Mayer, Hans (Hg.): *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998 [1957]. S. 5-204.
- Frisch, Max: *Stiller*. In: Mayer, Hans (Hg.): *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998 [1954], S. 359-780.
- Frisch, Max: *Andorra*. In: Mayer, Hans (Hg.): *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998 [1961], S. 461-561.
- Frisch, Max: *Tagebuch 1946-1949*. In: Mayer, Hans (Hg.): *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998 [1950], S. 347-750.
- Nadj Abonji, Melinda: *Tauben Fliegen auf*. Salzburg & Wien: Jung und Jung, 2010.
- Overath, Angelika: *Flughafenfische*. München: Luchterhand, 2009.
- Rakusa, Ilma: *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*. Graz & Wien: Literaturverlag Drosch, 2009.
- Sterchi, Beat: *Blösch*. Zürich: Diogenes, 1985 [1983].
- Werner, Markus: *Der ägyptische Heinrich*. München: dtv, 1999.
- Widmer, Urs: *Im Kongo*. Zürich: Diogenes, 1998 [1996].

## Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Wörter aus der Fremde. Noten zur Literatur II*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 [1961], S. 216-232.
- Aeschbacher, Marc: *Tendenzen der Schweizerischen Gegenwartsliteratur 1964-1994. Exemplarische Untersuchung zur Frage nach dem Tode der Literatur*. Bern et al.: Peter Lang, 1997.
- Agossavi, Simplicio: *Fremdhermeneutik in der zeitgenössischen deutschen Literatur. An Beispielen von Uwe Timm, Gerhard Polt, Urs Widmer, Sibylle*

- Knauss, Wolfgang Lange und Hans Christoph Buch. St. Ingbert: Röhrig, 2003.
- Albrecht, Corinna: *Fremdheit*. In: Wierlacher, Alois & Bogner, Andrea (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart & München: Metzler, 2003, S. 232-238.
- Appadurai, Arjun: *Disjuncture and difference in the global cultural economy*. In: *Theory, Culture and Society*. 1990/7, S. 295-310.
- Arnds, Peter: *Into the Heart of Darkness: Switzerland, Hitler, Mobutu and Joseph Conrad in Urs Widmer's novel Im Kongo*. In: *The German Quarterly*, 71, 1998/4, S. 329-342.
- Arnold, Armin: *Woyzeck in Andorra. Max Frisch und Georg Büchner*. In: Knapp, Gerhard P. (Hg.): *Max Frisch. Aspekte des Bühnenwerks*. Bern: Peter Lang, 1979, S. 297-311.
- Arva, Eugene: *The Traumatic Imagination: Histories of Violence in Magical Realist Fiction*. Amherst, NY: Cambria, 2011.
- Assmann, Aleida: *Auf dem Weg zu einer europäischen Erinnerungskultur*. Wien: Picus, 2012.
- Assmann, Aleida: *Hier bin ich, wo bist du? Einsamkeit im Kommunikationszeitalter*. In: *Mittelweg* 36. 20 (2011), S. 4-23.
- Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München Beck, 2007.
- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006.
- Assmann, Aleida: *Utopie der Medien, Medien der Utopie: Druckerpresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur*. In: *Archiv und Wissenschaft* 2003/36, S. 5-12.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsorte. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 2000 [1997].
- Augé, Marc: *Nicht-Orte*. Mit einem Nachwort zur Neuauflage. München: Beck, 2012 [1992].
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Hanser, 1969.
- Barkan, Leonard: *The Gods Made Flesh: Metamorphoses and the Pursuit of Paganism*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Barkhoff, Jürgen & Heffernan, Valerie (Hg.): *Schweiz Schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Berlin & New York: de Gruyter, 2010.
- Baumann, Zygmunt: *Der Pilger und seine Nachfolger: Spaziergänger, Vagabunden und Touristen*. In: Merz-Benz, Peter-Ulrich & Wagner, Gerhard (Hg.): *Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen*. Konstanz: UVK (UTB), 2002, S. 163-186.

- Baumberger, Christa et al. (Hg.): *Literarische Polyphonien in der Schweiz*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2004.
- Bényei, Tamás: *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 1997.
- Bényei, Tamás: *Más alakban. A metamorfózis poétikája és politikája*, Pécs: Pro Pannonia, 2013.
- Bhabha, Homi K.: *DissemiNation. Zeit, narrative Geschichte und die Ränder der modernen Nation*. In: ders.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 2000, S. 207-255.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge, 2007.
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997 [1979].
- Böhler, Michael: *Deutsche Literatur im kulturellen Spannungsfeld von Eigenem und Fremden in der Schweiz*. In: Wierlacher, Alois (Hg.): *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. München: iudicium, 1985, S. 234-261.
- Böhler, Michael: *Schweizer Literatur im Kontext deutscher Kultur unter dem Gesichtspunkt einer „Ästhetik der Differenz“*. In: *Text und Kontext Sonderheft, Bd. 30. „Deutsch – Eine Sprache? Wie viele Kulturen?“*. Kopenhagen & München: Fink, S. 73-100.
- Böhler, Michael: *Nationalisierungsprozesse von Literatur im deutschsprachigem Raum: Verwerfungen und Brüche – vom Rande betrachtet*. In: Huber, Martin & Lauer, Gerhard (Hg.): *Bildung und Konfession. Politik, Religion und literarische Identitätsbildung 1850-1918*. Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 21-38.
- Böhler, Michael: *Von der Karibik zu den Alpen. Das Kreolische an der Schweizer Literatur und die Alpenidylle des hölzernen Beins*. In: Caduff, Corina & Sorg, Reto (Hg.): *Nationale Literaturen heute – Ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*. München: Fink, 2004, S. 57-74.
- Böhler, Michael: *Gefängnis Schweiz oder Bergnebel Seldwyla? Zur Frage von Raum- und Zeitbindung der Schweizer Literatur*. In: Barkhoff, Jürgen & Heffernan, Valerie (Hg.): *Schweiz Schreiben. Zur Konstruktion und Deonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Berlin & New York: de Gruyter, 2010, S. 45-65.
- Bourquin, Christophe: *Schreiben über Reisen: zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Bronfen, Elisabeth & Marius, Benjamin: *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. In: Bronfen, Elisabeth et al. (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg, 1997, S. 1-29.

- Buchbinder, Sascha: *Der Wille zur Geschichte. Schweizergeschichte um 1900 – die Werke von Wilhelm Oechsli, Johannes Dierauer und Karl Dändliker*. Zürich: Chronos, 2002.
- Bugmann, Urs: *Die Schweiz und andere Mythen. Urs Widmers Umgang mit seinem Land und seiner Geschichte*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik*. X. 1998. S. 65-74.
- Burger, Hermann: *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben. Zur Entstehung der Erzählung „Diabelli, Prestidigitateur“*. In: ders.: *Ein Mann aus Wörtern*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1983, S. 214-251.
- Bürgi, Chudi et al. (Hg.): *Küsse und Eilige Rosen. Die fremdsprachige Schweizer Literatur*. Zürich: Limmat, 1998.
- Caduff, Corina (Hg.): *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*. Zürich: Limmat, 1997.
- Caduff, Corina: *Jetzt mit Extra-Autor!* In: Die Wochenzeitung, 11.03.2005.
- Caduff, Corina: *Vorwort*. In: dies. (Hg.): *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*. Zürich: Limmat, 1997, S. 4-15.
- Clifford, James: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1997 [1967].
- D'Amato, Gianni: *Siamo autori. Ein soziologischer Blick zurück auf die Literatur von Migranten in der Schweiz*. In: Kamm, Martina et al. (Hg.): *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*. Zürich: Seismo, 2010, S. 15-30.
- Dean, Martin R: *Fremd Gehen*. [www.germanistik.ch/publikation.php?id=Fremd\\_Gehen](http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Fremd_Gehen) (publiziert Februar 2010, letzter Zugriff am 23.10.2015)
- Deleuze, Gilles: *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- Dewulf, Jeroen: *Vom Diskurs in der Enge zum Diskurs in die Weite. Hugo Loetschers Konzept der „Pluralen Heimat“ als Schlüsselbegriff in der neueren Literatur der deutschsprachigen Schweiz*. In: *The German Quarterly* 2013/86.2, S. 123-140.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Die Schweiz – ein Gefängnis. Die Havel-Rede*. Zürich: Diogenes, 1997.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Persönliches über Sprache*. In: Görtz, Franz Joseph (Hg.): *Dürrenmatt. Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Zürich: Diogenes, 1988, S. 460-464.
- Ebel, Martin (Hg.): *„Allein das Zögern ist human“*. Zum Werk von Markus Werner. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006.
- Ebel, Martin: *Wenn die Fremde zur Heimat werden muss*. In: *Tages-Anzeiger*. 06.09.2010. <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Wenn-die-Fremde-zur-Heimat-werden-muss-/story/12817446> (Letzter Zugriff am 25.04.2014).
- Ebel, Martin: *Werner, Markus: Der ägyptische Heinrich*. In: *FAZ*, 23.08.1999, S. 42.
- Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München: DTV, 1994.

- Elsässer, Arto: *Am Rand der Postmoderne. Eine literaturwissenschaftliche Annäherung an Markus Werners Romane*. Hamburg: diplomica, 2014.
- Erdmann, Eva: *Die Poetologie der Fremdsprache. Luther, Th. W. Adorno, Deleuze*. In: Maaß, Christiane & Schrader, Sabine (Hg.): *Viele Sprachen lernen... Ein notwendiges Übel*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002, S. 201-212.
- Erhart, Walter & Hermann, Britta (Hg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart: Metzler, 1997.
- Faber, Richard & Naumann, Barbara (Hg.): *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.
- Flinik, Joanna: *Zur literarischen Artikulation der Machtverhältnisse im Migrantenleben*. In: Vilas-Boas, Gonçalo & Martins De Oliveira, Teresa (Hg.): *Macht in der Deutschschweizer Literatur*. Berlin: Frank & Timme, 2012, S. 407-426.
- Foucault, Michael: *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973 [1961].
- Foucault, Michel: *Andere Räume* [1967]. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 1993, S. 34-46.
- Foucault, Michel: *Vorrede zur Überschreitung*. In: ders.: *Von der Subversion des Wissens*. München: Carl Hanser, 1974, S. 32-53.
- Frank, Michael C.: *Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript, 2006.
- Frisch, Max: *Emigranten. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1958*. In: Mayer, Hans (Hg.): *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998 [1958], S. 229-243.
- Frisch, Max: *Schillerpreis-Rede*. In: Mayer, Hans (Hg.): *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 5. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998 [1965], S. 362-369.
- Frisch, Max: *Überfremdung 2*. In: Mayer, Hans (Hg.): *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 5. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998 [1966], S. 367-400.
- Frye, Northrop: *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1964.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1990 [1960].
- Grünewald, Tim: *In den Kongo, wo die Schwarzen am schwärzesten sind. Colonial Discourse in Urs Widmers Im Kongo*. In: Focus on German Studies, 12. 2005, S. 117-134.
- Gürtler, Christa & Hausbacher, Eva: *Zur Migrationsliteratur zeitgenössischer Autorinnen*. In: Hausbacher, Eva et al. (Hg.) *Kann die Migrantin sprechen? Migration und Geschlechterverhältnisse*. Wiesbaden: Springer VS, 2012, S. 122-143.

- Haack, Philipp: *Leben als „Gleichgewichtsstörung“: Erfahrungen des Fremdseins in den Romanen Markus Werners*. Berlin: Insel, 2015.
- Hammer, Erika: *Individuumnak lenni, akinek története van. Identitásnarratívák Melinda Nadj Abonji Galambok röppenek fel című regényében*. In: *Filológiai Közlöny* 2014/1, LX, S. 29-47.
- Hassan, Ihab: *Postmoderne Heute*. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne. Diskussion* Weinheim: Akademie-Verlag, 1988, S. 47-56.
- Heffernan, Valerie: *Unschweizerische Schweizerliteratur? Ruth Schweikert, Peter Stamm, Zoë Jenny*. In: Barkhoff, Jürgen & Heffernan, Valerie (Hg.): *Schweiz Schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur*. Berlin & New York: de Gruyter, 2010, S. 283-296.
- Hettling, Manfred: *Geschichtlichkeit. Zwerge auf den Schultern von Riesen*. In: Hettling, Manfred et al. (Hg.): *Eine kleine Geschichte der Schweiz. Der Bundesstaat und seine Traditionen*. 1998/2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 91-133.
- Heugartner, Thomas & Moser, Johannes (Hg.): *Grenzen und Differenzen. Zu Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2006.
- Hoffmann, Michael: *Disassembly Line. Beat Sterchi: Blösch*. In: *Times Literary Supplement*, 5. Oct. 1984.
- Hogrebe, Wolfgang (Hg.): *Grenzen und Grenzüberschreitungen*. Berlin: Akademie, 2004.
- Honold, Alexander: *Ruanda, Trinidad und Co. Koloniale Verstrickungen und postkoloniale Aufbrüche in der Schweizer Gegenwartsliteratur*. In: Purtschert, Patricia et al. (Hg.): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 133-155.
- Illi, Manuel: „Die Frage ist, ob Fernweh nicht immer auch Heimweh ist.“ *Angelika Overath im Gespräch mit Schau ins Blau*. In: *Schau ins Blau* 10/1: *Fremdheit*. <http://archiv.schauinsblau.de/angelikaoverath/literarisches/die-frage-ist-ob-fernweh-nicht-immer-auch-heimweh-ist-angelika-overath-im-gesprach-mit-schau-ins-blau/> (Letzter Zugriff am 13.07.2015).
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.
- Jaspers, Karl: *Einführung in die Philosophie*. Piper: München, 1971.
- Kamm, Martina et al. (Hg.): *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*. Zürich: Seismo, 2010.
- Kämpf, Heike: *Die Exzentrizität des Verstehens. Zur Debatte um die Verstehbarkeit des Fremden zwischen Hermeneutik und Ethnologie*. Berlin: Parerga, 2003.

- Köhler, Sigrid: *Körper mit Gesicht. Rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau, 2006.
- König, Anette: *Welt schreiben. Globalisierungstendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur aus der Schweiz*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Kristeva, Julia: *Women's Time*. In: Moi, Toril (Hg.): *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell, 1995 [1986], S. 189-213.
- Krusche, Dietrich & Wierlacher, Alois (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München: iudicium, 1990.
- Kulcsár Szabó, Ernő: *A különbözés megértése, avagy olvashatók-e az irodalom kulturális kódjai?* [Das Verstehen der Differenz, oder sind die kulturellen Kode der Literatur lesbar?]. In: Bednancics, Gábor et al. (Hg.): *Identitás és idegenség*. Budapest: Osiris, 2003, S. 31-55.
- Kummer, Irmela (Hg.): *Fremd in der Schweiz. Texte von Ausländern*. Muri bei Bern: Edition Francke im Cosmos Verlag, 1987.
- Lamping, Dieter: *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
- Loetscher, Hugo: *Die Schweiz im Plural*. In: Kamm, Martina et al. (Hg.): *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*. Zürich: Seismo, 2010, S. 7-9.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- Luhmann, Niklas: *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*. In: Gumbrecht, Hans-Ulrich & Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, S. 623-626.
- Matt, Peter von: *Im Urwald mit Urs Widmer*. In: ders.: *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*. München: Hanser, 2001, S. 288-291.
- Mingels, Annette: *Zitternde Fremdlinge im Heute. Markus Werners unzeitgemäße Männerfiguren*. In: Ebel, Martin (Hg.): *„Allein das Zögern ist human“: Zum Werk von Markus Werner*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006, S. 181-196.
- Müller, Dominique: *Der liberale Bundesstaat 1830-1848-1924*. In: Rusterholz, Peter & Solbach, Andreas (Hg.): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 2007, S. 104-174.
- Müller Nielaba, Daniel: *„Ei wie nett [...] und so rund abgeschlossen, punktum!« – Metapher Schweiz: Eine traurige Trope? Zur Frage der Möglichkeit ihrer Literaturgeschichtsschreibung*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Probleme und Methoden der Literaturgeschichtsschreibung in Österreich und in der Schweiz*. Wien: Praesens, 1997, S. 23-38.
- Nizon, Paul: *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990 [1970].

- Osterhammel, Jürgen: *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*. München: Beck, 2006 [1995].
- Pabis, Eszter: *Die Schweiz als Erzählung. Nationale und narrative Identitätskonstruktionen in Max Frischs Stiller, Wilhelm Tell für die Schule und Dienstbüchlein*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2010.
- Pabis, Eszter: *Frauen unterwegs. Dimensionen der Fremdheit in »Grenzgänger\_innengeschichten« zeitgenössischer Autorinnen*. In: Katschthaler, Karl & Horváth, Andrea (Hg.): *Konstruktion – Verkörperung – Performativität: Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger\_innen in Literatur und Musik*. Bielefeld: Transcript, 2016, S. 17-46.
- Pabis, Eszter: *Plural, polyphon, postkolonial? Theoretische Beschreibungs- und Interpretationsmodelle der Schweizer Literatur nach der Jahrtausendwende*. In: Hess-Lüttich, Ernest W.B. et al (Hg.): *Wendepunkte in der Kultur und Geschichte Mitteleuropas*. Frankfurt a. M: Peter Lang, 2015, S. 123-134.
- Pabis, Eszter: *Postkoloniale Grenzgänge in Martin R. Deans Meine Väter*. In: Hillenbrand, Rainer (Hg.): *Erinnerungskultur. Poetische, kulturelle und politische Erinnerungsphänomene in der deutschen Literatur*. Wien: Präsens, 2014, S. 253-264.
- Pabis, Eszter: *Kultur, Körper, Kühe. Demontageprozesse in Beat Sterchis „Blösch“*. In: Horváth, Andrea & Pabis, Eszter (Hg.): *Identitäten im Wandel. Grenzüberschreitungen in der Literatur. Festschrift für Tamás Lichtmann*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, S. 167-190.
- Pabis, Eszter: *Ein Ethnologe der eigenen Kultur? – Zur Fremdheit in Markus Werners Der ägyptische Heinrich*. In: Gröller, Harald D. et al (Hg.): *Neue Reflexionen zur kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, S. 65-78.
- Pabis, Eszter: *Fremde, Fremderfahrung und Verfremdung. Grundbegriffe und Probleme literaturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung*. In: Werkstatt. Arbeitspapiere zur germanistischen Sprach- und Literaturwissenschaft, 2014/9. S. 12-30.
- Pabis, Eszter: „(...) denn das Fremdeste, was man erleben kann, ist das Eigene einmal von außen gesehen.“ *Dimensionen der Fremdheit in Max Frischs Werk*. In: Text+Kritik 47/48, 13/XII., 2013, S. 128-144.
- Pabis, Eszter: „Habe illudiert und illudiert und dabei mein Selbst verjuxt“ – das fremde Wort in Hermann Burgers Diabelli, Prestidigitateur. In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2005. [www.inst.at/trans/16Nr/07\\_3/pabis16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/07_3/pabis16.htm)
- Park, Robert E.: *Migration und der Randseiter*. In: Merz-Benz, Peter Ulrich & Wagner, Gerhard (Hg.): *Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen*. Konstanz: UVK, 2002, S. 55-71.
- Pender, Malcolm: *Themes in the German-Swiss Novel of the 1980s: Beat Sterchi's Blösch and Gertrud Leutenegger's Kontinent*. In: Williams, Arthur et al. (Hg.): *Literature on the Threshold. The German Novel in the 1980s*. New York et al.: Berg, 1980, S. 153-168.
- Pohl, Roland: *Integration durch Erzsählsprache*. In: Der Standard. 9./10.2010.

- Pulver, Elsbeth: *Blösch. Ein Roman von Beat Sterchi*. In: dies.: *Tagebuch mit Büchern. Essays zur Gegenwartsliteratur*. Zürich: Pano, 2005, S. 58-67.
- Purtschert, Patricia et al. (Hg.): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Rakusa, Ilma: *Zur Sprache gehen* (Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2005). Dresden: Thelem Universitätsverlag, 2006.
- Ramming, Stephan: *So fremd, wie zu Hause*. In: Ebel, Martin (Hg.): „Allein das Zögern ist human“. *Zum Werk von Markus Werner*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006, S. 285-289.
- Randeriea, Shalini: *Verflochtene Schweiz. Herausforderungen eines Postkolonialismus ohne Kolonien*. In: Purtschert, Patricia et al. (Hg.): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 7-12.
- Reemtsma, Jan Philipp: *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. München: Pantheon, 2009.
- Reinacher, Pia: *Warum die Schweiz ohne junge Schweizer Literatur auskommen muß*. In: FAZ, 19.08.2003., Nr. 191. S. 38.
- Reinacher, Pia: *Je Suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur*. Wien & München: Nagel & Kimche, 2003.
- Reinacher, Pia: *Vatersprache, in Lügen erstickt. Auf Augenhöhe: Martin R. Dean erforscht Sohnesgefühle*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.08.2003., Nr. 186., S. 32.
- Riffaterre, Michael: *Syllepsis*. In: *Critical Inquiry* 6 (4), 1980, S. 625-638.
- Riklin, Adrian: *Die „Jugos“ vom Café Mondial*. In: Die Wochenzeitung. Nr. 40/2010 vom 07.10.2010. <http://www.woz.ch/1040/ungarisch-serbisch-schweizerische-literatur/die-jugos-vom-cafe-mondial> (Letzter Zugriff am 25.04.2014)
- Röttgers, Kurt: *Fremdheit*. In: Wildfeuer, Armin G. & Kolmer, Petra (Hg.): *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Freiburg & München: Karl Alber, 2011, S. 818-832.
- Röttgers, Kurt: *Wildnis und Wahn*. In: Schmitz-Emans, Monika & Röttgers, Kurt (Hg.): *Die Fremde*. Essen: Die blaue Eule, 2007, S. 97-112.
- Rüedi, Peter: *Ein Enkelsprung nach Ägypten*. In: Ebel, Martin (Hg.): „Allein das Zögern ist human“. *Zum Werk von Markus Werner*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006, S. 279-285.
- Said, Edward W.: *Orientalismus*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2009 [1978].
- Sandberg, Beatrice: *Schweizer Autoren im Abseits?* In: Harris, Nigel & Sayner, Joanne (Hg.): *The Text and its Context. Studies in Modern German Literature and Society Presented to Ronald Speirs on the Occasion of his 65th Birthday*. Oxford et al.: Peter Lang, 2008, S. 251-264.
- Schauer, Hilda: *Postmoderne Erzählweisen aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Studien zu Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W.G. Sebald und Urs Widmer*. Berlin: wvb, 2010.

- Schmid, Karl: *Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchung über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jakob Burckhardt*. Zürich: Artemis, 1963.
- Schmitz, Walter: *Max Frisch: Homo faber. Materialien, Erläuterungen und Dokumente*. München: Hanser, 1977.
- Schmitz-Emans, Monika: *Volten, palmierte Elefanten und Variationen über das Lügnerparadox oder Zwischen wahren und falschem Zauber: Burgers Diabelli, Prestidigitateur*. In: Wieland, Magnus & Zumsteg, Simon (Hg.): *Hermann Burger – Zur zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages*. Zürich: Edition Voldemeer, 2010, S. 163-182.
- Schmitz-Emans, Monika & Röttgers, Kurt (Hg.): *Die Fremde*. Essen: Die blaue Eule, 2007.
- Schmitz-Emans, Monika: *Fremde und Verfremdung: einführende Überlegungen zu Modellen des Lesens*. In: Schmitz-Emans, Monika & Röttgers, Kurt (Hg.): *Die Fremde*. Essen: Die blaue Eule, 2007, S. 7-22.
- Schmitz-Emans, Monika: *Literarische Reflexionen über die Fremde. W.G. Sebald: Die Ausgewanderten*. In: Schmitz-Emans, Monika & Röttgers, Kurt (Hg.): *Die Fremde*. Essen: Die blaue Eule, 2007, S. 173-191.
- Schmitz-Emans, Monika: *Vom Archipel des reinen Verstandes zur Nordwestpassage. Strategien der Grenzziehung, der Reflexion über Grenzen und des ästhetischen Spiels mit Grenzen*. In: Burtscher-Bechter, Beate et al. (Hg.): *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraums*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 19-47.
- Schmitz-Emans, Monika: *Literatur und Vielsprachigkeit: Aspekte, Themen, Voraussetzungen*. In: dies. (Hg.): *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg: Synchron, 2004, S. 11-24.
- Schmitz-Emans, Monika: *Wort-Zaubereien bei Hermann Burger. Zur Artistik der Sprachenmischung in der Moderne*. In: Baumberger, Christa et al. (Hg.): *Literarische Polyphonien in der Schweiz*. Bern: Peter Lang, 2004/a, S. 41-70.
- Schmitz-Emans, Monika: *Seetiefen und Seelentiefen, Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Schmitz-Emans, Monika: *Globalisierung im Spiegel literarischer Reaktionen und Prozesse*. In: Schmeling, Manfred et al. (Hg.): *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 285-316.
- Schulte-Haller, Mathilde: *Über den Umgang mit dem Fremden: Ein schweizerisches Beispiel*. In: Leimgruber, Walter & Christen, Gabriella (Hg.): *Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa*. Zürich: Schweizerisches Landesmuseum, 1992, S. 127-140.
- Schulze, Hagen: *Gibt es überhaupt eine deutsche Geschichte?* Stuttgart: Reclam, 1998.

- Schütz, Alfred: *Der Fremde*. In: Brodersen, Arvid (Hg.): *Alfred Schütz. Gesammelte Aufsätze II. Studien zur soziologischen Theorie*. Der Haag: Nijhoff, 1972, S. 58-59.
- Simmel, Georg: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Stuttgart: Koehler, 1957.
- Simmel, Georg: *Exkurs über den Fremden*. In: ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. In: Rammstedt, Otthein (Hg.): *Georg Simmel. Gesamtausgabe*. Bd. 11. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992 [1908], S. 764-771.
- Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker und Humblot, 1983 [1908].
- Sin, Paul C.P: *Der Gastarbeiter*. In: Merz-Benz, Peter Ulrich & Wagner, Gerhard (Hg.): *Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen*. Konstanz: UVK, 2002, S. 11-137.
- Solms, Wilhelm (Hg.): *Geschichten aus einem ereignislosen Land. Schweizer Literaturtage in Marburg*. Marburg: Hitzeroth, 1989.
- Spoerri, Bettina: *Deterritorialisierungsstrategien in der transnationalen Literatur der Schweiz – ein aktueller Paradigmenwechsel*. In: Kamm, Martina et al. (Hg.): *Diskurse in die Weite. Kosmopolitische Räume in den Literaturen der Schweiz*. Zürich: Seismo, 2010, S. 31-52.
- Steinmann, Siegfried: *Die Funktion des Kairo-Bildes in ausgewählten literarischen Texten der Gegenwart*. [http://www.papyrusmagazin.de/archiv/2002\\_2003/september/9\\_10\\_2002\\_kairobild.html](http://www.papyrusmagazin.de/archiv/2002_2003/september/9_10_2002_kairobild.html) (Letzter Zugriff am 01.03.2007)
- Stierle, Karlheinz: *Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie*. In: ders.: *Text als Handlung Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*. München: Fink, 1975, S. 56-97.
- Utz, Peter: *Vorwort*. In: Schallié, Charlotte & Zinggeler, Margrit (Hg.): *Globale Heimat.ch. Grenzüberschreitende Begegnungen in der zeitgenössischen Literatur*. Zürich: edition 8, 2012, S. 11-15.
- Varga, Pál S.: *Idegenségtudomány* [Fremdeheitsforschung]. (Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung. Hg. von Alois Wierlacher. München: iudicium, 1993). In: *BUKSZ*, 1996/1, S. 16-25.
- Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- Waldenfels, Bernhard: *Studien zur Phänomenologie des Fremden 2. Grenzen der Normalisierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.
- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

- Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- Walzer, Pierre Oliver (Hg.): *Lexikon der Schweizer Literatur*. Basel: Lenos, 1991.
- Weber, Ingmar & Sander, Jürgen: *Schreiben hat etwas mit Zauberei zu tun! Ein Interview mit Urs Widmer über seinen Roman Im Kongo, die Schicksalslosigkeit der Schweizer und den „Schwarzen in ihm“*. <http://www.buechergilde.de/archiv/exklusivinterviews/widmer.shtml#2004> (Letzter Zugriff am 05.01.2010).
- Weber, Ulrich: *Rückkehr in die Magie des Fernen. Das Reisetmotiv im erzählerischen Werk Urs Widmers*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Text und Kritik X*, 1998, S. 41-49.
- Weber-Henking, Irene: *Differenzlektüren. Fremdes und Eigenes der deutschsprachigen Schweizer Literatur, gelesen im Vergleich von Original und Übersetzung*. München: iudicium, 1999.
- Wegelin, Anna: *Ein Koffer voller Wünsche. Ein Hang zur Flunkerei*. In: *Die Wochenzeitung*, Nr. 37./2011. vom 15.09.2011.
- Weigel, Sigrid: *Zum „topographical turn“*. *Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*. In: *KulturPoetik* 2,2 (2002), S. 151-165.
- Weinrich, Harald: *Fremdsprachen als fremde Sprachen*. In: Krusche, Dietrich & Wierlacher, Alois (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München: iudicium, 1990, S. 24-27.
- Weishaupt, Matthias: *Bauern, Hirten und »frume edle puren«*. *Bauern- und Bauernstaatsideologie in der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft und der nationalen Geschichtsschreibung der Schweiz*. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1992.
- White, Hayden: *AuchKlio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*. Stuttgart: Ernst Klett, 1991 [1978].
- White, Hayden: *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994 [1973].
- Widmer, Urs: *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur*. Zürich: Diogenes, 1995.
- Wierlacher, Alois: *Mit anderen Augen oder: Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur*. In: ders. (Hg.): *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. München: iudicium, 1985, S. 3-29.
- Wierlacher, Alois (Hg.): *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. München: iudicium, 1985.
- Wierlacher, Alois (Hg.): *Kulturthema Fremdheit: Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung*. München: iudicium, 1993.
- Wierlacher, Alois; Bogner, Andrea (Hg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart & München: Metzler, 2003.

- Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Winkels, Hubert: *Kleine Fluchten. Markus Werners Prinzip der Verwahrlosung*. In: Ebel, Martin (Hg.): „Allein das Zögern ist human“. *Zum Werk von Markus Werner*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006, S. 83-93.