



Vera Faber und Barbara Seidl (Hg.)

Grenzüberschreitungen und Grenzüberschreibungen in Theorie, Literatur und Kultur

PR^{ae}SENS

Verflechtungen und Interferenzen
Studien zu den Literaturen und Kulturen im zentraleuropäischen Raum

Verflechtungen und Interferenzen. Studien zu den Literaturen und Kulturen im zentraleuropäischen Raum

Herausgegeben von Wolfgang Müller-Funk und Andrea Seidler

6

Der zentraleuropäische Raum, der insbesondere die Länder auf dem einstigen Territorium der Habsburger Monarchie umfasst, ist bis heute durch Kleinteiligkeit und enge Wechselbeziehungen zwischen den jeweiligen Literaturen und Kulturen geprägt. Insbesondere in seiner kulturgeschichtlichen Tiefendimension überschreitet er die Homogenität nationaler Räume. Bis heute sind in vielen literarischen und filmischen Werken der ungarischen, österreichischen, post-jugoslawischen, tschechischen und slowakischen, der rumänischen, ukrainischen und polnischen Literatur Spuren von Heterogenität und Plurikulturalität auffindbar.

Die Begriffe „Verflechtungen“ und „Interferenzen“ beschreiben grenzüberschreitende Überlappungen und Bezüge zwischen den verschiedenen Literaturen dieses Raumes, und zwar in einem doppelten Sinn: Zum einen übersteigen viele historische und gegenwärtige Werke den engen nationalen Bezugsrahmen, zum anderen aber sind die in der Reihe geplanten Studien in ihrer methodischen Ausrichtung selbst grenzüberschreitend, transnational und zuweilen auch transdisziplinär orientiert. Die Reihe dokumentiert hungarologische Forschungen an der Universität Wien, aber auch Forschungen jener Netzwerke, die sich grenzüberschreitend und komparatistisch mit den Literaturen eines von Konvergenz und Konflikt geprägten symbolischen Raumes beschäftigen.

Die Herausgeberin und der Herausgeber lehren am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft im Spannungsfeld von Hungarologie, zentraleuropäischen Studien, Medien- und Kulturanalyse.

Vera Faber und Barbara Seidl (Hg.)
unter Mitarbeit von Evelyn Kraut

Grenzüberschreitungen und Grenzüberschreibungen in Theorie, Literatur und Kultur

Praesens Verlag

Diese Publikation wurde mit freundlicher Unterstützung der Hochschul-
jubiläumsstiftung der Stadt Wien
sowie
der Österreichischen Austauschdienst-GmbH (OeAD)
gedruckt.

Redaktion und Lektorat: Vera Faber und Barbara Seidl
Korrektur: Vera Faber und Barbara Seidl; unter
Mitarbeit von Evelyn Kraut
Englisches Korrektur: Michelle Soper-Maure

Satz und Druckvorlage: Vera Faber
Coverbildrecherche: Barbara Seidl

© 2021 Praesens Verlag | <http://www.praesens.at>

Cover-Foto: Larisa Koshkina, <https://pixabay.com> (220058)
Cover-Gestaltung: Praesens Verlag

Verlag und Druck: Praesens VerlagsgesmbH. Printed in EU.

ISBN: 978-3-7069-1120-7

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages und des Autors unzulässig.
Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung,
Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

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.

INHALT

Vera Faber und Barbara Seidl Vorwort	7
--	---

THEORIE UND ÄSTHETIK

Wolfgang Müller-Funk Zu einer kleinen Phänomenologie des Liminalen. Zwölf Interventionen	15
--	----

Johan Schimanski Border Utopias, Border Dystopias	45
---	----

Bernhard Winkler Abgründe zwischen Schönheit und Schrecken. Zu Edgar Allan Poes Ästhetik des Bösen	79
--	----

IDENTITÄT UND RAUM

Valerija Schwarz Grenzgänge & bewegte Geschlechteridentitäten im <i>Grandhotel</i>. Zum Konnex von Raumkörperpraktiken und Gender-Konfigurationen in Stefan Zweigs Novelle <i>Untergang eines Herzens</i>	119
---	-----

Olga Hog Grenzüberschreitung und Identitätssuche in Natascha Wodins <i>Sie kam aus Mariupol</i>. Zur narrativen Identität in Texten der Gegenwart	143
---	-----

KÖRPER UND GEIST

Roman Seifert
Die befreiende Wunde. Zur Öffnung der Körpergrenzen
in Franz Kafkas *Der Geier* 167

Fabian Lutz
Expressionistische Reflexionsprosa und mentale
Grenzüberschreitung. Gustav Sacks *Paralyse* und
Paul Adlers *Nämlich* 183

MEDIEN UND GESELLSCHAFT

Barbara Seidl
Ein Haus voller Blätter. Reflexionen über die Daseins-
berechtigung des Druckmediums Buch im 21. Jahrhundert
am Beispiel von Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* (2000) 199

Bettina Trauner
„Rechts Tennisplatz, links die Fabrik – dazwischen gähnt ein
tiefer Graben“. Innerstädtische Grenzen für die Arbeiterschaft
in Wien und Berlin. Verortungen in Zeitungen und
Zeitschriften zwischen 1918 und 1933 221

Kurzbiografien 245

Vera Faber und Barbara Seidl

Vorwort

Grenzen und ihre Überschreitung sind im Kontext gesellschaftspolitischer Diskurse ein Thema von höchst beständiger Aktualität. Liminalität ist jedoch ein viel komplexeres Phänomen, das weit über politisch motivierte Grenzen hinausreicht. Grenzerfahrungen sind überall dort anzutreffen, wo sich Menschen mit dem Unbekannten, mit dem „Anderen“ konfrontiert sehen. Das Vorhandensein von Grenzen und das Potential ihrer Auflösung stehen heute folglich vor allem in den Kulturwissenschaften im Zentrum aktueller Fragestellungen, nicht zuletzt etwa in den Postcolonial Studies. Resultierend aus einem zunehmenden Interesse an der Erforschung von Grenzphänomenen hat sich in den letzten Jahren mit den Border Studies ein eigenes transdisziplinär gelagertes Forschungsfeld etabliert, das einige der bereits aus den Kulturwissenschaften generell bekannten Fragestellungen zu Grenzen, Fragmenten, Rändern, Paratexten, Rezeption, Dialogizität, Minderheiten, Zwischenräumen oder Third Spaces¹ aufgreift und Grenzphänomene über politische, soziale, historische und kulturelle Grenzen hinausdenkt. Rezente Ansätze wie jener zur Grenzästhetik sowie der Grenzpoetik² erweisen sich hier als äußerst produktiv, um literarische, künstlerische sowie – im engeren Sinn – kulturelle Phänomene auf epistemologische, mediale, zeitliche, semiotische oder symbolische Grenzdimensionen und Grenzerfahrungen hin zu befragen.

Viele der für die Analyse von Grenzüberschreitungen essentiellen Konzepte wie jene zu Polyphonie, Hybridität, Intertextualität sowie Raum- und Netzwerkmodellen gehen dabei auf kulturologische Analysen zurück, die nicht nur lange

¹ Vgl. SCHIMANSKI, Johan: „Reading from the Border“, in: Jakob Lothe (Hg.): *The future of Literary Studies*. Oslo: Novus 2017. S. 61–71, hier S. 63.

² Etwa in SCHIMANSKI, Johan u. Stephen F. WOLFE (Hg.): *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*. New York: Berghahn Books 2017; sowie SCHIMANSKI, Johan u. Stephen F. WOLFE (Hg.): *Border Poetics De-limited*. Hannover: Wehrhahn-Verlag 2007.

vor postmoderne Bewegungen datieren, sondern zudem aus dem Feld der Literaturwissenschaft stammen. Jurij Lotmans Konzept der Semiosphäre³ ist somit heute für die Border Studies ebenso relevant wie die Begriffe Polyphonie und Hybridität, die auf Michail Bachtins Auseinandersetzungen mit dem Roman bei Fedor Dostoevskij und bei François Rabelais zurückgehen.⁴

Die Frage nach Grenzüberschreitungen und Grenzüberschreibungen erweist sich etwa im Hinblick auf den zentraleuropäischen Raum, für den, nicht zuletzt im (post-)habsburgischen Kontext, liminale Situationen höchst spezifisch sind, als besonders interessant. So lassen sich nicht erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts paradox erscheinende Phänomene von gleichzeitiger Grenzauflösung und Grenzstabilisierung erkennen.⁵ Vielmehr sind transgressive Praktiken bereits viel früher und dies in vielen Bereichen auch abseits geopolitischer Verschiebungen evident. Sie betreffen Vermischungen im Alltag wie etwa solche im Bereich des Kulinarischen oder in der Umgangssprache ebenso wie formelle Areale, etwa im Fall grenzüberschreitender Gesetzgebung. Mit der Auflösung der geopolitisch konstruierten Grenzen zwischen Ost und West nach dem Zerfall des sogenannten „Ostblocks“ ab 1989 und den im Anschluss daran zunehmenden Migrationsbewegungen entstanden bzw. verfestigten sich wiederum neue innergesellschaftliche Grenzen, die sich beispielsweise durch Sprach- und Religionszugehörigkeit definieren können. Grenzen helfen uns aber auch, die eigene Identität sowie die Welt, die uns umgibt, zu strukturieren; und sie inspirieren gleichzeitig dazu, vorgegebene Ordnungen zu hinterfragen. Auf welche Weise lassen sich Grenzen überschreiten? Welche Strukturen lassen sich verschieben, welche nicht? Während sich also einerseits immer wieder neue Grenzen auf tun, werden diese andererseits oft in Frage gestellt und gesellschaftlich und kulturell neu verhandelt.⁶ Hierbei wird nicht zuletzt der Literatur eine entscheidende Rolle zuteil. So kommt es an den Bruchstellen aufgebrochener Strukturen immer wieder zu ästhetischen, sprachlichen, medialen und formellen Grenzüberschreibungen, die das Verbindende vor das Trennende stellen.

³ LOTMAN, Jurij M.: „Über die Semiosphäre“. Übersetzt von Wolfgang Eismann u. Roland Posner. In: Zeitschrift für Semiotik 12/4 (1990). S. 287–305; LOTMAN, Jurij: Die Innenwelt des Denkens. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Hrsg. von Susi Frank, Cornelia Ruhe u. Alexander Schmitz. Berlin: Suhrkamp 2010;

⁴ BACHTIN, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Aus dem Russischen von Adelheid Schramm. Hanser: München 1971; sowie BACHTIN, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

⁵ Vgl. dazu etwa SCHIFFAUER, Werner et al.: Borders in Motion: Durabilität, Permeabilität, Liminalität. Working Paper Series B/ORDERS IN MOTION, Nr. 1. Frankfurt (Oder): Viadrina 2018: doi:10.11584/B-ORDERS.1. S. 5.

⁶ Vgl. MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Theorien des Fremden. Tübingen: UTB/Francke 2016. S. 15–34.

Basierend auf der Nachwuchskonferenz „Grenzüberschreitungen in Literatur und Kultur | theorie“, die 2017 am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Wien als interdisziplinäres Forum für den Austausch zwischen NachwuchsforscherInnen und etablierten WissenschaftlerInnen stattgefunden hat, möchte der vorliegende Band innovative Zugänge zu Grenzerfahrungen und Grenzüberschreitungen an unterschiedlichen textuellen und medialen Erzeugnissen erproben und damit den Themenbereich Grenze um neue theorie- und praxisorientierte Ansätze erweitern. Als sechster in der Reihe *Verflechtungen und Interferenzen. Studien zu den Literaturen und Kulturen im zentraleuropäischen Raum* umfasst dieser Band somit Beiträge, die unterschiedliche Perspektiven zur Diskussion stellen, wobei nicht nur, aber auch die spezifische Liminalität des zentraleuropäischen Raums im Vordergrund steht. Die Auswahl der präsentierten Beiträge ist im Zuge eines mehrstufigen Peer-Review-Verfahrens erfolgt.

Ausgehend von diesen Prämissen werden vier zentrale Fragestellungen näher beleuchtet: Theorie und Ästhetik, Identität und Raum, Körper und Geist sowie Gesellschaft und Medien.

Der erste Teil setzt sich mit theoretischen und ästhetischen Aspekten von Liminalität auseinander.

WOLFGANG MÜLLER-FUNK arbeitet zu Beginn in seinem Beitrag „Zu einer kleinen Phänomenologie des Liminalen“ eine Typologie von zwölf unterschiedlichen Grenzformen heraus, die dank der Einbeziehung philosophischer, soziologischer sowie kulturanthropologischer Diskurse im Sinne einer Ausweitung eingengter Grenzbegriffe fruchtbar gemacht werden können. Grenzen seien nicht lediglich als sichtbare, binär konzipierte Trennlinien zu verstehen, sondern stellen vielmehr auch unsichtbare, sozial und symbolisch geschaffene „Phantome“ dar, die wesentlich durch das Vorhandensein spezifischer Beziehungen zwischen Menschen oder kollektiven Entitäten determiniert und geprägt sind.

JOHAN SCHIMANSKI plädiert in „Border Utopias, Border Dystopias“ unter Bezugnahme auf Theorien und literarische Texte zu Utopie, Nation, Grenze, Migration und Science-Fiction für die Notwendigkeit einer Neukonzeption von Grenzen im Sinne einer Grenzutopie, die nicht das Teilende, sondern das Verbindende von Grenzsituationen und Migrationsbewegungen in den Vordergrund rückt.

BERNHARD WINKLER untersucht Grenzüberschreitungen, Exzesse und Wiederholungen als formale Quellen eines bösen Kunstwerks in Edgar Allan Poes Erzählungen *The Black Cat* und *The Imp of the Perverse*. Anhand von Batailles Figur der Transgression sowie der Theorien von Bohrer und Alt zur Ästhetik

des Bösen wird Poes als singular zu bezeichnende Verwendung von Grenzüberschreitungen und Wiederholungen aufgezeigt.

Im zweiten Teil werden Identität und Raum in das Zentrum der Betrachtung gerückt, wobei jeweils literarische Werke aus unterschiedlichen zentraleuropäischen Entstehungskontexten als Basis für die Auseinandersetzung mit Grenzerfahrungen- und Grenzphänomenen herangezogen werden.

VALERIJA SCHWARZ analysiert zu Beginn „Grenzgänge & bewegte Geschlechteridentitäten im Grandhotel“, wobei sie den Zusammenhang von Raum, Körper, Geschlecht und Bewegung in Stefan Zweigs 1927 erstmals publizierter Novelle *Untergang eines Herzens* herausarbeitet. Das Hotel wird dabei als höchst interessantes Raumgefüge festmacht, das nicht nur einen Raum der Entgrenzung, einen Ort der Selbstbegegnung und eine Bühne für gesellschaftliche Wandlungsprozesse repräsentiert, sondern auch Geschlechteridentitäten in Bewegung geraten lässt.

OLGA HOG setzt sich mit Grenzüberschreitung und Identitätssuche in Natacha Wodins Erzähltext *Sie kam aus Mariupol* auseinander. Unter Bezugnahme auf Paul Ricoeurs Konzept der narrativen Identität hebt sie einerseits die Erzählung als Medium der Selbstkonstitution und andererseits die Sprache als ethisches Geschehen hervor, um zu zeigen, inwieweit klassische Formen der narrativen Vermittlung in der Migrationsliteratur im Hinblick auf literarische GrenzgängerInnen und brüchige Erzählinstanzen an Potential verlieren.

Im dritten Teil wird das Liminale im Hinblick auf Grenzüberschreitungen des Körpers und des Geistes untersucht.

ROMAN SEIFERT setzt sich in seinem Artikel „Die befreiende Wunde“ mit epistemologischen Verschiebungen der Körpergrenze und deren Bedeutung anhand von *Der Geier*, eines kurzen und relativ unbekanntes Textes von Franz Kafka, auseinander. Dabei ortet er in der Wunde ein bedeutendes Motiv für die Öffnung des modernen geschlossenen Körpers im Sinne eines Ortes der Grenzüberschreitung.

FABIAN LUTZ nimmt in seiner Analyse mentale Grenzüberschreitungen in den Blick und arbeitet Aspekte von Erkenntnis und Verlusterfahrung in den erzählenden Aufzeichnungen *Paralyse* (1914) von Gustav Sack sowie *Nämlich* (1915) von Paul Adler heraus. Die Protagonisten dieser beiden expressionistischen Prosawerke verortet Lutz als Grenzgänger zwischen Rationalität und Wahnsinn, zwischen objektivierender Erkenntniskritik und subjektivem Erleben, wobei er in seiner Analyse insbesondere die Reflexion und das Erleben von Wahnsinn sowie formale Fragen zu Reflexionsmedien des Wahnsinns in den Vordergrund rückt.

Die Beiträge des vierten und letzten Teils sind schließlich dem Themenkreis Medien und Gesellschaft gewidmet.

BARBARA SEIDL untersucht anhand von Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* die Möglichkeiten und Grenzen des Druckmediums Buch. Da das Spiel des Autors mit experimentellen Darstellungsmitteln einen direkten Vergleich zwischen einem gedruckten Roman und seiner digitalen Konkurrenz ermöglicht, erweist sich dieses Werk als idealer Ausgangspunkt für einen Diskurs über formale Grenzüberschreibungen.

BETTINA TRAUNER analysiert die innerstädtischen Grenzen, mit denen sich die Arbeiterschaft in Wien und Berlin zwischen 1918 und 1933 konfrontiert sah. Sie zeigt die Unüberwindbarkeit gesellschaftlicher Hürden anhand von Zeitungen und Zeitschriften auf und erweitert damit den Themenbereich Grenze in seiner gesellschaftlichen, topografischen, politischen sowie „symbolischen“ Dimension innovativ um die in der Forschung bislang wenig beachtete Arbeiterschicht.

* * *

An dieser Stelle sei nun noch der Hochschuljubiläumstiftung der Stadt Wien gedankt, die sowohl die Drucklegung der vorliegenden Publikation als auch die Durchführung der Konferenz „Grenzüberschreitungen in Literatur und Kultur | theorie“ an der Universität Wien (2017), auf deren Ergebnissen der vorliegende Band basiert, gefördert hat. Unser Dank gilt zudem der Österreichischen Austauschdienst-GmbH für die Unterstützung der Publikation; darüber hinaus auch den weiteren FördergeberInnen der Konferenz, insbesondere der ÖH Bundesvertretung, den Abteilungen für Finno-Ugristik und für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien, Doc*Phil sowie allen Institutionen und Personen, die an der erfolgreichen Durchführung der Tagung ebenfalls beteiligt waren.

Den ReviewerInnen des Bandes verdanken wir ein konstruktives Feedback zu den eingereichten Beiträgen. Michelle Soper-Maure und Evelyn Kraut haben uns beim Korrekturlesen einzelner Beiträge unterstützt. Darüber hinaus sei auch der EXC 2020 Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective an der FU Berlin erwähnt, dessen institutionelle Unterstützung maßgeblich zur Drucklegung dieses Bandes beigetragen hat.

Schließlich möchten wir uns noch ganz herzlich bei allen AutorInnen des Bandes bedanken, deren Beiträge einen breiten Raum für weiterführende Diskussionen eröffnen.

Bibliografie

- BACHTIN, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Aus dem Russischen von Adelheid Schramm. Hanser: München 1971.
- BACHTIN, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- LOTMAN, Jurij M.: „Über die Semiosphäre“. Übersetzt von Wolfgang Eismann u. Roland Posner. In: Zeitschrift für Semiotik 12/4 (1990). S. 287–305.
- LOTMAN, Jurij: Die Innenwelt des Denkens. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Hrsg. von Susi Frank, Cornelia Ruhe u. Alexander Schmitz. Berlin: Suhrkamp 2010.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Theorien des Fremden. Tübingen: UTB/Francke 2016.
- SCHIFFAUER, Werner et al.: Borders in Motion: Durabilität, Permeabilität, Liminalität. Working Paper Series B/ORDERS IN MOTION, Nr. 1. Frankfurt (Oder): Viadrina 2018: doi:10.11584/B-ORDERS.1.
- SCHIMANSKI, Johan: „Reading from the Border“, in: Jakob Lothe (Hg.): The future of Literary Studies. Oslo: Novus 2017. S. 61–71.
- SCHIMANSKI, Johan u. Stephen F. WOLFE (Hg.): Border Aesthetics. Concepts and Intersections. New York: Berghahn Books 2017.
- SCHIMANSKI, Johan u. Stephen F. WOLFE (Hg.): Border Poetics De-limited. Hannover: Wehrhahn-Verlag 2007.

THEORIE UND ÄSTHETIK

Wolfgang Müller-Funk

Zu einer kleinen Phänomenologie des Liminalen.

Zwölf Interventionen¹

Abstract Deutsch

Vor dem Hintergrund der Migrationskrise wird der Begriff der Grenze in einem sehr bestimmten, aber doch eingegrenzten Sinn verwendet. Der vorliegende Beitrag versucht demgegenüber, liminale Phänomene unter Bezugnahme auf philosophische, soziologische und kulturanthropologische Diskurse weit zu fassen. Dabei tritt zutage, dass sichtbare Grenzen nur einen sehr speziellen und expliziten Fall darstellen, während viele sozial und kulturell relevante Grenzziehungen unsichtbar bleiben. Was alle Formen von Grenzen gemeinsam haben, ist, dass sie einer Dynamik von Schließung und Öffnung unterliegen. Liminalität erweist sich dabei als ein zentraler Mechanismus in der Dynamik von Kultur. Der Text entfaltet eine Typologie von Grenzformen, die sich vor allem durch ihre Dynamik des Öffnens und Schließens unterscheiden. Dabei kommen literarisch-künstlerische Formate zur Sprache, von Franz Kafka über Marlen Haushofer und Jan Skácel bis zu einem Songtext der Rolling Stones.

Abstract English

Not least due to the current migration crisis, the topic of borders and bordering is very often discussed in a restricted way, namely in the sense of visible elements of creating borders. However, as this contribution will demonstrate, many borders are invisible. Only under certain circumstances do borders become

¹ Vgl. hierzu: MÜLLER-FUNK, Wolfgang (Hg.): *The Borders of Europe*. Rom: IISG 2021; MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „Philosophy of the Liminal“. In: Johan Schimanski u. Jopi Nyman (Hg.): *Border Images, Border Narratives*. Manchester: MUP 2021. S. 23–41; MÜLLER-FUNK, Wolfgang: *The Architecture of Modern Culture. Towards a Narrative Cultural Theory*. Berlin/Boston: de Gruyter 2012. S. 111–127. MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „Poetry of the Space in Between“. In: Romana Radlwimmer (Hg.): *Transborder matters, iMEX-revista* DOI 10.23692, 17.5, Februar 2020. S. 68–83, <https://www.imex-revista.com/xvii-poetry-space-inbetween/> (zuletzt eingesehen am 21.9.2020).

visible. This text develops a typology of various forms of creating borders that underlie different dynamics of opening and closing which is central for all liminal phenomena. The present essay discusses different forms of liminal phenomena based on texts by Franz Kafka, Jan Skácel, Marlen Haushofer, The Rolling Stones and others.

* * *

Kleine Vorrede

Der gegenwärtige Diskurs über Grenzen und ihre Be- bzw. Überschreibungen ist durch eine gewisse Verengung charakterisiert, reduziert er diese doch nicht selten auf jene sichtbaren und beschrifteten Trennlinien, die auf Englisch als *borders* bezeichnet werden und etwa im Italienischen *confini di stato*, Staatsgrenzen, heißen. Derlei strikte Grenzziehungen sind historisch betrachtet späte Phänomene und gewissermaßen Spezialfälle des Liminalen. Ähnlich wie beim Fremden handelt es sich bei der Grenze um einen umfassenden, vielschichtigen und zentralen Themenkomplex an der Nahtstelle zwischen menschlichen Grundbefindlichkeiten und sozio-kulturellen Konstitutionselementen.

Zwischen den diversen Phänomenlagen des Fremden und jenen des Liminalen besteht ein enger Zusammenhang. Denn was sich jenseits einer Grenze befindet, das wird als fremd und anders, als nicht zum Eigenen Dazugehöriges wahrgenommen und beschrieben. Grenzen beschreiben positiv wie negativ Beziehungen zwischen Menschen oder kollektiven Entitäten.² Dabei wird sichtbar, dass das Fremde oder Andere keine Eigenschaft, sondern eine Relation darstellt, die Veränderung unterworfen ist. Das Verhältnis zwischen Menschen oder Gruppen, aber auch zwischen Menschen und Tieren unterliegt einem Wandel. Grenze und Fremde sind selbstredend keine natürlichen Gegebenheiten, sondern sozial und symbolisch geschaffene, potenziell vielfach asymmetrische ‚Phantome‘. Aber das heißt nicht, dass Fremdheit und Grenzhaftigkeit willkürliche Erfindungen sind in dem Sinn, dass wir die Wahl zwischen Grenz(en)losigkeit und Grenzhaftigkeit hätten. Ähnliches gilt für das Verhältnis von Fremdem und Eigenem. Liminalität und Fremdheit sind menschlich unhintergehbare Phänomene, auf der Ebene des Individuums, auf der der Gemeinschaft und auch im Hinblick auf den Symbolismus, der damit einhergeht. Beide sind von jener Dynamik begleitet, die mit Öffnung und Schließung einhergeht, womit deutlich wird, dass sie eine zeitliche Dimension beinhalten. Was Menschen und Gesellschaft im Hinblick auf Grenzen tun und tun können, ist die ganze Palette möglicher Grenzdynamiken entsprechend zu gestalten.

² Zum Zusammenhang zwischen Liminalität und Alterität, vgl. MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Theorien des Fremden. Tübingen: UTB/Francke 2016. S. 15–34.

1. Drei Simmel-Theoreme

Der Terminus „Grenzüberschreitung“ könnte suggerieren, dass die Überschreitung etwas ist, das der Logik der Grenzziehung zuwiderläuft, ihr entgegengesetzt ist. In ihre Logik ist indes die Überschreitung stets miteingeschlossen. Das führt zu der Überlegung, dieser kleinen Phänomenologie unterschiedlicher Manifestationen und Erscheinungsformen von Grenzen einige methodische Prämissen voranzustellen, die als Schlüssel zum Verständnis meines Beitrags nützlich sein könnten. Ich greife dabei auf einen Diskursbegründer von Liminalität, auf Georg Simmel, zurück, der sich mit verschiedenen Grenz- und Verbindungselementen beschäftigt, so mit Brücke und Tür, mit Fenster und Rahmen.

Was ich als das erste Simmel-Theorem bezeichnen möchte, ist die Auffassung, wonach Grenzen jedweder Art stets beide Elemente in sich tragen, nämlich Trennung und Verbindung, Öffnung und Schließung. Wie übrigens auch im Falle von Erinnern und Vergessen, bilden die jeweiligen Begriffspaare dabei keine binären Oppositionen, sondern sind Pole eines dynamischen Prozesses. Es ließe sich sogar ein Verständnis des Makro-Phänomens ‚Kultur‘ denken, bei dem die gegenläufigen Tendenzen, in denen Grenzen als Hindernis wie als Ermöglichungsgrund von Vernetzung und Interferenz erscheinen.

Liminalität ist ein Phänomen, das sich auf verschiedenen Ebenen orten lässt, so auch auf der individuellen Ebene etwa. Dabei lässt sich sinnfällig machen, dass die einseitig negative Konnotation der Grenze irreführend ist. Denn soziale Kommunikation funktioniert in einem gelingenden Alltag dann, wenn im Spiel von Nähe und Distanz bestimmte Grenzen respektiert und anerkannt werden. Intimität und Privatsphäre sind nur möglich, wenn bestimmte Schutzmechanismen funktionieren. Insofern ist die Grenzverletzung so ambivalent wie die Grenze selbst: Sie ermöglicht etwa in der Kunst die Thematisierung von etwas Neuem, das durch ein ästhetisches Regelwerk bislang tabuisiert war, aber sie enthält im Extremfall auch das Moment der Gewalt. Jedwede Art von Menschenrechtsverletzung lässt sich als Grenzüberschreitung, als Angriff auf Leib und Seele, begreifen.

Auch bei Minderheiten sind solche liminalen Phänomene am Werk, die die physische und symbolische Unversehrtheit von Gruppen innerhalb einer niemals homogenen Kultur sicherstellen. Ähnliches lässt sich – Stichwort Völkerrecht – auch im Umgang diverser nationaler oder auch transnationaler Makrostrukturen feststellen. Das erste Simmel-Theorem lässt sich deshalb auch so formulieren: Grenzen sind unhintergehbare Elemente von Kultur und Gesellschaft und jedwede liminale Überschreitung setzt positiv wie negativ das Phänomen der Grenze immer schon voraus. Im Übrigen haben verschiedene Herrschaftssysteme und vermutlich auch ökonomische Systeme voneinander abweichende Raum- und Grenzlogiken. Während Imperien und Kolonialmächte und

auch die kapitalistische Ökonomie zu Grenzüberschreitungen und -überwindungen tendieren, reklamieren nationalistische und homogenisierende Regime dazu, natürliche Grenzen zu postulieren und zu fixieren, die mit der Beschaffenheit des als konstant und unverrückbar angenommenen Wesens der Nation Hand in Hand gehen.

Das zweite Simmel-Theorem schließt an das erste an und besagt in etwa Folgendes: Nicht die sichtbaren Vorrichtungen oder natürlichen Hindernisse wie Berge, Gewässer oder Täler sind der Ursprung von Liminalität, vielmehr hat diese ihre Ursache in unsichtbaren anthropologischen Konstellationen, die Simmel wie schon erwähnt als Verbinden und Trennen, als Öffnen und Schließen beschreibt. Damit wird Kultur, im Unterschied zu traditionellen Vorstellungen, wie sie auch noch bei Simmel anzutreffen sind, als ein dynamischer und unabschließbarer Prozess verstanden, in dem sich Grenzen und der Umgang mit ihnen verändern, ohne dass sie jemals völlig verschwinden würden. Was wir als Grenzen verstehen, macht Liminalität sichtbar, ist aber nicht deren Ursache. In gewisser Weise wohnt ihnen ein fetischistisches Moment inne, so als ob die Macht der Grenze auf der Magie des Materials beruhte.

Das dritte Simmel-Theorem, das seinem Kurz-Essay über den Bilderrahmen entnommen ist, besagt, dass Rahmungen nicht etwas Peripheres sind, sondern dass Räume solcher Rahmen bedürfen, um als soziale und symbolisch-kulturelle Entitäten zu funktionieren. Es ist die Grenze, die den Raum, die Peripherie und das Zentrum konstituiert und nicht, wie gemeinhin angenommen wird, umgekehrt. Ganz nebenbei bemerkt, verträgt sich eine solche Auffassung von Grenze und Raum sehr gut mit postkolonialen und postimperialen Ansätzen, in denen ja auch eine klare Fokalisierungsverschiebung vorgenommen wird.

2. Phänomenologie des Liminalen

Gegen eine weitverbreitete ‚Romantik‘ der Grenzenlosigkeit („No border, no nations“) lässt sich mit Bernhard Waldenfels konstatieren: „Die Grenze verbindet, *indem* sie trennt.“³ Grenzen werden insbesondere in der Moderne verändert und neu gesetzt, sie werden überquert, aber nicht aufgehoben. Auf die Ambivalenz aller liminalen Phänomene hat insbesondere Waldenfels hingewiesen. Er unterscheidet in diesem Zusammenhang die Abgrenzung von der Ein- bzw. Ausschließung. Im ersten Fall geht es um die Konstitution von Ordnung durch das Setzen von Unterschieden vor dem Hintergrund „präfiniter Instanzen“ wie „Tohuwabohu“ oder „Chaos“ oder Grenzenlosigkeit – das ist etwa die Arbeit des Mythos, vor allem der kosmogonischen Mythen. Bei der

³ WALDENFELS, Bernhard: Der Stachel des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 28 ff; vgl. auch MÜLLER-FUNK, Theorien des Fremden. S. 121–133.

Eingrenzung und Ausgrenzung geht es insbesondere um die Modi des Tun-Dürfens (Verbote), des Habens (Entzug), des Selbst-Sein (Grenze unseres Leibes) und des Mit-Seins (Zugehörigkeit).⁴ Liminalität unterliegt aber nicht, wie es zunächst den Anschein hat, der simplen Trennung von Eigenem und Fremdem, vielmehr ist das Fremde in das Eigene eingefasst, über die Vermittlung des Liminalen, immer schon als Bedingung der Möglichkeit des Eigenen eingeschrieben, ob dieses nun als Folge von „Einflussangst“ abgewehrt⁵ oder als Chance und Erfahrung des Neuen begrüßt wird.

Wodurch sich die Grenzziehungen von Kulturen in der zeitlichen wie in der räumlichen Perspektive unterscheiden mögen, das ist das Mehr oder Weniger an Offenheit und Geschlossenheit, ist das Ausmaß an Veränderbarkeit. Zum Selbstbild moderner okzidentaler wie nicht-okzidentaler Gesellschaften gehört ein gewisses Maß an Offenheit und die neuzeitliche Erfahrung von der Veränderbarkeit von „Ordnung“. Das heiß umkämpfte Thema der Identität lässt sich aus dieser Perspektive als ein letztendlich liminales Phänomen von Abgrenzungen bestimmen.

Im Hinblick auf die Festlegung dessen, was wir scheinbar selbstverständlich „Kultur“ nennen, spielt der auf den ersten Blick womöglich nebensächliche Phänomenkomplex der Grenze also eine maßgebliche Rolle. Liminalität mag dabei als ein Resultat vorgängiger kultureller Aktivität erscheinen. Die Setzung von Grenzen kann aber auch als ein elementares Tun gesehen werden, das Kultur überhaupt erst ermöglicht. In diesem Sinn lässt sich Georg Simmels Text über Brücke und Tür ebenso wie seine Anmerkungen über den Henkel oder den Bilderrahmen als die Beschreibung dessen lesen, was Kultur im modernen Kontext eigentlich ausmacht. Sie ist nicht nur, wie es die Etymologie des lateinischen Wortes ‚Kultur‘ nahelegt, Bearbeitung von ‚Natur‘, sondern symbolische Strukturierung von menschlichen Gemeinschaften.

In seinem Essay aus 1909 beschreibt Simmel mit Brücke und Tür zwei Formen von Liminalität, die zugleich zwei essentielle kulturelle Praktiken darstellen: Verbinden und Trennen, Öffnen und Schließen, wobei auf den ersten Blick erstere mit der Brücke, letztere mit der Tür verbunden ist. In beiden Fällen befinden sich diese beiden Momente freilich nicht in einem polaren, sich ausschließenden Gegensatz. Sie sind komplementär und bedingen einander. Mit anderen Worten: Sie sind dialektisch aufeinander bezogen. Es handelt sich in beiden Fällen auch nicht um ausschließlich spatiale Phänomene, vielmehr tritt im Widerspiel der beiden Momente ein temporäres Element zutage. Räume sind etwa zeitweilig geöffnet und zeitweilig geschlossen. Für das Makrophänomen ‚Kultur‘ bedeutet das: Es gibt keine Kultur, in der nicht alle die beschriebenen

⁴ WALDENFELS, Der Stachel des Fremden. S. 31–33.

⁵ Zur Begrifflichkeit vgl. BLOOM, Harald: Einfluss-Angst (1973). Basel: Stroemfeld/Nexus 1995.

Momente, Öffnung und Schließung, Trennung und Verbindung, nicht am Werk sind. Kulturen können sich freilich darin unterscheiden, wie sie das Verhältnis dieser gegenläufigen und doch zusammengehörigen Prozeduren gestalten. Tür und Brücke sind natürlich insofern verwandt, als sich Verbinden/Trennen und Öffnen/Schließen als zwei Varianten eines kulturellen Tuns begreifen lassen, in dem sich ein *drittes raumzeitliches Moment* auftut, das je nach Perspektive als ein Zwischen (*Inter*) oder als ein Hinüber/Hinein (*Trans*) beschrieben werden kann: Die Brücke ist wie die Türschwelle ein Zwischenbereich und ein Zustand, nicht mehr hier, noch nicht dort. Es ist ein „Dritter Raum“, genauer eine dritte Raumzeit.⁶

Das positive Bild der Brücke etwa verdankt sich dem Umstand, dass die Brücke geografische, aber auch symbolische Räume, Gruppen, Menschen buchstäblich aber auch metaphorisch⁷ miteinander verbindet. Ihr kultureller Wert besteht aber auch darin, dass sie die Verbindung „unmittelbar anschaulich macht“.⁸

Demgegenüber ist die Türe ein sehr viel komplexeres Phänomen, das den unaufkündbaren Zusammenhang von Trennen und Verbinden sehr viel sinnfälliger macht als die Brücke. Der Impuls der Trennung von der Umgebung ist für das Haus, ohne dass die Tür jeder Funktion entbehrte, entscheidend. Das Haus verdankt sich einem Akt des Ab- und Ausschlusses, vom umgebenden natürlichen Raum wie von anderen Menschen. Die Türe ist eine notwendige Korrektur, um eine Verbindung von Innen und Außen herzustellen. Sie gestattet es den Bewohnern überhaupt erst, das Haus zu benutzen, aber sie ermöglicht es auch anderen Menschen, Fremden, das Haus zu betreten und wieder zu verlassen. Kultur ist eine ‚Hausordnung‘, die all diese Verhältnisse regelt.

Das Fenster wiederum erweist sich als ein überaus verzwicktes Phänomen, es erlaubt nämlich Ein- und Ausblick, üblicherweise funktioniert es aber nicht als physischer Ein- und Ausgang. Das Fenster ist, vom Spiegel einmal abgesehen, gewissermaßen die Urszene von Medialität: Mit einem Draußen in Blickkontakt zu kommen, ohne das Haus durch die Türe zu verlassen – Virtualität.

Massimo Cacaciari's These, wonach jedwede Grenze sowohl Mauer (*limes*) als auch Übergang (*limen*) ist, schließt einigermaßen problemlos an Simmels

⁶ Zum Zeitaspekt in Narrativen vgl. BENDER, John E. u. David E. WELLBERRY (Hg.): *Chronotypes. The Construction of Time* Stanford: SUP 1991.

⁷ Vgl. auch Vicos Konzept der „Bände“ (Ehe, Grab, Eigentum), die die Menschen synchron und diachron verbindet, vgl. MÜLLER-FUNK, Wolfgang: *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*. 2. erweiterte Aufl. Tübingen: Francke/UTB 2010. S. 67–77.

⁸ SIMMEL, Georg: *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*. Bd. 1, Gesamtausgabe Bd. 12. Hrsg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 56.

Befunde an.⁹ Liminale Phänomene (Wand, Mauer, Brücke, Tür, Tor, Fenster, Schranke, Membran, Zaun, Tunnel) lassen sich also insofern unterscheiden, als sich in ihnen jeweils das Verhältnis von Öffnung und Schließung, von Verbindung und Trennung, von limen und limes, raumzeitlich anders gestaltet. Kulturen und politische Systeme, aber auch Nationalstaaten, Kolonialreiche und traditionelle territoriale Imperien unterscheiden sich darin, wie sie diese Prozesse gestalten.

Ganz offenkundig hat sich die Liminalität im Gefolge dessen, was wir als Moderne bezeichnen, dramatisch verändert. Darauf haben übrigen schon Karl Marx und Friedrich Engels in ihrem *Kommunistischen Manifest* hingewiesen, wenn sie in ihrer Analyse kapitalistischer Globalisierung davon sprechen, dass die Bourgeoisie das ständisch-feudale Regime mit all seinen engmaschigen und statischen Grenzziehungen beseitigt habe.¹⁰ Kulturwissenschaftlich besehen geht diese Veränderung von Liminalität mit der Funktionweise des fluiden Mediums Geld (und Kapital) einher, das ebenso wie die modernen Kommunikations- und Informationsmedien eine mühelose, wenn auch oftmals virtuelle Grenzüberschreitung gestattet. Dieser medialen Globalisierung haben seinerzeit die realsozialistischen Länder unter Führung des sowjetischen Imperiums Grenzen gesetzt, physische wie Mauer und Eiserner Vorhang, aber auch unsichtbare, die Geld verstaatlichen und kontrollierten und das mächtigste Medium der modernen Welt in seiner Wirksamkeit einschränkten.

3. Umkehrung von Grenzen: Exil

Das Exil ist ein so merkwürdiges wie böses Phänomen, bei dem im Hinblick auf Liminalität die Differenz von freier Entscheidung und Zwang tendenziell storniert wird. Wer um sein oder ihr Leben bangen muss, der wird den Raum verlassen (müssen), von dem er oder sie annahm, dass er ein heimatlicher ist. Das Exil ist die Folge einer grundlegenden Perversion der Grenze. Ohne dass sich ihre sichtbare Beschaffenheit zwangsläufig ändern müsste, hat sich ihre Funktion verschoben. Sie umschließt nicht mehr, sondern sie schließt aus. Aber damit ist auch der Bezug zu sozialen Relation der Fremdheit gegeben. Das Exil macht mich zum Fremden, und zwar in einem doppelten Sinn: zum Fremden im bisher

⁹ CACCIARI, Massimo: Wohnen. Denken. Essays über Baukunst im Zeitalter der völligen Mobilmachung. Aus dem Italienischen von Reinhard Kacianka. Klagenfurt: Ritter 2002. S. 73–84.

¹⁰ MARX, Karl u. Friedrich ENGELS: „Manifest der kommunistischen Partei (1848)“. In: Marx-Engels-Studienausgabe. Hrsg. v. Iring Fetscher, Bd III: Geschichte und Politik 1. Frankfurt am Main. Fischer 1966. S. 59–69.

eigenen Land und zum Fremden in dem Land, in das ich freiwillig-unfreiwillig emigriere.

Eine solche Situation beschreibt Lion Feuchtwanger, der selbst, als Jude und als Gegner des neuen Regimes, 1933 Deutschland verließ und verlassen musste, in seinem Roman *Exil* (1937). Der Erzähler im Roman versucht diesem Schicksal einer doppelten Fremdheit, wie sie übrigens auch der österreichische Soziologe Alfred Schütz beschrieben hat,¹¹ auch positive Seiten abzugewinnen. Die Tatsache eines zweifachen Fremdseins – in der einen nationalen Kultur kann man physisch nicht mehr leben, in der anderen ist man zwar, bitteres Glück, physisch angekommen, kann aber mental und symbolisch noch nicht im vollständigen Sinn des Wortes leben – wird für die Protagonisten und Protagonistinnen zur Herausforderung, an der die einen scheitern und die anderen wachsen: „Menschen, von New York nach Moskau geworfen und von Stockholm nach Kapstadt, mussten, wenn sie nicht umkommen wollten, über mehr Dinge nachdenken und tiefer in diese Dinge hineinschauen als solche, die ihr Leben lang in ihrem Berliner Büro festhockten.“¹²

Fremdheit schafft – so lautet ein zentrales narratives Moment im Roman Feuchtwangers – die Möglichkeit für neue Erfahrungen, für Offenheit und am Ende auch für innere und äußere Freiheit. Diese Pointe zu betonen, ist angesichts eines weit verbreiteten Opfernarratives in den gegenwärtigen metapolitischen Diskursen, keineswegs banal. Auch die unfreiwillige Grenzüberschreitung kann sich als ein Weg ins Freie erweisen, damals wie heute. Daraus speist sich ja nicht zuletzt auch eine jüdische Grunderzählung: Die Diaspora, in der Leid und Bewährung in eins fallen. Sie schließt die Bejahung von Fremdheit strukturell mit ein und reduziert das Geschehen nicht auf ein Opfernarrativ.

Lange bevor sich die eigenen Grenzen hinter ihnen schlossen, hat es symbolische Grenzschießungen gegeben. Denn das moderne rassistische antisemitische Narrativ kreist um den ‚Beweis‘, dass ‚die Juden‘ feindliche Fremde im deutschen, ungarischen oder auch slawischen Haus der jeweils eigenen Nation seien. Lange bevor sie physisch gepeinigt und vertrieben wurden, hat man sie durch ganz bestimmte Diskurse, die mindestens zwei Generationen vor dem Nationalsozialismus begannen, aus dem angestammten Raum ausgegrenzt und sie damit zu Fremden gemacht, die sie rechtlich, aber auch gesellschaftlich nicht (mehr) waren. Polemisch formuliert, haben der Nationalismus des 19. Jahrhunderts und der Nationalsozialismus des 20. Jahrhunderts aus ihnen vollständige und

¹¹ SCHÜTZ, Alfred: Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch. Gesammelte Aufsätze 2. Studien zur Soziologischen Theorie. Hrsg. v. Arvid Bredersén. Den Haag: Nijhoff 1972. S. 53–69, S. 84.

¹² FEUCHTWANGER, Lion: *Exil*. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 12. Berlin/DDR und Weimar: Aufbau 1974. S. 125.

umfassende Fremde, ganz andere, eben Juden, gemacht, die mit der Bevölkerungsmehrheit inkompatibel sind. Der Nationalismus, der territoriale Gebilde als in jeder Hinsicht homogene Gemeinschaften imaginiert, ist eine symbolische Agentur, die Fremde produziert und strikte Grenzen konstruiert, die alles Andere, Abweichende ausschließt.

4. Frontiers: die bewegliche Grenze

Auf dem Umschlag der Langspielplatte *Winds of Change* (1967) der seinerzeit höchst populären britischen Popgruppe Eric Burdon & The Animals steht folgender poetische Satz zu lesen: „The new world different from the old with new jewels to be consumed, new frontiers to be won, and much more love to be given.“¹³ Hier tut sich eine Grenze zwischen einer alten und einer neuen Welt auf, in deren Mittelpunkt eine zeitliche Differenz steht. Womöglich handelt es sich dabei um Differenzen, die zwischen den Generationen der westlichen Welt bestehen, um Unterschiede im Lebensgefühl. Schon bald wird in dem additiv gebauten Satz sichtbar, dass anno 1967 ein Aufbruch beschworen wird, kann doch die Konsumtion der neuen Juwelen nur höchst metaphorisch verstanden werden. Das kommt im letzten Halbsatz, wonach in dieser neuen Welt sehr viel mehr Liebe gegeben wird als in jener der vorhergegangenen Generation der alten Welt, programmatisch zum Ausdruck. Zwischen den Generationen tut sich eine unsichtbare Grenze auf. Damit einher geht ein Akt der Grenzüberschreitung, der sich im Englischen durch das Wort für die beweglichen Grenzen, die *frontiers*, manifestiert. Burdon, der damals schon in den USA lebt und den Geist von San Francisco beschwört, greift damit ein – verfängliches – amerikanisches Narrativ auf, das die alte Welt Europas mit der neuen US-Amerikas kontrastiert. So wie die weißen Einwanderer in Amerika sich immer neues, scheinbar frei verfügbares Land, erobern und dabei die Grenzen weiter und weiter ausweiten und nach vorne verschieben, so verschiebt und erweitert die neue Welt ihre Grenzen, die nun vor allem kultureller Natur sind, betreffen sie doch ganz augenscheinlich neue Formen des Lebens und Zusammenlebens, wie sie die Popfestivals in Monterey und Woodstock exemplarisch vorführten.

Aber in dem knappen und dichten Satz wird noch ein anderes Narrativ aufgerufen, ein genuin kulturelles nämlich, das dem Programm des Modernismus entspringt: Entgrenzung und Bruch mit dem Vorangegangenen werden dabei zum Kennzeichen und Wesensmerkmal der Neuen und Jungen, die sich durch die Abgrenzung von den Alten konstituieren. Burdons Satz macht wie so viele andere seiner Generation – Mick Jagger oder Jim Morrison – deutlich, dass die

¹³ BURDON, Eric: *Winds of Change* (1967). <https://www.discogs.com/de/artist/1240482-Eric-Burdon-amp-The-Animals> (zuletzt eingesehen am 19.08.2018).

Pop-Musik der 1960er-Jahre einen Anspruch vertritt, den bis dahin nur elitäre Avantgarden und modernistische Einzelgestalten für sich reklamiert hatten. Es geht dabei durchaus auch um einen „anderen Zustand“ (Musil) jenseits der bislang geltenden bürgerlichen Grenzen. Es ist ein unsichtbares Territorium, das da durch permanente Grenzüberschreitung gewonnen werden soll.

Ganz offenkundig haben sich 1967 Grenzen verschoben, nicht so sehr die des Kalten Krieges, wohl aber jene, die im Gefolge der Kulturrevolutionen von 1968 zu einer neuen Ordnung von Kultur und Alltag führten. Dabei spielten globalisierende Medien wie das Fernsehen oder eine massenwirksame Pop-Musik eine ganz wesentliche Rolle. Das bedeutet freilich auch, dass der Diskurs über Grenzen, Barrieren und liminale Phänomene älter ist als der gegenwärtige, der bis zu einem gewissen Grad noch immer unter dem Vorzeichen der Globalisierung und des Postkolonialismus steht. Globalisierung und – was damit verbunden ist – Entgrenzungsangst oder Entgrenzungslust sind älter als die heute unverkennbaren Veränderungen und Verschiebungen der Raum-Zeit-Ordnung. Wenn ich es recht sehe, dann geht der Diskurs auf die Anfänge des klassischen Modernismus in den frühromantischen Bewegungen in Europa zurück. Er geht mit der Idee und dem Versprechen einher, mit jedweder Art von Begrenzungen und Restriktionen, ‚realer‘ wie metaphorischer Natur, zu brechen. So gibt es etwa in Friedrich Schlegels berühmtem 116. *Athenäums*-Fragment ein zentrales Narrativ, wie es für alle modernistischen und avantgardistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist. Es umfasst die Utopie der Entgrenzung und der Vereinigung des Heterogenen.¹⁴ Wie das Zitat der Plattenhülle von *Winds of Change* sinnfällig macht, spielt das von Schlegel aufgerufene Pathos der Weitung und Änderung auch in der Pop-Musik um 1968 eine gewisse Rolle. In solchen kulturellen und theoretischen Kontexten werden Freiheit und Entgrenzung zu Synonymen. Man mag darin das erotische Herzstück modernistischer Ästhetik sehen. *Make love not war* ist nicht zuletzt eine Parole der Entgrenzung.

Der postmoderne virtuelle Raum, der durch die neuen digitalen Medien erschaffen, konstruiert und gestaltet wird, erscheint als die Erfüllung all dieser Begehrensformen, das Versprechen von Ubiquität, also eines Lebens in einem infiniten Raum, der so grenzenlos ist wie das Meer, ist eben wegen dieser scheinbaren Nicht-Struktur und absoluten Offenheit attraktiv. Er geht Hand in Hand mit dem Phantasma unbeschränkter Subjektivität. Diesem Traum liegt das Phantasma zugrunde, überall sein zu können so wie Gott. Die Heroen der alten

¹⁴ SCHLEGEL, Friedrich: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Wolfdieterich Rasch. München: dtv 1972. S. 37f. Schlegels Aphorismus vermeidet die Kategorie des Liminalen, aber diese kommt doch augenscheinlich ins Spiel, wenn von der „Vereinigung“ der „getrennten Gattungen“ und der „Berührung“ von Poesie und Philosophie gesprochen wird. Berührung bedeutet ja individuell wie kollektiv das Treffen des Getrennten, die Überschreitung einer Grenze.

Mythen und Epopöen, aber auch jene in vielen modernen Filmen (den Blockbustern und Straßenfegern), zeichnen sich dadurch aus, dass sie Grenzen überschreiten, Barrieren und Verbote missachten und geltende Regeln ignorieren.

Auf den ersten Blick erscheinen Grenzen, Be- und Einschränkungen, Barrieren und andere liminale Phänomene gerade aus einer liberalen politischen Perspektive als höchst verdächtig. Aber wie könnte eine Welt existieren, in der der territoriale, soziale und symbolische Raum, um einen Terminus von Deleuze und Guattari zu entlehnen, glatt und nicht gekerbt wäre. Ist eine Welt möglich, die nur ein Rhizom darstellt oder rein Netzwerk ohne Zentrierungen und Intersektionen, ohne Grenzen und Linien, eine Welt, in der alles und nichts eine Grenze ist?

Grenzen sind Raumteiler, die Regeln und Rahmen auf mindestens drei Dimensionen etablieren, räumlichen, zeitlichen und symbolischen. Ein Haus ist ein Artefakt, das einen und eine nicht nur vor Wind und Wetter schützt, sondern ihm oder ihr das Gefühl von Sicherheit, von mehr Identität gibt. Dass diese Identität so konstruiert ist wie das Haus, spielt dabei zunächst keine Rolle. Wenn ein Haus keine Öffnungen hat, wie in dem hübschen Volksbuch über die Schildbürger, dann wird es aus der Innenperspektive ein Gefängnis, aus der Außenperspektive ein Raum, den man nicht betreten kann, ein Nicht-Raum also. Die Qualität des Lebens und Wohnens im realen wie im metaphorischen Sinn hängt somit vom Wechselspiel zwischen Limitation und Zugänglichkeit ab. Wie schon erwähnt, spricht der italienische Philosoph Massimo Cacciari in diesem Zusammenhang davon, dass eine Grenze niemals nur ein *limes* ist (Wall, Zaun oder Mauer), sondern immer auch ein *limen*, ein Zwischenraum, eine Kontaktzone.¹⁵ Das legt folgende Schlussfolgerung nahe, dass das Verschwinden von Grenzen Kontakt in einem tieferen Sinn unmöglich macht. Mehr noch, hinter dem Traum von der Grenzenlosigkeit lugt am Ende das Gespenst des Totalitarismus hervor.

Der menschliche Raum wird also stets durch Begrenzung konstruiert. Diese hat eine starke, doppelte und irreduzible Funktion. Grenze bedeutet Verbindung durch Separation. Ganz entscheidend ist dabei, wie sie die beiden gegensätzlichen Funktionen in eine kunstvolle Balance bringt. Wenn Grenzen auf die Funktion von *limes* reduziert sind, dann wird die Bewohnbarkeit der Welt zerstört und beseitigt. Wenn sie nur mehr *limina* sind und es also keine Schwellen mehr gibt, weil alles Schwelle geworden ist, dann büßen wir ebenfalls die Bewohnbarkeit ein, weil keine Sicherheit und keine Berührung im emphatischen Sinne mehr möglich sind. Im Phänomen der Schwelle überlagern sich *limes* und *limen*, Anhaltung und Durchgang.

¹⁵ CACCIARI, Wohnen. Denken. S. 73–84.

5. Poetik des Raumes: Dazwischen

Ich möchte im folgenden den Titel eines berühmten Buches von Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, variieren und damit eine Poesie des Zwischenraumes entwerfen, die bei dem französischen Theoretiker bereits avisiert ist.¹⁶ Zu denken ist dabei an unterschiedliche liminale Erscheinungsformen des Trennens und Verbindens wie die Schwelle, die Brücke, die Türe, die Wand, den Zaun, die Membran oder die Barriere. Wie gesagt, sie unterscheiden sich in ihrem funktional-modalen, in ihrem zeitlichen und in ihrem räumlichen Aspekt. Die in diesem Fall wirklich dialektische Beziehung zwischen Öffnen und Schließen unterliegt gravierenden Differenzen. Unübersehbar liegt im Fall der Brücke der Akzent auf der Verbindung von separierten Raum-Entitäten. Es gibt die Brücke, weil es ein Hindernis, einen Fluss oder eine Eintiefung (Tal) gibt. Das ist übrigens beim Tunnel der Fall, nur dass hier der Aspekt des Dunkels ins Auge springt. Aber Brücken und Tunneln können dazu benutzt werden, den Zugang zu dem anderen Raum jenseits zu kontrollieren und zu überwachen.

Eine Schwelle ist ein Zwischenraum, der mit Gefahr assoziiert wird, weshalb dieses Phänomen zu einer Metapher für einen zentralen Aspekt von Liminalität geworden ist, nämlich für die Riten der Initiation.

Vereinfacht gesprochen, lässt sich im Hinblick auch auf die ‚realen‘ räumlichen Aspekte von drei Arten von Zwischenräumen und Zwischen-Situationen sprechen. Der Kontrast von Innen und Außen kann auf das Phänomen des Betretens und der Initiation bezogen werden, der Gegensatz von Hüben und Drüben dürfte sich auf die Überschreitung beziehen, das Auf und Ab im Fall der Leiter korrespondiert mit der Überwindung des betreffenden Hindernisses auf der vertikalen Ebene.

Die Türe, die Brücke und die Stiege sind jeweils die klassischen und repräsentativen liminalen Konstruktionen dieser drei Typen. Mit Blick auf Waldenfels lässt sich sagen, dass sie eines gemeinsam haben, nämlich die asymmetrische Situation. Wie alle Lebewesen, kann der Mensch sich immer nur auf einer Seite befinden.

Menschen, die an geografischen, sprachlichen und kulturellen Grenzen leben, befinden sich dabei stets in einem Balanceakt. Sie sind, freiwillig oder unfreiwillig, Importeure und Exporteure aus einem Raum in den anderen. Auf Grund ihrer Mobilität erreichen sie womöglich etwas (wenn auch nur intern), was die menschliche Existenz eigentlich nicht zulässt, gleichzeitig innerhalb und außerhalb eines bestimmten Raumes zu sein, weil sie sich in einem Zwischenraum befinden. Metaphorisch gesprochen gibt es heutzutage viele grenzgängerische Menschen. Ihre Tätigkeiten sind Migration, Diplomatie, Übersetzung, Importe

¹⁶ BACHELARD, Gaston: *Poetik des Raumes*. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard. Frankfurt am Main: Fischer 1987. S. 211–228.

des Fremden und Exporte des Eigenen, Austausch von Ideen, Worten und Interessen.

Grenzen sind starke Mittel der räumlichen und darüber hinaus symbolischen Orientierung. Eine solche steht auch im Zentrum von Peter Handkes Roman *Die Wiederholung*, einem Werk, das vor dem von Krieg und Genozid begleiteten Zerfall Jugoslawiens geschrieben ist. Das Werk kreist um die slowenische Herkunft eines jungen Mannes, eines Österreicher, der ganz offenkundig der slowenischen Minderheit in Kärnten angehört. Handkes Held Kobal macht sich auf die Reise ins südliche Nachbarland, den Spuren des älteren, im Krieg verschollenen Bruders folgend, der in Slowenien lebte und auch Slowenisch sprach. Dabei geht es ihm wesentlich darum, seine ihm bislang fremde slowenische Seite kennenzulernen. Es handelt sich, mit Bernhard Waldenfels gesprochen, um einen Akt der Aneignung, der übrigens sichtbar macht, dass Fremdheit keine stabile Entität, sondern eine veränderbare Relationsgröße darstellt. Eine Zeitlang sieht es gar so aus, als würde Kobal in der neuen Heimat bleiben, aber schließlich kehrt er, mit sich im Reinen, in das kärntnerische Dorf zurück, das anfänglich so unwirtlich und abweisend gewirkt hatte, eben weil die Familie des jungen Mannes als Mitglieder der slowenischen Minderheit aus der Sicht der Mehrheit Fremde waren, die durch unsichtbare Grenzen deplaciert waren.

Schon zu Eingang des Romans beschreibt der homodiegetische Erzähler, Kobal, eine sinnfällige Situation an der damaligen österreichisch-jugoslawischen Grenze. Es geht dabei um seinen slawischen Namen, der haargenau seine Un-Zugehörigkeit markiert:

Der Grenzsoldat in Jesenice redete mich freilich, nach Blick in meinen frisch ausgestellten österreichischen Paß, in seiner Sprache an. Als ich nicht verstand, sagte er deutsch, Kobal sei doch ein slawischer Name, Kobal heiße der Raum zwischen den gegrätschten Beinen, der ‚Schritt‘ und so auch ein Mensch, der mit gespreizten Beinen dastehe.¹⁷

Auf den ersten Blick sieht eine Grenze immer mehr oder weniger gleich aus. Aber die Art ihrer Beschreibung und damit ihre Interpretation können sich unterscheiden. Kobal lebt gleichsam quer über den Grenzen, das macht seinen Sonderstatus, aber auch seine Problemlage deutlich. Politisch, aber auch literarisch wurde sie dem Autor später zum Verhängnis, konnte sich doch der Autor Handke nicht mit jenen Veränderungen von Grenzen abfinden, die dazu führten, dass der politisch-territoriale Raum namens Jugoslawien verschwand und die Grenzen vollständig neu konzipiert wurden. So wurden föderale Binnengrenzen und die bisherigen jugoslawischen Außengrenzen zu nationalen Außengrenzen. Aus einer Konföderation von Bundesstaaten wurde ein Bündel von

¹⁷ HANDKE, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 7.

Kleinstaaten, die sich nicht selten feindselig gegenüberstehen und ihre sprachlichen Ähnlichkeiten reduzieren, bis die jeweiligen Sprachen Anspruch auf Eigenständigkeit erheben können. Durch den Beitritt des von Handke gehässig abgelehnten slowenischen Staates zur Europäischen Union hat sich die Grenze, an der Handkes literarische Spielfigur steht, noch einmal geändert. Auch wenn die Grenzpolitik der Europäischen Union momentan durch die Corona-Krise überschattet ist, ist die hier erwähnte Grenze bei Jesenice/Aßling heute eine europäische Binnengrenze.

6. Die Wahrheit, die über die Brücke geht

Die Brücke ist, wie die deutsche expressionistische Künstlergruppe gleichen Namens zeigt, ein programmatischer Terminus in der Moderne und in der Avantgarde. Sie ist wie viele andere spatiale und liminale Bezeichnungen eine Metapher, die sich auf paradoxe Weise auf Verbindung und Trennung bezieht. Von einem strukturalen Blickwinkel aus betrachtet setzt sie eine klare Unterscheidung zwischen hüten und drüben voraus; gleichzeitig tendiert sie dazu, zwei separierte Räume, Elemente, Menschen und Kulturen zu verbinden, so wie ja auch der Fluss in gewisser Weise ein Ortsverbinder ist. Die englische Sprache macht das Objekt zur Tätigkeit, denn sie benutzt das Wort *bridge* auch als ein Verbum, dem im Deutschen allenfalls, aber nicht zur Gänze das Kompositum *überbrücken* entspricht. Nicht immer gelingt diese Überbrückung: In Horváths spätem Theaterstück *Hin und her* wird der Protagonist Ferdinand Havlicek zwischen den beiden Grenzkontrollen am jeweiligen Ende der Brücke buchstäblich hin und hergeschickt.¹⁸ Hier sind die beiden Räume zugleich verschiedene kulturelle und nationale. Havlicek wird dabei zu einem „Irrtum“, weil er nicht dahin und nicht dorthin gehört.¹⁹ Er ist ein ganz unfreiwilliger Bewohner eines Dritten Raumes, den er so schnell wie möglich verlassen möchte. In Zeiten des Exils ist es von lebensrettender Bedeutung, das eine Land über eine Brücke – und sei es auch eine sogenannte sog. Luftbrücke – verlassen zu können, um in ein anderes zu gelangen. Der Fährmann wiederum ist jemand, der Menschen von einem Ort zu einem anderen, gegenüberliegenden bringt. Er ist imstande, den hinderlichen Zwischenraum zwischen den beiden Räumen mittels eines Gefährts zu überwinden. In der griechischen Mythologie ist es Charon, die Figur der Transgression, die die Menschen auf die andere Seite, in das Totenreich bringt. Noch in Böcklins Variationen seines Bildes *Die Toteninsel* ist die magische Dimension dieser Transgression festgehalten

¹⁸ HORVÁTH, Ödön von: „Hin und Her“. In: Kommentierte Werkausgabe in Einzelausgaben. Bd. 7. Hrsg. v. Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 75–156.

¹⁹ HORVÁTH, „Hin und Her“. S. 90.

In einem nicht-metaphorischen Sinn bedeutet Brücke einen Übergang, der auf den beiden Seiten der zunächst scheinbar natürlich getrennten Räume fixiert ist. Der Zwischenraum scheint niemandem zu gehören, auch wenn Flüsse und Meere heute staatspolitisch und rechtlich vermessen sind. Die Brücke generiert etwas Drittes. Sie erschafft sich gleichsam selbst und noch etwas Anderes, die Kluft unterhalb der Brücke, die die beiden Seiten trennt und die nun zum Teil der Brückenkonstruktion wird. Unter der Brücke befinden sich nicht nur, um an einen berühmten Song von Simon & Garfunkel zu erinnern (*Bridge over troubled water*), fließendes Wasser, sondern die Ufer, die Grenzlinien des Hindernisses, das der Fortbewegung im Wege ist.

Wir brauchen Brücken und andere Übergänge, weil wir Grenzen brauchen. Grenzen lassen sich dadurch bestimmen, dass sie Räume strukturieren und gestalten. Grenzen enthalten Abweisungen und Einladungen. Die Brücke ist ein Versprechen, eine Grenze passieren zu können. Metaphorisch gesprochen ist ein Pass eine Brücke, die jemand in ein anderes Land, an ein anderes kulturelles Ufer bringt. Generell gesprochen sind Brücken keine Domizile, ihrer ganzen Funktionsweise nach handelt es sich bei ihnen um Nicht-Orte.²⁰ Sie sind deshalb keine Orte in einem emphatischen Sinn, weil sie „Medien“ sind, Räume und andere getrennte Elemente miteinander zu verbinden. Brücken sind relational. Dass Brücken unter bestimmten Bedingungen zu einem Treffpunkt für Menschen mit verschiedenem kulturellem Hintergrund werden können, steht im Mittelpunkt von Ivo Andrićs berühmtem Roman *Na Drini ćuprija*. Der deutsche Titel *Die Brücke über die Drina* ist insofern missverständlich als das Original viel eher die Übersetzung ‚Die Brücke an der Drina‘ nahelegt. Insbesondere im letzten Teil des Romans des aus Bosnien stammenden Autors wird die Brücke zu einem Medium, das zugleich die *message*, die Botschaft, ist. Brücken haben eine vergleichsweise präzise zeitliche Dimension. Üblicherweise dauert der Aufenthalt auf ihnen exakt so lange, wie wir für die Überschreitung der getrennten, durch die Brücke sekundär verbundenen Räume brauchen. Insofern gehört die Brücke zu jenem Typus von Phänomenen, die der russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin *Chronotopoi, Raumzeiten*, genannt hat. Das Entscheidende dabei ist, dass in ihnen Raum und Zeit auf eine unaufkündbare Weise miteinander verwoben sind. Grenzen sind Konstrukte, schon einfach deshalb, weil es Menschen sind, die Linien ziehen und dabei natürliche Gegebenheiten wie Flüsse, Hügel, Berge, Pässe und Täler nutzen.²¹

²⁰ AUGÉ, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Fischer. S. 110–124. Ausdrücklich bezieht sich der Autor auf Nicht-Räume und (auch) auf Phänomene des zeitweiligen Aufenthalts und damit auf die Bewegung im Raum (Reise, Transit, Verkehr, Urlaub, Handel).

²¹ SIMMEL, Georg: Soziologie. Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe. Bd. 11. Hrsg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. S. 698–702.

Es ist kein großes Risiko, die These aufzustellen, dass der metaphorische Gebrauch der „Brücke“ ein semantisches Surplus enthält. In mystischen und ästhetischen Diskursen gibt es die Tendenz zu sagen, dass der Weg wichtiger sei als das reale Ziel. Überhaupt haben Brücken zumeist eine gute Nachrede. Die Brücke korrespondiert mit der menschlichen Fähigkeit zur Offenheit, die die Voraussetzung für eine Grenzüberwindung darstellt, die nicht auf die Verletzung des Anderen abzielt. Dabei repräsentiert die Brücke ein paradigmatisches Handeln, so wie das in Jan Skáčels komplexem und paradoxem Gedicht *der fisch der über die brücke geht* (Deutsch: 1982) der Fall ist. Die Brücke ist eine erbauliche und hübsche Einrichtung, das gilt auch für ihre literarischen und philosophischen Beschreibungen. Die Brücke verbindet, was getrennt ist, und dient ergo im allgemeinen Selbstverständnis einem guten Zweck. Damit spielt auch das einigermaßen hermetische Gedicht von Skácel, das hier in der Übersetzung Reiner Kunzes zur Gänze zitiert wird:

Und wie musik beenden oder ein gedicht
 ohne eine kleine menschliche lüge
 wenn's eine schöne behauptung ist
 daß wahrheit über die brücke geht wie der fisch

Und aus welchen ziegeln werden wir die kleine brücke mauern
 wo das eselchen uns stehlen gegen morgen
 das rosa eselchen auf daß es schreit
 und die sonne begrüßt

Herrn Mozarts winzig kleine nachtmusik
 und noch etwas dazu
 so nah den kindern den ach so verzweifelten
 so nah dem fisch der über die brücke ging.²²

Das Gedicht ist nicht leicht zu begreifen. Auf unser Thema umgelegt bedeutet das: Es setzt Grenzen der Verstehbarkeit. Sein Sinn lässt sich nur schwer erfassen, es bleibt prinzipiell widerständig und unbestimmt. Von der Wahrheit wird gesagt, dass sie über die Brücke geht, das heißt, dass sie etwas Verbindendes darstellt. Aber das wird sogleich durch die Vermutung eingeschränkt, dass dies vielleicht Wunschdenken, „schöne Behauptung“ sei, die sich am Ende als nicht haltbar erweisen könnte. So wie das Ende eines Gedichtes oder eines Musikstücks in den Verdacht einer „kleinen Lüge“ gerät. Ein poetologisches Thema tritt zutage; das wird nicht zuletzt daran ablesbar, dass sich das lyrische Ich fragt, aus welchen Ziegeln die (Wort-)Brücke gebaut sein soll, vielleicht stehen solche gar nicht zur Verfügung. Verwirrung löst aber die Analogie aus, zu der Skácel im

²² SKÁCEL, Jan: „der fisch, der über die brücke geht“. In: wundklee. Gedichte. Deutsch von Reiner Kunze. München: dtv 1982. S. 58.

Titel und in der vierten Zeile des Gedichts greift, wenn er das Gehen der Wahrheit über die (noch gar nicht gefertigte) Brücke mit der Bewegung des Fisches vergleicht, von dem in der letzten Zeile noch einmal gesagt wird, dass er über die Brücke geht. Bekanntlich schwimmt der Fisch im Wasser, es handelt sich um eine gleitende, wie selbstverständliche, kontinuierliche Bewegung. So spielend und spielerisch soll sich vermutlich die Wahrheit des Gedichts oder einer Musik (wie jener von Mozart), die mit der Brücke und ihrer verbindenden Funktion verschmilzt, bewegen. Das Gedicht entwirft ein Glücksbild, das durch das Tableau eines roten spielzeugartigen Esels – es lässt sich an Marc Chagall denken – verstärkt wird, grüßt dieses Lieblingstier der Kinder doch wohl die morgendliche Sonne.

7. Asymmetrie der Grenze: Die Sphinx²³

Waldenfels lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine interessante und spannende Asymmetrie, die für alle Schwellen und Raummarkierungen eigentümlich ist. Wir können niemals zur gleichen Zeit innen und außen sein. Hinsichtlich der berühmten Szene zwischen Ödipus und der Sphinx ist das ganz entscheidend. Er steht als Mann außen, also vor dem Eingang, sie als Frau, als weibliches Monster befindet sich an eben jener Stelle, die Innen und Außen trennt. Das Lesepublikum steht mit dem Helden vor der Schwelle und so lässt sich die Sphinx auch als das imaginäre Produkt des männlichen Blicks verstehen.²⁴ Umgekehrt werden kann diese Perspektive nur schwerlich. Sähen wir mit der Sphinx den Mann vor dem Eingang, verschwände diese wie von selbst mitsamt des Unheimlichen, das Teil ihrer Monstrosität ist. Die Sphinx ist die Schwelle des Mannes, Ödipus. Wie alle Türwächter, männlich oder weiblich, menschlich oder animalisch oder hybrid, ist die Sphinx stumm, sie gibt keine Antworten. In der Standardgeschichte gibt sie lediglich ein Rätsel auf.

²³ Vgl. hierzu folgende Aufsätze vom Verfasser dieses Aufsatzes: „Das kulturelle Leben der Sphinx vor und neben dem Fin de Siècle: Romantik-Bachofen-Freud. Mit Anmerkungen zu Borges“. In: Bernadette Malinowski, Jörg Wesche u. Dorit Wohlleben (Hg.): Fragen an die Sphinx. Kulturhermeneutik einer Chimäre zwischen Mythos und Wissenschaft, Heidelberg: Winter 2011. S. 123–143; „La sfinge quale creatura della soglia o del confine tra i sessi“. In: Mauro Ponzi u. Dario Gentili (Hg.): Soglie per una nuova teoria dello spazio. Milano: Mimesis 2012. S. 271–290; „Die Sphinx als Schwellenwesen oder Von der Grenze zwischen den Geschlechtern“. In: Sieglinde Borvitz u. Mauro Ponzi (Hg.): Schwellen. Ansätze für eine Theorie des Raums. Düsseldorf: dup 2014. S. 219–238; „The Sphinx as a Threshold Figure. About the Limits between the Sexes“. In: Alexis Nuselovici, Mauro Ponzi u. Fabio Vighi (Hg.): Between Urban Topographies and Political Spaces. Lanham: Lexington Books 2014. S. 167–184.

²⁴ MÜLLER-FUNK, Das kulturelle Leben der Sphinx. S. 123–143.

Unter Bezugnahme auf Waldenfels, aber auch auf die Psychoanalyse, möchte ich die Sphinx als ein Monster in einem Zwischenbereich verstehen, als ein Schwellenwesen, das als Türwächter fungiert, der den Zugang zu einem anderen Raum kontrolliert und polizistisch regelt. Aus dem männlichen Blickwinkel besitzt dieser andere, in Dunkel gehüllte Raum eine doppelte Kodierung. Es ist der Raum des anderen Geschlechts, der Raum des Weiblichen, aber es ist auch ein anderer Zustand, der des Unbewussten. Die Sphinx befindet sich zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen, zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten. Es handelt sich um eine einigermaßen prinzipielle Grenze – *Eros* und *Thanatos* –, die Metaphern und Symbole generiert.²⁵ Nicht unerwähnt lassen möchte ich die auf Luce Irigaray zurückgehende Idee, das weibliche Genital als einen Körperraum für den geschlechtlich Anderen, den Mann, zu begreifen. Es gibt in ihm das Phänomen der Schwelle, der in einen Raum führt, der für den Mann als ein anderer, fremder Raum erscheint.²⁶ Der heterosexuelle Koitus ist ein gutes Beispiel für Waldenfels' Idee der Drinnen-Draußen-Asymmetrie, die so zentral für alle räumlichen Phänomene ist.²⁷ Nicht uninteressant ist übrigens die kulturelle Verschiebung, die diese Geschichte auf dem Weg von Ägypten nach Griechenland erfahren hat. In der ägyptischen Version ist das Monster nämlich männlich. Es beschützt einen sakralen Raum, in dem Macht durch Religion garantiert, legitimiert und ausgeübt wird.

Die Schwelle ist ein Ort des Übergangs, zeitlich ein Zwischenaufenthalt zu etwas Anderem hin. Sie baut eine Erwartung auf. Sie ist das Gegenteil einer verschlossenen Türe. Aber ein Hindernis bleibt. Vielleicht steht jemand davor, der sie behütet und bewacht und der entscheidet, wer in den Raum jenseits der Schwelle eintreten darf. Im symbolischen Hausbestand des Okzidents ist es seit dem Mythos von Ödipus die Sphinx, eine weibliche Figur, die bemerkenswerterweise den männlichen Typ des hybriden menschlich-tierischen Lebewesens, wie es in Ägypten beheimatet war, abgelöst hat. Die bzw. der Sphinx ist selbst ein liminales Wesen, das eine uralte Grenze, die in nahezu allen „Hochkulturen“ wirksam ist, überschreitet: jene zwischen Mensch und Tier.

Die Schwelle ist nicht selten von einer religiösen Praxis begleitet, der Initiation, der Einweihung, des Geheimnisses. Dass die Sphinx menschlich und zugleich tierisch ist, macht sie unheimlich und fremd und markiert dadurch eine Grenze zwischen dem Menschen, der eintreten will, und dem, der Erkundigungen einzieht. Die Situation an dieser Grenze ist asymmetrisch so wie an den profanen administrativen Grenzen, an denen uniformierte Menschen einen auffordern,

²⁵ MACHO, Thomas: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

²⁶ IRIGARAY, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve 1979.

²⁷ WALDENFELS, Bernhard: Der Stachel des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 28–40.

Papiere vorzuweisen, die die Grenzüberschreitung gestatten und den zeitlich begrenzten Aufenthalt im fremden Land ermöglichen.

In seinem unvollendeten und ausufernden Roman *Heinrich von Ofterdingen* hat der literarische Star der deutschen Frühromantik, der sich den Namen Novalis gab, ein Märchen – eine Geschichte in der Geschichte – eingebaut, die wie alles in diesem Roman selbstreferenziell im Hinblick auf die romantische Programmkunst ist:

Endlich kam sie an das Tor, vor welchem auf einem Postament eine schöne Sphinx lag. „Was suchst du?“ sagte die Sphinx. „Mein Eigentum“, erwiderte Fabel. – „Wo kommst Du her“ – „Aus alten Zeiten.“ „Du bist noch ein Kind“ – „Und werde ewig ein Kind sein.“ „Wer wird dir beistehen?“ – „Ich stehe für mich. Wo sind die Schwestern?“ fragte Fabel. – „Überall und nirgends“, gab die Sphinx zur Antwort – „Kennst du mich?“ – „Noch nicht.“ – „Wo ist die Liebe?“ – „In der Einbildung.“ – „Und Sophie?“ Die Sphinx murmelte unvernünftig vor sich hin, und rauschte mit den Flügeln. „Sophie und Liebe“, rief triumphierend Fabel, und ging durch das Tor.²⁸

Interessant an diesem Dialog ist die Umkehrung der Situation. Grenzen sind, wie eingangs bemerkt, tendenziell asymmetrisch. Es gibt eine Person, die einer anderen den Zu-, Ein- oder Übertritt (zunächst) verwehrt. Diese ist hier die Sphinx, die eindeutig als eine Grenzwächterin markiert ist, die der romantisch-allegorischen Figur der Fabel gleichsam im Weg steht.

Der asymmetrischen Situation entspricht, dass die dominante Person, die über die Grenze gebietet und damit Macht über die andere hat, Fragen stellt, so wie das bis heute bei der Einreise in die USA der Fall ist. Diese Situation wird in dem romantischen Märchen umgekehrt, insofern als ab der Mitte des Dialogs nun Fabel die Initiative ergreift und Fragen stellt, die die Sphinx nicht beantworten kann. So wird, anders als in der Ödipus-Mythe, die Überschreitung nicht dadurch erwirkt, dass die befragte Person die richtige Antwort findet, sondern dass die befragende Person in den Zustand der Ratlosigkeit versetzt und damit besiegt wird. Liebe und Weisheit sind jene Ingredienzien einer neuen romantischen Poetologie, die Grenzen und Schranken der Alten Welt, die von der Sphinx verkörpert wird, beseitigt.

8. In die Ferne

Joseph Roth ist nicht nur ein literarischer Experte für Phänomene des Peripheren, sondern für Liminalität. Das lässt sich auch an einer etwas weniger

²⁸ NOVALIS (von HARDENBERG, Friedrich): „Heinrich von Ofterdingen“. In: Novalis. Werke. Hrsg. u. kommentiert v. Gerhard Schulz. München: C. H. Beck 1981. S. 244.

bekannteren Erzählung *Stationschef Fallmerayer* illustrieren. Im Zentrum des Textes stehen die Sehnsucht nach Reisen und die reale Überschreitung von Räumen in Richtung Süden und vor allem in den eigenen europäischen Orient, den im Text Russland verkörpert. Nebenbei bemerkt enthält der Name des Titelhelden im Sinne einer dichten Beschreibung bereits eine auffällige intertextuelle Konnotation, war doch Fallmerayer bekanntlich ein bedeutender österreichischer Orientforscher des 19. Jahrhunderts.²⁹ Im Unterschied zu dem historischen Gelehrten ist Roths Fallmerayer, wie so viele anderen Figuren in seinem Werk, ein einfacher Mann, der niemals in seinem Leben eine weite Reise unternommen hat, obwohl er den Bahnverkehr kontrolliert, der in die Weite der Welt führt. Schon das erste Tableau im Text konfrontiert die Leserschaft mit liminalen Phänomenen und Zwischenräumen. Zunächst einmal ist die Eisenbahn selbst ein Medium räumlicher Expansion, das Transgression in andere Räume gestattet. Die Bahnhofstation selbst ist im Sinne Augés kein Habitat, kein Ort, in dem man verweilt, sondern ein Nicht-Ort, Teil der Infrastruktur eines modernen Massenverkehrsmittels, das die Räume verdichtet. Und schließlich wird die Plattform mit einem ganz bestimmten Typus des Liminalen verbunden, mit einer Schranke, einer Bahnschranke. Sie ist dadurch charakterisiert, dass sie zu einem bestimmten Zeitpunkt aufgeht bzw. schließt. In diesem Falle trennt die Schranke die durchziehenden Fernzüge von den Menschen der Umgebung der Bahnstation.

Schranken sind wie alle Barrieren zumindest zeitweilig starke Versionen von limes. Solange sie geschlossen sind, gibt es kein Durchkommen. Sie müssen aus Sicherheitsgründen geschlossen werden. Zugleich trennen sie die Reisenden des Zuges von jenen Menschen, die in ihrer Region fixiert sind. Der Stationsvorstand ist dabei auch eine Ausnahmeperson, ein Mann des dritten Raumes.

Eine Eisenbahnstation ist also ein Ort, der eine bestimmte Funktion für das Verkehrsmittel Bahn besitzt. Es handelt sich um eine Haltestelle, an der Menschen ein- und aussteigen. Im Falle von Joseph Roths Erzählung kommt noch eine zweite Funktion dazu, ist doch der bescheidene Eisenbahnbeamte nicht nur Stationsvorsteher, sondern auch Schrankenwärter, also wiederum ein Experte für ein liminales Artefakt, die Schranke, die sich zum passenden Zeitpunkt heben und senken muss, um einen Zusammenstoß verschiedener Verkehrsmittel – Bahn und private Gefährte – zu verhindern.

Nun ist der Bahnhof in Roths Geschichte so winzig und unbedeutend, dass kein Zug, der in die Ferne führt, an ihm hält. Man kann von dieser Bahnstation nicht in die weite Welt fahren, was ja mit einschließt, dass auch hier Grenzen überwunden werden. So ist der kleine österreichische Beamte mitsamt seiner Familie

²⁹ LEEB, Thomas: Jakob Philipp Fallmerayer. Publizist und Politiker zwischen Revolution und Reaktion (1835–1861). München: C. H. Beck 1996.

in seinen engen Lebenskreis eingeschlossen. Der Bahnhof, Teil eines grenzüberschreitenden Mediums, ist also beinahe wie ein Gefängnis, rasen doch alle Züge, die hinausführen, an dem Vorsteher der kleinen Bahnstation vorbei:

An seiner winzigen Station pflegten die Expresszüge, die nach dem Süden führen, nach Meran, Triest, nach Italien, niemals zu halten. Aber an Fallmerayer, der täglich zweimal mit leuchtend roter Kappe grüßend auf den Perron trat, rasten die Expresszüge hemmungslos vorbei; sie degradierten beinahe den Stationschef zu einem Bahnwärter.³⁰

Ein an sich unbedeutender Unfall liefert ihm die Fremde in Gestalt einer vornehmen russischen Aristokratin gleichsam frei ins Haus. Jene Ferne, die ihm, dem Beamten einer physisch telematischen Einrichtung, bislang verwehrt wurde, dringt in seine kleine Welt ein. Er kann die Frau, die der Unfall zu ihm gebracht hat, nicht vergessen. Als der Krieg ausbricht, gelangt der Mann in die ferne Welt der russischen Frau mit dem betörenden Parfum und wird schließlich ihr Geliebter. Dieser Eintritt in eine fremde Welt ist von einem Artefakt des Liminalen bestimmt, einem Tor, das sich wie aus Versehen für ihn öffnet.

Eines Nachts, es war schwül, ein linder, guter Regen fiel, erhob sich Fallmerayer, kleidete sich an und trat vor das Haus. Im grünen Treppenhaus brannte eine gelbe Petroleumlaterne. Still war das Haus, still war die Nacht, still war der Regen, er fiel wie auf zarten Sand und sein eintöniges Singen war der Gesang der nächtlichen Stille selbst. Auf einmal knarrte die Treppe. Fallmerayer hörte es, obwohl er sich vor dem Tor befand. Er sah sich um. Er hatte das schwere Tor offengelassen.³¹

Die Passage antizipiert das Kommende: dass ihn die Frau „empfängt“. In aller Stille öffnet sich etwas, das vorher verschlossen und unerreichbar schien. Es ist wie in einem Märchen.

9. Die unsichtbare Grenze

Mauern sind konsequente und radikale Artefakte von und für Trennungen. Sie scheinen jeglichem Versuch, sie zu überwinden, zu widerstehen. Selbstschutz steht hier im Zentrum einer machtvollen Kontrolle des Raumes. Niemand kann davonlaufen, niemand kann hineinkommen. Insofern erwecken Mauern den Anschein, hundertprozentige Sicherheit zu garantieren. Hohe Mauern, womöglich noch mit Stacheldraht versehen, scheinen todsicher. Es verwundert nicht,

³⁰ ROTH, Joseph: „Stationschef Fallmerayer“. In: Der Leviathan. Erzählungen. München: dtv 1976. S. 73–94, hier S. 74 ff.

³¹ ROTH, „Stationschef Fallmerayer“. S. 87.

dass Franz Kafka, der Spezialist für das Klaustrophobische, fasziniert von der Erscheinung der Mauer gewesen ist und ihr eine höchst verfremdende gleichnis-hafte Geschichte (*Beim Bau der chinesischen Mauer*) gewidmet hat.

Üblicherweise hat die aus Stein gefügte Mauer noch eine zweite Funktion. Sie hindert nämlich den potentiellen Beobachter, etwas auf der anderen Seite ins Blickfeld zu bekommen. Umgekehrt schützt sie den Betreffenden und die Betreffende davor gesehen zu werden. In ihrer phantasmatischen Idealversion ist die Mauer nicht nur tür- sondern auch fensterlos. Die Mauer oder die Wand ist in dieser Extremversion schierer *limes* und non-*limes*. Sie suggeriert die Unmöglichkeit, sie zu übersteigen und in den anderen Raum zu gelangen. Die Türe ist, wie Simmel gezeigt hat, eine reale, das Fenster – vom realen über den Spiegel bis zu den modernen digitalen Bildschirmen – hingegen eine visuelle Öffnung. Marlen Haushofer kombiniert zwei eigentlich inkompatible Grenzformen: die Mauer als den undurchdringlichen *limes* und das Glas, das, wenigstens virtuell, absolute Transparenz ermöglicht.

Interessanterweise hat die Wand in Marlen Haushofers Roman (wie auch in der filmischen Adaption) mehrere konstitutive Eigenschaften. Zunächst einmal ist sie hart und undurchdringlich, so wie das für alle Mauern der Fall ist, sie hat zum anderen kein Ende nach oben, schon auch deshalb, weil sie unsichtbar ist. Schließlich ist sie auf Grund dieser gläsernen Eigenschaft, vollständig transparent. Haushofers Wand funktioniert wie ein Bildschirm, der den „Raum“ dahinter sichtbar macht. Auch hier spielt ein mysteriöser zeitlicher Aspekt eine maßgebliche Rolle: Plötzlichkeit. Die Wand ist über Nacht von unsichtbarer Hand errichtet worden:

Verdutzt streckte ich die Hand aus und berührte etwas Glattes und Kühles: einen glatten, kühlen Widerstand an einer Stelle, an der doch gar nichts sein konnte als Luft. Zögernd versuchte ich es noch einmal, und wieder ruhte meine Hand wie auf der Scheibe eines Fensters. [...] Ich stand noch dreimal auf und überzeugte mich davon, daß hier, drei Meter vor mir etwas Unsichtbares, Glattes, Kühles war, das mich am Weitergehen hinderte.³²

An Marlen Haushofers Roman ist vor allem ein Detail von entscheidender Bedeutung. Es ist nicht die Tatsache, dass sich in der abgelegenen Welt, von der Protagonistin der Geschichte berichtet, mitten in der Landschaft eine Trennwand auftut, die die Welt in zwei jeweils unzugängliche Gebiete teilt.³³ Entscheidend ist vielmehr, dass diese Wand gläsern und transparent ist. Man kann das Drüben vom Hüben aus sehen, ohne dass man es betreten kann. Die Wand

³² HAUSHOFER, Marlen: *Die Wand*. Düsseldorf: Claassen 1968. Sonderausgabe: Salzburg et al.: Residenz 2005. S. 13f.

³³ Chovanec, Johanna: „Marlen Haushofers Die Wand als Thirdspace“. In: *Sprachkunst*. Wien. Vol. 44, 2014/1. S. 15–30.

ist wie eine riesige Fensterscheibe. Überhaupt ist das Fenster eine raffinierte Trennlinie: Es lässt sehen, was man nicht betreten kann. Alle telematischen Medien – von der Leinwand, über Kino und Fernseher bis zum Bildschirm unserer digitalen Apparaturen – funktionieren auf die ein oder andere Weise wie Fenster, die andere Welten ‚drüben‘ sichtbar machen.

Hindernis und Überschreitung fallen hier zusammen. So stößt die Frau an eine Trennwand und kann doch zugleich die Totenlandschaft jenseits dieser Wand sehen, die mit dem kleinen idyllischen Glück der einzig Überlebenden im Kontrast steht. Eingesponnen in sich, reduziert sich das Moment, das ihre winzige inselhafte Welt zu transzendieren vermöchte, auf jene abgestorbene Welt hinter dem gläsernen Paravent. Vielleicht ist die Ambivalenz alles Liminalen nie größer als in jener Urszene, in der Paradies und Hölle, insulare Freiheit und Eingeschlossen-Sein Hand in Hand zu gehen scheinen. Das hat mit der Gespaltenheit von Freiheit zu tun, die eine Entscheidungsmöglichkeit für etwas wie eine Befreiung von etwas ist. Die Situation von Haushofers Protagonistin lässt sich nämlich dadurch charakterisieren, dass ihre Freiheit, etwas zu tun und die Grenze ihres winzigen Territoriums zu verlassen, storniert ist, das heißt, sie hat keine Freiheit *für etwas*, aber genauso radikal ist ihre Freiheit *von etwas* bzw. von jemandem, der sie daran hindern könnte, ein gleichsam spät-rousseauistisches, frühgrünes Leben in der Natur zu führen, deshalb auch wiegt der Einbruch eines fremden Mannes in ihr kleines weibliches Paradies so schwer für sie.

10. Der Zaungast

Kommen wir noch einmal auf die Pop-Welt der späten 1960er-Jahre zu sprechen, dieses Mal auf Mick Jagger, wenn er kräftig kräht, auf einem Zaun zu sitzen kommt um das lyrische Ich Rückschau halten zu lassen auf eine frühe Liebe, die er hinter sich gelassen hat. Da schwingt noch ein dezidiert männliches, gynophobes Moment mit, wonach es die Frau ist, die dem Mann ein derart schales bürgerliches Leben in Sicherheit zumuten will:

Since I was young I've been very hard to
please
And I don't know wrong from right
But there is one thing I could never
understand
Some of the sick things that a girl does to a
man, so
I'm just sittin' on a fence.

Die Trennlinie ist hier schnell ausgemacht. Was er hinter sich gelassen hat und worauf er räumlich wie zeitlich herab- und zurückblickt, ist ein gesichertes, bürgerliches Leben mit Kind, Familie und angespartem Haus:

All of my friends at school grew up and
settled down
And they mortgaged up their lives
One thing's not said too much, but I think
it's true
They just get married cause there's nothing
else to do, so
I'm just sittin' on a fence

Und in der letzten Strophe wird der eigene, höchst unsichere Status zum Thema des Songs:

You can say I got no sense
Trying to make up my mind
Really is too hard I find
So I'm sittin' on a fence³⁴

Der Zaun ist ein mäßiges Hindernis, das sich mit einem Sprung überwinden lässt. Aber der Sprung in die alte Welt ist für das lyrische Ich nicht attraktiv, weil das Leben der anderen, der Schul- und Studienkameraden längst abgeschlossen ist. Nach Ehe, Kindern und Häuschen kommt nichts mehr.

So wird der Zaun zu einem an sich unmöglichen Aufenthaltsort, zu einem Nicht-Ort³⁵, der Suche und Bewegung verbürgt und sich nicht mit einem schnellen Lebensinn abwimmeln lässt, auch wenn es das lyrische Ich als „too hard“ empfindet „trying to make up my mind.“ Die Position auf dem Zaun ist ein Provisorium, aber auch eine Alternative zu einem Leben, das sich am Ende als falsch erweisen wird.

11. Vom Öffnen und Schließen. Hindernis und Aufforderung

Es ist vermutlich das berühmteste Gleichnis in einem Werk, das wahrlich nicht arm an Gleichnissen ist. Die Rede ist von Franz Kafkas hermetischem Werk *Vor dem Gesetz*. In seiner Verfilmung von *Der Prozess* (1962) hat Orson Welles die

³⁴ THE ROLLING STONES: Stittin' on a fence.

<https://www.songtexte.com/songtext/the-rolling-stones/sittin-on-a-fence-63b46eef.html>
(zuletzt eingesehen am 31.08.2020).

³⁵ Vgl. Anm. 20.

kleine Sinngeschichte an den Anfang gestellt. Er hat damit dem Film einen interpretatorischen Rahmen geschaffen:

Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. „Es ist möglich“, sagt der Türhüter, „jetzt aber nicht.“ Da das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehn. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: „Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen.“ Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet; das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart, entschließt er sich, doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt. Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen. Dort sitzt er Tage und Jahre. Er macht viele Versuche, eingelassen zu werden, und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten. Der Türhüter stellt öfters kleine Verhöre mit ihm an, fragt ihn über seine Heimat aus und nach vielem andern, es sind aber teilnahmslose Fragen, wie sie große Herren stellen, und zum Schlusse sagt er ihm immer wieder, daß er ihn noch nicht einlassen könne. Der Mann, der sich für seine Reise mit vielem ausgerüstet hat, verwendet alles, und sei es noch so wertvoll, um den Türhüter zu bestechen. Dieser nimmt zwar alles an, aber sagt dabei: „Ich nehme es nur an, damit du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben.“ Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter fast ununterbrochen. Er vergißt die andern Türhüter, und dieser erste scheint ihm das einzige Hindernis für den Eintritt in das Gesetz. Er verflucht den unglücklichen Zufall, in den ersten Jahren rücksichtslos und laut, später, als er alt wird, brummt er nur noch vor sich hin. Er wird kindisch, und, da er in dem jahrelangen Studium des Türhüters auch die Flöhe in seinem Pelzkragen erkannt hat, bittet er auch die Flöhe, ihm zu helfen und den Türhüter umzustimmen. Schließlich wird sein Augenlicht schwach, und er weiß nicht, ob es um ihn wirklich dunkler wird, oder ob ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht. Nun lebt er nicht mehr lange. Vor seinem Tode sammeln sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage, die er bisher an den Türhüter noch nicht gestellt hat. Er winkt ihm zu, da er seinen erstarrenden Körper nicht mehr aufrichten kann. Der Türhüter muß sich tief zu ihm hinunterneigen, denn der Größenunterschied hat sich sehr zuungunsten des Mannes verändert. „Was willst du denn jetzt noch wissen?“ fragt der Türhüter, „du bist unersättlich.“ „Alle streben doch nach dem Gesetz“, sagt der Mann, „wieso kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?“ Der Türhüter erkennt, dass der Mann schon an seinem Ende ist, und, um sein vergehendes Gehör noch zu

erreichen, brüllt er ihn an: „Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.“³⁶

Orson Welles Filmadaption, zugleich eine Interpretation, lädt dazu ein, das Gleichnis auf die Situation des Publikums zu übertragen. So wie dem armen Mann vom Lande vor dem Tor, das zum Gesetz führt, geht es nämlich, wie schon Günther Anders scharfsinnig befunden hat, auch Kafkas Leserschaft, die sich plötzlich in eine fremde, rätselhafte und unüberschaubare Welt versetzt sieht.³⁷ Abermals ist die Grenzsituation eine asymmetrische, hier der Türhüter, dort der bescheidene, ängstliche Mann vom Lande. Man mag das Gleichnis, wie es auch geschehen ist, religiös, gesellschaftskritisch als Sinnbild totalitärer Herrschaft oder auch – zumal angesichts der sogenannten Flüchtlingskrise – als politisch und postkolonial auflösen, all dies ist möglich und verfehlt an einer entscheidenden Stelle die Beschaffenheit des Textes, die darin besteht, dass wir genau so wenig wie der Mann vom Lande in einen jenseitigen Raum eintreten können, in dem das „Gesetz“ sichtbar würde.

Kafkas Gleichnis, ein Kernstück einer Phänomenologie des Liminalen, ist ein Paradebeispiel dafür, wie Macht und Grenze miteinander verflochten sind. Man kann das sehr präzise am Verhalten des Türhüters ablesen, der dem Grenzgänger zum einen Angst vor den vielen anderen schrecklichen Grenzhütern macht und ihn zum anderen auf einen späteren Zeitpunkt vertröstet. Zu den Eigenheiten von Kafkas Poesie gehört auch, dass er einen Begriff wie *Gesetz* scheinbar als evident voraussetzt, ihn aber zugleich ins Unbestimmte rückt. Das einzige, was wir von diesem „Gesetz“ wissen können, ist die Beschaffenheit des Grenzregimes, das es geschaffen, das heißt „gesetzt“ hat. Und das sagt natürlich Einiges über das Gesetz bei Kafka aus und darüber, wie dessen Bedeutung verschoben ist. Kann denn dieses „Gesetz“ ein gutes sein, wenn es scheinbar keinen Zutritt zu ihm gewährt? Die perfide Wendung bringt es auf paradoxe Weise auf den Punkt: Dieses Tor war ausschließlich für ihn da, es war nur für diesen armen Mann geschaffen worden, man sagt ihm das freilich erst, als es zu spät ist. Damit hebt die Geschichte jene Dynamik, die Georg Simmel für das Liminale so charakteristisch angesehen hat, die Bewegung zwischen Öffnung und Schließung, förmlich aus den Angeln. Was offen ist, das ist geschlossen, und was geschlossen scheint, das war offen. Die Welt jenseits der Grenze bleibt unerreichbar, aber in dieser Unerreichbarkeit überlebt diese zugleich.

³⁶ KAFKA, Franz: „Vor dem Gesetz“. In: Sämtliche Erzählungen. Hrsg. v. Paul Raabe. Frankfurt am Main: Fischer 1977. S. 131f. Dieses Gleichnis wurde von Kafka selbst zunächst als eigenständiger Text im Jahr 1919 publiziert.

³⁷ ANDERS, Günther: Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur. München: C. H. Beck 1984. S. 56: „Aber was Kafka beschreibt, ist nicht so sehr das ‚Seiende‘. Die Welt, mit der das Individuum ‚mit-ist‘, sondern die Tatsache des Nichtdazugehörens, also das Nichtsein. Oder genauer: das Seiende, die Welt, wie es vom Fremdling aus aussieht (nämlich fremd).“

12. Die Membran

Through the membrane of your words I am looking at you—through the membrane of my view, I am walking into the world. / Durch die Membrane deiner Worte schaue ich dich an, durch die Membrane meines Blicks gehe ich in die Welt.³⁸

Diese Installation ist 2011 während eines längeren Aufenthalts der Künstlerin Sabine Müller-Funk im Rahmen eines Stipendiums in Teheran als „Artist in Residence“ in der österreichischen Botschaft entstanden. Dieses Projekt verfolgte von Anfang an die transkulturelle Intention, die eingeladenen österreichischen Künstlerinnen und Künstler mit solchen aus dem Iran zusammenzubringen und diese Zusammenarbeit am Ende zu präsentieren.



Die Künstlerin arbeitet seit langem mit transparentem Material, mit Glas oder durchsichtigem Drahtgeflecht, das auf kunstvolle Weise Getrennt- und Zusammen-Sein miteinander verbindet. Denn Kommunikation setzt ein gewisses

³⁸ MÜLLER-FUNK, Sabine: Teheran-Membranes 2011. Installation, 4 membranes, each 220 x 90 cm, with text made of garden soil, and video projections: moving mouth talking the written words and moving eye looking; Vgl. auch: www.sabine.mueller-funk.com (zuletzt eingesehen am 21.9.2020); HÖLLER, Barbara; Christine M. HOLTER u. Wolfgang MÜLLER-FUNK (Hg.): Bruch-Spur-Zeichen. Sabine Müller-Funk & Friends. Wien: Sonderzahl 2018. S. 26f.

Maß an Trennung und Andersheit voraus. Für diesen Sachverhalt stehen die hintereinander gereihten Fahnen, die jeweils mit eigener Hand beschrieben sind und auf denen Video-Projektionen zu sehen sind, die die Organe der Kommunikation, Auge und Mund zeigen. So entsteht das Modell einer Grenzüberschreitung, die die Grenze nicht negiert, sondern zugleich als maßgebliches Moment von Kommunikation voraussetzt und mit dem Liminalen kreativ arbeitet. Die Membran ist ein ganz eigenes Grenzphänomen. Sie hält Öffnung und Schließung auf unüberbietbare Weise in Balance. Diese Form von Liminalität ‚zeigt‘ sich an einem für das menschliche Dasein entscheidendem ‚Organ‘, der Haut.³⁹ Auf der einen Seite hält die Haut unseren Leib zusammen und schützt ihn auch vor einem Außen. Wenn etwas unter die Haut geht, ist das schmerzlich und eindringlich. Auf der anderen Seite ist die Haut umweltoffen, wir nehmen durch die Haut auf, wir atmen durch die Haut und die Haut ist nicht zuletzt auch ein Medium, eine lebendige Fläche der Wahrnehmung für Zärtlichkeit. Die Haut macht sinnfällig, wie verletzlich Grenzen zu sein vermögen.

Grenzen sind nicht keine Störelemente von und in Kultur, sondern deren Bausteine. Sie sind eine Bedingung der Möglichkeit von Kultur und Gesellschaft. Sie bringen Momente mit, die für kulturelle Dynamik maßgeblich sind: Öffnen und Schließen, Trennen und Verbinden, Statik und Dynamik, Anhalten und Überschreiten. (Trans-)kulturelle Kommunikation findet stets unter den Bedingungen statt, die eine bewegliche Struktur beinhalten. Und Strukturen sind undenkbar ohne die gestaltende Kraft des Liminalen.

Bibliografie

- ANDERS, Günther: Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur. München: C. H. Beck 1984.
- ANZIEU, Didier: Das Haut-Ich. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- AUGE, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Fischer 1994.
- BACHELARD, Gaston: Poetik des Raumes. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard. Frankfurt am Main: Fischer 1987.
- BENDER, John E./WELLBERRY, David E. (Hg.): Chronotypes. The Construction of Time. Stanford: SUP 1991.
- BLOOM, Harald: Einfluss-Angst (1973). Basel: Stroemfeld/Nexus 1995.

³⁹ ANZIEU, Didier: Das Haut-Ich. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

- BURDON, Eric: *Winds of Change* (1967).
<https://www.discogs.com/de/artist/1240482-Eric-Burdon-amp-The-Animals>
(zuletzt eingesehen am 19.08.2018).
- CACCIARI, Massimo: *Wohnen. Denken. Essays über Baukunst im Zeitalter der völligen Mobilmachung. Aus dem Italienischen von Reinhard Kacianka.*
Klagenfurt: Ritter 2002.
- CHOVANEC, Johanna: Marlen Haushofers *Die Wand* als Thirdspace. In:
Sprachkunst. Wien. Vol. 44, 2014/1. S. 15–30.
- FEUCHTWANGER, Lion: *Exil, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 12.*
Berlin/DDR und Weimar: Aufbau 1974.
- MARX, Karl und Friedrich ENGELS: *Marx-Engels-Studienausgabe. Hrsg. v. Iring Fetscher, Bd III: Geschichte und Politik 1.* Frankfurt am Main: Fischer 1966.
- HANDKE, Peter: *Die Wiederholung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- HAUSHOFER, Marlen: *Die Wand.* Düsseldorf: Claassen 1968. Sonderausgabe:
Salzburg et al.: Residenz 2005.
- HORVÁTH, Ödön von: *Hin und Her.* In: *Kommentierte Werkausgabe in Einzelausgaben. Bd. 7.* Hrsg. v. Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- HÖLLER, Barbara; Christine M. HOLTER u. Wolfgang MÜLLER-FUNK (Hg.):
Bruch-Spur-Zeichen. Sabine Müller-Funk & Friends. Wien: Sonderzahl 2018.
- IRIGARAY, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist.* Berlin: Merve 1979.
- KAFKA, Franz: „Vor dem Gesetz“. In: *Sämtliche Erzählungen.* Hrsg. v. Paul Raabe. Frankfurt am Main: Fischer 1977.
- LEEB, Thomas: *Jakob Philipp Fallmerayer. Publizist und Politiker zwischen Revolution und Reaktion (1835–1861).* München: C. H. Beck 1996.
- MACHO, Thomas: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „Das kulturelle Leben der Sphinx vor und neben dem Fin de Siècle: Romantik-Bachofen-Freud. Mit Anmerkungen zu Borges“. In: Bernadette Malinowski, Jörg Wesche u. Dorit Wohlleben (Hg.): *Fragen an die Sphinx. Kulturhermeneutik einer Chimäre zwischen Mythos und Wissenschaft.* Heidelberg: Winter 2011. S. 123–143.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „Die Sphinx als Schwellenwesen oder Von der Grenze zwischen den Geschlechtern“. In: Sieglinde Borvitz u. Mauro Ponzi (Hg.): *Schwellen. Ansätze für eine Theorie des Raums.* Düsseldorf: dup 2014. S. 219–238.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften, 2. erweiterte Aufl.* Tübingen: Francke/UTB 2010.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „La sfinge quale creatura della soglia o del confine tra i sessi“. In: Mauro Ponzi u. Dario Gentili (Hg.): *Soglie per una nuova teoria dello spazio.* Milano: Mimesis 2012. S. 271–290.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: *The Architecture of Modern Culture. Towards a Narrative Cultural Theory.* Berlin/Boston: de Gruyter 2012.

- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „The Sphinx as a Threshold Figure. About the Limits between the Sexes“. In: Alexis Nuselovici, Mauro Ponzì u. Fabio Vighi (Hg.): *Between Urban Topographies and Political Spaces*. Lanham: Lexington Books 2014. S. 167–184.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „Philosophy of the Liminal“. In: Johan Schimanski, u. Jopi Nyman (Hg.): *Border Images, Border Narratives*. Manchester: MUP 2021. S. 23–41.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „Poetry of the Space in Between“. In: Romana Radlwimmer (Hg.): *Transborder matters*, iMEX-revista DOI 10.23692, 17.5, Februar 2020. S. 68–83, <https://www.imex-revista.com/xvii-poetry-space-inbetween/> (zuletzt eingesehen am 21.9.2020).
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang (Hg.): *The Borders of Europe*. Rom: IISG 2021.
- MÜLLER-FUNK, Sabine: *Teheran-Membranes 2011*. Installation, 4 membranes, each 220 x 90 cm, with text made of garden soil, and video projections: moving mouth talking the written words and moving eye looking; www.sabine.mueller-funk.com. (zuletzt eingesehen am 21.9.2020).
- NOVALIS (von HARDENBERG, Friedrich): „Heinrich von Ofterdingen“. In: Novalis. Werke. Hrsg. u. kommentiert v. Gerhard Schulz. München: C. H. Beck 1981.
- THE ROLLING STONES: *Sittin' on a fence*. <https://www.songtexte.com/songtext/the-rolling-stones/sittin-on-a-fence-63b46eef.html> (zuletzt eingesehen am 31.08.2020).
- ROTH, Joseph: „Stationschef Fallmerayer“. In: *Der Leviathan*. Erzählungen. München: dtv 1976.
- SCHÜTZ, Alfred: *Der Fremde*. Ein sozialpsychologischer Versuch. Gesammelte Aufsätze 2. Studien zur Soziologischen Theorie. Hrsg. v. Arvid Bridersen. Den Haag: Nijhoff 1972.
- SCHLEGEL, Friedrich: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Wolfdietrich Rasch. München: dtv 1972.
- SIMMEL, Georg: *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*. Bd. 1, Gesamtausgabe Bd. 12. Hrsg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- SIMMEL, Georg: *Soziologie*. Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe. Bd. 11. Hrsg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- SKÁČEL, Jan: „der fisch, der über die brücke geht“. In: *wundklee*. Gedichte. Deutsch von Reiner Kunze. München: dtv 1982. S. 58.
- WALDENFELS, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Johan Schimanski
Border Utopias, Border Dystopias

Abstract Deutsch

Utopien werden gewöhnlich als ein von unseren heutigen Gesellschaften zeitlich und räumlich getrenntes Phänomen angesehen. Wenn Utopien jedoch Grenzen voraussetzen scheinen, die als Teilung gedacht sind, was wäre dann eine utopische Konzeption von Grenzen? Warum hat Migration in früheren Utopien so wenig Bedeutung, und wie wäre eine utopische Form der Migration? Grenzen sind in der heutigen Welt ethisch und sozial dysfunktional und verlangen nach neuen Lösungen. Dieser Artikel verwebt Theorien über Utopie, Nationen, Grenzen, Migration und Science-Fiction anhand des Close Readings von Fiktion und Poesie von Roda Ahmed, Ingeborg Bachmann, Ursula K. Le Guin und Mohsin Hamid. Es wird argumentiert, dass Grenzutopien notwendig sind, um die erkenntnistheoretischen Grenzen der gegenwärtigen Grenzpraktiken zu verstehen und die Möglichkeit neuer Grenzimaginationen zu verstehen.

Abstract English

Utopias have usually been imagined as being separated in time and space from our contemporary societies. But if utopias seem to require borders conceived of as divides, what would be the utopian concept of a border be? Why has migration figured so little in previous utopias, and what would a utopian form of migration be like? Borders in the world today are ethically and socially dysfunctional, crying out for new solutions. This chapter weaves theories of utopia, nations, borders, migration and science fiction into readings of fiction and poetry by Roda Ahmed, Ingeborg Bachmann, Ursula K. Le Guin and Mohsin Hamid. It argues that border utopias are necessary if we are to understand the epistemological limitations underlying current border practices and the possibility of new border imaginings.

* * *

1. Fables

I introduce this exploration of utopian (and dystopian) borders with short readings of three fable-like texts, one by a Norwegian author born in Somalia, Roda Ahmed, one by a canonized Austrian poet and author, Ingeborg Bachmann, and one by an equally prominent US-American writer of science fiction and fantasy, Ursula K. Le Guin. The first is placed at the beginning of Ahmed's *Forberedelsen* (2008, "The Preparation"), a novel of the Somali diaspora.¹ Ahmed's novel tells the story of a girl coming of age in Oslo, expecting her life to be like that of other girls she knows. However, upon reaching puberty, she discovers that her parents have other plans for her. What follows is a distinctly dystopian tale of fear and captivity as she is sent to London to stay with her grandmother, where she learns about female genital mutilation and preparations for an arranged marriage. Her family and parts of a transnational, post-migratory Somali community may see such traditional practices as being utopian in the sense of belonging to a 'good place' (*eu-topia*), since they embody specific ideals, but the protagonist of the novel feels constricted and controlled in a dystopian way, and experiences fear as an individual. For Marit Ann Barkve in her analysis of *Forberedelsen* and other published migrant narratives written in Norwegian, family culture forms what she calls "dystopian memory" in "an inversion of classical dystopian fiction".² Dystopias often depict escapes (or lack of escapes) from repressive states, but in these narratives protagonists escape from oppressive family structures into a public sphere defined by a positively-valued (Norwegian) state, thus figuring the state and not the family as a promise of utopia.³

Ahmed's novel follows models from postcolonial literature and from migration literature in other contexts, adding touches of magical realism to her story, in this case in the form of short fables inserted into the text. The first of these fables tells the story of a king exiled by the Pharaoh to the ends of the earth, where he meets an escaped Egyptian slave who has been turned into a mermaid as punishment for her escape. It is only when the king falls in love with the slave that the spell is banished and she is permitted to come onto land. The fable ends: "She waved happily as she swam in towards land, and when she reached the shore, she stood up. The mermaid was no longer a mermaid, and the exiled king

¹ AHMED, Roda: *Forberedelsen*. Roman. [Oslo]: Gyldendal 2008.

² BARKVE, Marit Ann: *The Other Mother. Motherhood Tropes in Norwegian Diaspora Literature*. Dissertation. University of Wisconsin – Madison 2018.

³ Cf. BARKVE, *The Other Mother*. p. 96 f.

was no longer unhappy, and so they began to build their own country [*land*]. All those in flight would come there.”⁴

This fable, placed at the beginning of the text, is set at the borders of the known world and on the border between land and sea. Two refugees meet in this liminal space, one of whom bears the mark of hybridity, being both a human and a fish. In the quote, she is allowed to cross onto “land” (*land*) and at the same time to build her own “country” (*land*), together with the exiled king. This story of migration is a prefiguration of the plot of the novel, pointing to the hybrid upbringing of the protagonist. She too makes her escape at the very end of the story, in her case on a Eurostar train headed for Paris. In the fable, dystopia becomes a utopia even if this utopia is hardly described and would probably better be called ‘utopian’ rather than ‘a utopia’. Where the Eurostar train is an in-between border space produced by late modern forms of mobility – to use Marc Augé’s term, a ‘non-place’ – the new country of the fable is both a ‘good place’ and a place that does not exist – in the utopian tradition, also a ‘non-place’ (*ou-topia*).⁵ What makes it interesting in this context is that it is a utopian space for migrants, for people who have had split identities, and that the allegorical connection to the Eurostar train suggests that such a migrant utopia may be a border space, not purely a place that does not exist, but also a place that is not a place.

Ahmed’s text may remind one of another, more canonical text of borders, migrants and the utopian: Ingeborg Bachmann’s famous poem “Böhmen liegt am Meer” (‘Bohemia Lies by the Sea’), the second fable-like text I address here.⁶ The title of this poem refers to Shakespeare’s *The Winter’s Tale*,⁷ and designates an impossible Bohemia, one lying not inland, but by the sea, a utopia that is a non-place. For Bachmann, this space is specifically an idealised version of Habsburg space, the nations and cultures once making up the Habsburg empire or Austro-Hungarian double monarchy.⁸ Habsburg space is a continuous territory which links Bohemia and the Adriatic Sea. Bachmann envisaged this

⁴ “Hun vinket stolt idet hun svømte mot land, og da hun nådde stranden, reiste hun seg opp. Havfruen var ikke lenger havfrue, og den forviste kongen var ikke lenger ulykkelig, og så begynt de å bygge opp et eget land. Dit skulle alle komme som var på flukt.” AHMED: Forberedelsen. p. 8.

⁵ AUGÉ, Marc: *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso 1995.

⁶ BACHMANN, Ingeborg: “Böhmen liegt am Meer”. In: *Sämtliche Gedichte*. München: Piper 1978. pp. 177–178.

⁷ SHAKESPEARE, William: “The Winter’s Tale” [1623]. In: *The Complete Works of William Shakespeare. Containing the Plays and Poems with Special Introductory Matter, Index of Characters & Glossary of Unfamiliar Terms*. London: Collins Clear-Type Press 1923. pp. 344–378.

⁸ Cf. HÖLLER, Hans: *Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg*: Rowohlt 1999. pp. 134–136.

space as being traumatically split, divided as it was by a violent ‘hyperborder’;⁹ she began writing the poem on a visit across the Iron Curtain to Prague, in 1964.¹⁰ The title plays with the meanings of ‘Bohemia’, referring both to a historical part of what was then Czechoslovakia, but also to a cosmopolitan culture of artists, writers and others who rebel against bourgeois norms. The poem has fable-like qualities, borrowing from a romantic, Shakespearean world of sailors, port prostitutes, vagabonds and comedians, as well as exotic Bohemians, Veronese, Venetians and Illyrians (all peoples once under Habsburg rule). It begins with a series of sentences (lines ending in full stops) held in the future tense and formed in a way reminiscent of Aristotelian syllogisms.

If a word borders onto me here, then I will let it border.
 If Bohemia still lies by the sea, I will believe the seas again.
 And if I believe in the sea, then I will hope for land [*Land*].¹¹

In the poem, the word *Land* forms a semantic isotope with the related word *Grund* (ground) and phrase *zugrunde gehen* (going to ground). The enunciator of the poem seeks ground to walk on, once she has crossed borders in the form of thresholds and bridges:

Are houses green around here, I will step into a house.
 Are bridges whole here, I will walk on good ground [*Grund*].¹²

The house can be associated with the royal and imperial House of Habsburg, symbolic of a transnational, borderless space, and the green with a nodal point within the German-language discourse of the Iron Curtain, the ‘green border’ (*grüne Grenze*), meaning a (utopian) border which may be crossed freely. Yet for Bachmann, land and ground may only be reached through a movement first downwards and then up, the geographical and geopolitical imagery also symbolising psychic states and the crossing of temporal borders. She emphasizes this turning point, which is central to the poem, both through the ambivalence of *zugrunde gehen* (implying to go under, to reach the bottom, but also to go

⁹ Cf. ROMERO, Fernando: *Hyperborder. The Contemporary U.S.-Mexico Border and its Future*. New York: Princeton Architectural Press 2008.

¹⁰ NEUMANN, Peter Horst: “Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest”. In: *Gedichte und Interpretationen*. Vol 6. Gegenwart. Ed. Walter Hinck. Stuttgart: Reclam 1982. pp. 83–91, here p. 87.

¹¹ “Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich’s grenzen. / Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder. / Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.” BACHMANN: “Böhmen liegt am Meer”. My fairly literal translations of Bachmann’s poem throughout.

¹² “Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus. Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.” BACHMANN: “Böhmen liegt am Meer”.

back to the basics, to the earth¹³) and through the endings or ‘turns’ of the lines, using enjambment:

[...] I wish to perish [zugrunde gehn].

To the bottom [Zugrund] – that is, to the Sea, there I will find Bohemia again.

Ruined [*Zugrunde gerichtet*], I awake calmly.

From my bottom [*Grund*] I now know, and I am not lost.¹⁴

In German, the sea bottom is its *Grund*; *zugrunde gerichtet* can imply ‘buried’, but could also be interpreted ambivalently either as ‘condemned to the ground’ or ‘laid out as foundational’ (the latter suggesting the utopian); and *von Grund auf* can also mean ‘basically, through and through’. *Grund* is something to fall down to, but also something to stand on.

As in Ahmed’s text, a character (in this case the lyrical persona) is condemned to a border space between land and sea, but can then cross again to find new land to stand on. The poem ends, again as in Ahmed, with the vision of a land for migrants, in this case the wandering bohemian and poet – the German *Vagant* pointing to the wandering poet and scholar of the Middle ages, the *clericus vagans*:

I border still onto a word and onto another land [*Land*],
I border more and more, if only just, onto everything,

a Bohemian, a vagabond [*Vagant*], who has nothing, is held by nothing,
given only still to see, from the sea, which is disputed,
the land [*Land*] of my choice.¹⁵

As with the Norwegian *land*, the German word *Land* is used for both ‘land’ (land and not sea, also owned land, and countryside) and ‘country’ (nation). Bachmann does not specify any existing country, but rather invokes the utopian possibility of “another land” (*ein andres Land*). Being a literary Bohemian and a Vagant on a disputed sea would suggest belonging to what in the early modern period might have been called the *respublica literaria*, a republic of letters, for Bachmann a (non-)place, from which a utopian ‘other country’ is imaginable.

¹³ Cf. WEIGEL, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Zsolnay 1999. p. 362.

¹⁴ “[...] Ich will zugrunde gehn. / / Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder. / Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf. / Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.” BACHMANN: “Böhmen liegt am Meer”.

¹⁵ “Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land, / ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr, / / ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält, / begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, / Land meiner Wahl zu sehen.” BACHMANN: “Böhmen liegt am Meer”.

My third textual example in this preamble is Ursula K. Le Guin's short story or fable, "The Ones Who Walked Away from Omelas",¹⁶ first published in 1973 in a collection of original science fiction stories edited by fellow author Robert Silverberg. In the idyllic, utopian city of Omelas, everyone lives a prosperous and fair life of pleasure, except for one small child who is locked away in a cellar, hidden from the light, and kept in captivity. This child undergoes hunger and pain, never being given enough food or medical attention. It sits on the floor, with open sores, in its own excrement. The citizens of Omelas accept this condition as an implicit part of their social contract, known (but ignored) by all. The story gives no direct explanation of a historical or magical nature for this social order, but makes it clear that the utopia of Omelas is dependent on the micro-dystopia of the child's cellar. It is the lack of explanation that gives the story a fable-like impression, along with Omelas being described like a city in a fantasy or a science fiction world.

The cellar walls holding the child captive constitute an internal bordering in Omelas on both a topographical and a symbolic plane, but also an external one, since the state of the child so contradicts the perceived ethos of Omelas as a whole. The cellar is both part and not part of Omelas; it 'participates without belonging', in Derrida's figure of the border.¹⁷ But the child is not completely alone in its bordering. Above I wrote 'except for the child'; more accurately I should have written 'except for the child and certain others', namely, "The Ones Who Walk Away from Omelas" (to quote Le Guin's title). These are citizens of Omelas who find they cannot accept its social contract, and border themselves both symbolically and topographically from their fellow-citizens, by leaving the city. They walk away from utopia – which is for them a dystopia – but then seek out a new utopia, like the king and the slave in Ahmed's fable, and like the lyrical persona of Bachmann's poem. The story ends:

They leave Omelas, they walk ahead into the darkness, and they do not come back. The place they go towards is a place even less imaginable to most of us than the city of happiness. I cannot describe it at all. It is possible that it does not exist. But they seem to know where they are going, the ones who walk away from Omelas.¹⁸

As in Ahmed's and Bachmann's texts, in this quote the new utopia is "even less imaginable", the narrator not being able to "describe it at all". It would be easy to read Le Guin's story as an allegory of its original context, as a story about the involvement of an ostensibly utopian nation, the United States of America, in

¹⁶ LE GUIN, Ursula K.: "The Ones Who Walk Away from Omelas". In: the same. *The Wind's Twelve Quarters*. New York: Bantam 1976. pp. 251–259.

¹⁷ Cf. DERRIDA, Jacques: "The Law of Genre". In: *Critical Inquiry* 7.1 (1980). pp. 55–81, here p. 59.

¹⁸ LE GUIN, "The Ones Who Walk Away from Omelas". p. 259.

the dystopian Vietnam War. The story does not refer specifically to this context however, allowing the allegorical level of the fable to be applied to many different situations involving utopian societies, or societies with utopian ideals, and their internal others.

2. Migration

My readings of the three fables (fable-like texts) above provide some of the building-stones of my subsequent argument. Each of them involves migration or border-crossings with utopias in different ways. They may take us towards posing the question of what a migrant utopia or a border utopia might be – which I would argue is also a question about the borders of utopia, the borders crossed when land is reached (Ahmed), when land is seen (Bachmann) and when land is left (Le Guin). But before I attempt a precise formulation of either of these questions, I will be approaching them from another angle as well, from a different set of texts, addressing a different discourse: the discourse of an ongoing migration crisis created in 2015. This is a discourse that literary texts may be able to offer corrections to in various ways.

This discourse has several central topoi, all of which can be connected to concepts of utopia and dystopia, the utopian and the dystopian. The first is that of there being a ‘crisis’, i.e. a risky and dystopian situation calling for utopian solutions. This crisis positions Europe and the ‘West’ in a *Grenzsituation*, a ‘border situation’, a place in which, according to philosopher Karl Jaspers, existential questions must be asked.¹⁹ This liminal state constitutes a temporal border that we have to cross.

The second main topos is that migrants are motivated to travel by various ‘push/pull’ factors regulated by the asymmetry of their border crossings. On the one hand, they wish to reach a utopian ‘West’ of freedom, education, money, security etc., that is, a ‘West’ that functions as a ‘principle of hope’ (cf. philosopher Ernst Bloch’s *Prinzip Hoffnung*²⁰). This utopian urge stands in opposition to the places they are leaving, which are seen as dystopian homelands of high risk (poverty, war, oppression etc.).

A third main topos in the discourse couples ‘migrant deaths’ with danger and ‘illegality’. The homelands of migrants are not necessarily the only risky places in this scheme; the journey itself and its border zones which must be crossed are also dystopian in themselves, places of high risk, the root cause of which are

¹⁹ Cf. JASPERS, Karl: *Philosophie. II. Existenzerhellung*. 3rd ed. Berlin: Springer 1956. pp. 201–249.

²⁰ BLOCH, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. Originally published in 1954–1959.

organized efforts, taking place over a long time period, to prevent immigration to the ‘West’. As geographer Harald Bauder acknowledges in the polysemic title of his book *Migration Borders Freedom*, migration takes place on the borders of free societies,²¹ and on such borders, freedom is limited.

A fourth topos is that of the islands, camps and enclaves – we could also add, the banlieues – in which migrants wait to cross different kinds of borders, if they are able to. These can be places like Lesbos and Lampedusa, islands that belong to Europe but lie on the borders to the Middle East and to Africa; they can be territorial enclaves such as the Spanish Ceuta and Melilla, located on the coast of Morocco; or they can be camps and banlieues located within European countries. Located on external and internal borders, such islands/camps/enclaves are bordered spaces in their own right. They are in-between spaces, but not primarily productive ‘third spaces’ of culture,²² rather dystopian spaces where migrants seem to be reduced to ‘bare life’.²³ They are limboscapes,²⁴ that is, border spaces of captivity, waiting,²⁵ and trauma.²⁶ They are the dark variant of Augé’s ‘non-places’,²⁷ the motorways and airports (and Eurostar trains) of modernity – indeed, many will be familiar with stories in the news and in cinema about how an airport can function as a camp for an individual caught in international space without citizenship or visas, and many deportation facilities are situated near or in airports.²⁸ As non-places they are precisely *ou-topias* (‘non-

²¹ Cf. BAUDER, Harald: *Migration Borders Freedom*. London: Routledge 2017. p. ix.

²² Cf. BHABHA, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge 1994.

²³ Cf. AGAMBEN, Giorgio: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, CA: Stanford University Press 1998.

²⁴ Cf. FERRER-GALLARDO, Xavier and Abel ALBET-MAS: “EU-Limboscapes. Ceuta and the Proliferation of Migrant Detention Spaces across the European Union”. In: *European Urban and Regional Studies*, 23.3 (2016). pp. 527–530; FERRER-GALLARDO, Xavier and Keina ESPÍÑEIRA: “Immobilized between Two EU Thresholds. Suspended Trajectories of Sub-Saharan Migrants in the Limboscapes of Ceuta”. In: *Mobility and Migration Choices. Thresholds to Crossing Borders*. Eds Martin van der Velde and Ton van Naerssen. Aldershot: Ashgate 2015. pp. 251–264.

²⁵ Cf. HOUTUM, Henk van: “Waiting Before the Law. Kafka on the Border”. In: *Social & Legal Studies* 19.3 (2010). pp. 285–297. HOUTUM, Henk van and Stephen F. WOLFE: “Waiting”. In: *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*. Eds Johan Schimanski and Stephen F. Wolfe. New York: Berghahn 2017. pp. 129–146.

²⁶ Cf. SCHIMANSKI, Johan: “Migratory Angels. The Political Aesthetics of Border Trauma”. In: *The Politics of Public Memories of Forced Migration and Bordering in Europe*. Ed. Karina Horsti. Cham: Palgrave Pivot 2019. pp. 37–52. KURKI, Tuulikki: “From Heroism to Grotesque. The Invisibility of Border-Related Trauma Narratives in the Finnish-Russian Borderlands”. In: *Border Images, Border Narratives. The Political Aesthetics of Boundaries and Crossings*. Eds Johan Schimanski and Jopi Nyman. Manchester: Manchester University Press 2021. pp. 105–126.

²⁷ AUGÉ, Non-Places.

²⁸ Cf. SCHIMANSKI, Johan: “Frontières de verre/Glass Borders”. In: *antiAtlas Journal*, 2 (2017/2018). pp. 1–27.

places'), even if they are incomplete spaces defined by their surrounding societies, functioning as heterotopias.²⁹

A fifth topos is precisely that of 'bare life' and denied freedom and subjectivity. Another meaning of Bauder's book title *Migration Borders Freedom* is that migration can limit people's freedoms.³⁰ Migrants are invisibilised as individual subjects with political rights and agency, but at the same time visibilised as racialised masses. As various researchers have made clear with the help of philosopher Hannah Arendt's work on the visibility of political subjects in democratic societies,³¹ migrants are both publicly invisible and naturally visible.³² In the bio- and necropolitical discourse of migration crisis, they are brown bodies, dead bodies, or bodiless statistics. When they are sympathetically presented in the media, they are more often narrated for, rather than allowed to narrate themselves,³³ and carry a burden of representation that is often intensified by the technologies of border surveillance and media spectacle.

A sixth and final main topos of the migrant 'crisis' is the linking together of two opposite utopian solutions, each being a dystopian solution to the proponents of the other solution. The one solution is that of Donald Trump's 'big, beautiful wall', i.e. the reintroduction of border walls, fences and forces in different locations across the world. The other is that of 'no borders', based on the right to freedom and equal opportunities, encouraged partly by memories of the positive sides of globalization in the 1990s. Each of these solutions express what geographer Henk van Houtum has posited as two basic psychological attitudes to borders: the paranoid and the schizoid.³⁴ The 'paranoid' need for rebordering through increased border control, illegalisation of certain kinds of border-crossing and border-crossers, and the spectacle of a migration 'crisis' can appear to be a 'return of the repressed',³⁵ since it can be traced back to nationalist ideologies. What utopian theory helps us understand is that utopia and dystopia

²⁹ Cf. FOUCAULT, Michel: "Of Other Spaces". In: *Diacritics* 16.1 (1986). pp. 22–27.

³⁰ Cf. BAUDER, *Migration Borders Freedom*. p. ix.

³¹ Cf. ARENDT, Hannah: *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press 1958.

³² Cf. BORREN, Marieke: "Towards an Arendtian Politics of In/Visibility. On Stateless Refugees and Undocumented Aliens". In: *Ethical Perspectives. Journal of the European Ethics Network* 15.2 (2008). pp. 213–237. BRAMBILLA, Chiara and Holger PÖTZSCH: "In/visibility". In: *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*. Eds Johan Schimanski and Stephen F. Wolfe. New York: Berghahn 2017. pp. 68–89.

³³ Cf. SPIVAK, Gayatri Chakravorty: "Can the Subaltern Speak?". In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press 1988. pp. 271–313.

³⁴ Cf. HOUTUM: "Waiting Before the Law".

³⁵ Cf. FREUD, Sigmund: "Repression (1915)". In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. Vol. XIV. London: The Hogarth Press/The Institute of Psycho-Analysis 1957. pp. 141–158.

can be seen as dialectic concepts, with one person's utopia being a dystopia for others, and vice versa. A migrant utopia is a dystopia for nationalists, who often conceive of nations as forms of utopia.

Without being able to know that borders would return as part of public perceptions in the 2010s, sociologist Ulrich Beck presages this return in a foreword to the original German edition of his book *Risk Society*.³⁶ Like Ahmed, he invokes borders right at the outer borders of his text:

All suffering, all need, all violence, to which human beings have subjected human beings, has hitherto been based on the category of the 'other': Jews, blacks, women, asylum seekers, dissidents, communists, etc. On the one hand there were fences, camps, districts, military blocks; on the other one's own four walls: real and symbolic boundaries, behind which the seemingly unaffected could withdraw. All this continues to exist, and since Chernobyl has not existed. It is the *end of the 'other'*, [...].³⁷

Today however, we could talk of a proliferation of the 'other'. A vision of a globalised world without borders has been substituted by a world in which borders have become globalised. In such a world, borders have become both a global risk and an essential element in a world in crises, and can be seen as part of a world system that constitutes a global dystopia.

3. Utopia's borders

The preceding discussion has brought me closer to formulating in formal terms the underlying questions posed here. Geographers have expressed their puzzlement at the lack of focus on border-crossings and migration in utopian visions,³⁸ and as far back as 1965, the literary scholar Northrop Frye suggested that future utopias would focus on global mobility.³⁹ Forms of migration and

³⁶ BECK, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

³⁷ "Alles Leid, alle Not, alle Gewalt, die Menschen Menschen zugefügt haben, kannte bisher die Kategorie der 'anderen' – Juden, Schwarze, Frauen, Asylanten, Dissidenten, Kommunisten usw. Es gab Zäune, Lager, Stadtteile, Militärböcke einerseits, andererseits die eigenen vier Wände – reale und symbolische Grenzen, hinter die die scheinbar Nichtbetroffenen sich zurückziehen konnten. Dies alles gibt es weiter und gibt es seit Tschernobyl nicht mehr. Es ist das *Ende der 'anderen'* [...]" BECK: *Risikogesellschaft*. p. 7. My translation with the help of Natalia Igl, for which I am highly grateful.

³⁸ Cf. BEST, Ulrich: "The EU and the Utopia and Anti-utopia of Migration. A Response to Harald Bauder". In: *ACME. An International E-Journal for Critical Geographies* 2.2 (2003). pp. 194–200, here p. 196. BAUDER: *Migration Borders Freedom*. p. 196.

³⁹ FRYE, Northrop: "Varieties of Literary Utopias". *Daedalus* 94.2 (1965). pp. 323–347, here pp. 346 f.

border-crossing do exist in classical utopian fictions: Thomas More's *Utopia* (1516), for example, not only welcomes visitors (including the fictional traveller Raphael Hythlodæus who describes Utopia to More), but also uses mercenaries in its armies, and foreign convicts (forced) and workers (volunteers) as slaves.⁴⁰ Raphael even speculates that the Utopians may be of Greek origin (cf. p. 100), implying that migration may have played a part in its founding. It is clear however that migration and border-crossing (including for purposes of trade, cf. p. 101) in More's Utopia is highly limited and/or regulated, and that its separation from other places at its foundation by the building of a trench separating it from the mainland (cf. p. 70) – along with arrangements in place to make its natural harbour inaccessible to outsiders (cf. p. 69) – are integral to its functioning as a utopian state. The border of Utopia, is as Emanuel Grosu writes, “in one sense watertight and otherwise permeable”.⁴¹ Slavery and strict border control will connote for many modern readers a sense of anti-utopia (utopia as dystopian) in More's vision. Even internal migration is strictly regulated in order to create limits to the size of its many towns, creating internal borders; Utopia's own citizens (as in many European countries before the twentieth century) must apply for passes to travel to other towns (cf. p. 84), and towns (at least, the capital Amaroutum) are walled (cf. p. 72). The world of Edward Bellamy's 1888 utopian novel *Looking Backward 2000–1887* allows for migration between different utopian nations, though in a regulated fashion;⁴² William Morris' *News From Nowhere*, first published in 1890, also allows for international mobility between different utopian nations, without going into much detail.⁴³

From a twenty-first century perspective, a continued lack of focus on migration in utopian texts may indeed appear surprising, considering the many apparently dystopian aspects of the way migration is handled in the world today⁴⁴ that implicitly call for utopian solutions. Indeed, the discussion of the ethics of territorial borders, while it can emphasise the need for practical approaches,⁴⁵

⁴⁰ Cf. MORE, Thomas: *Utopia*. London: Penguin 1965. pp. 101 f. Subsequent page references in this paragraph to this edition.

⁴¹ “intr-un singur sens etanșă și în sens contrar permeabilă”. GROSU, Emanuel: “Frontieră utopică”. In: *Acta Iassyensia Comparationis* 16 (2015). pp. 1–5, here p. 3. Translation according to Google Translate.

⁴² BELLAMY, Edward: *Looking Backward 2000–1887*. Ed. Matthew Beaumont. Oxford: Oxford University Press 2007. p. 84 f.

⁴³ MORRIS, William: *News From Nowhere*. Ed. David Leopold. Oxford: Oxford University Press 2003.

⁴⁴ Cf. BEST, “The EU and the Utopia and Anti-utopia of Migration”. p. 198. JONES, Reece Jones: “Introduction”. *Open Borders: In Defense of Free Movement*. Ed. Reece Jones. Athens: University of Georgia Press, 2019. pp. 1–20, here p. 3.

⁴⁵ Cf. WILLIAMS, John: *The Ethics of Territorial Borders. Drawing Lines in the Shifting Sand*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave 2006.

implies that there can be good or bad practices of bordering – or good or bad concepts of borders, – and thus that utopian solutions or openings can be possible. My departure point is that the place of borders in a utopia is a conundrum. To ask what a utopian border might be is not quite the same as asking, as Louis Marin does, what are the “frontiers of Utopia” in the sense of what would limit the utopian⁴⁶ or whether utopias constitute border spaces⁴⁷ – though the question here is undoubtedly related to these other questions – but rather to ask what “the frontiers that any utopia traces if any utopian is capable of tracing such frontiers”.⁴⁸ How are we to imagine utopian borders – or utopian solutions where borders are concerned – when utopias are intrinsically bordered spaces?

I refer here to literary scholar Darko Suvin’s identification of utopian space as “a rounded, *isolated* locus”,⁴⁹ and to literary and cultural theorist Fredric Jameson’s arguments that utopias depend on disjunction and exclusion (in the essay significantly titled “Of Islands and Trenches”⁵⁰) and require closure in order to create the totalising space that defines them.⁵¹ This space is an imagined space in the world and at the same time outside the epistemological borders of our previously known world – an unknown island, a hidden valley, another planet, a future era, etc. At the same time, it is a textual space. Jameson sees the creation of the utopian genre as itself “an act of disjunction/inclusion”,⁵² and when he writes that “Utopian space is an imaginary enclave in real social space”,⁵³ he suggests not only that the spaces represented in utopian fictions are divided from society as we know it, but also that those writing utopias can only do so when they find themselves positioned on the outside of hegemonic social orders, writing in what we might call discursive enclaves. Utopian narratives attempt to describe something which is not already in the discourse, something outside the borders of our language. However, Jameson is – as a late Marxist thinker – a good dialectician, so closure and borders are not absolute requirements to utopias in his scheme, even if they are something that all utopias must in some

⁴⁶ MARIN, Louis: “Frontiers of Utopia. Past and Present”. *Critical Inquiry* 19.3 (1993): pp. 397–420, here p. 402.

⁴⁷ MARIN, “Frontiers of Utopia. Past and Present”. p. 411.

⁴⁸ MARIN, “Frontiers of Utopia. Past and Present”. p. 402.

⁴⁹ SUVIN, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press 1979. p. 50.

⁵⁰ JAMESON, Fredric: “Of Islands and Trenches. Naturalization and the Production of Utopian Discourse”. In: *Diacritics* 7.2 (1977). pp. 2–21, here p. 20.

⁵¹ Cf. JAMESON, Fredric: *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso 2005. p. 4.

⁵² JAMESON, “Of Islands and Trenches”. p. 21.

⁵³ JAMESON, *Archaeologies of the Future*. p. 15.

way relate to. Utopias are always split, riven by their internal borders to other genres of place and text.

Indeed, the external and enclosing borders of a utopia are always being destabilised by multiple hybridities. The first of these is that Jameson primarily refers to, a hybridity between *utopias and the utopian*, posing it the challenge to utopian system and closure by “Bloch’s Utopian impulse”.⁵⁴ On the one hand, utopias are systematic totalities, preferably mapped out in their everyday detail, as Roland Barthes would have it.⁵⁵ On the other hand, there are also “Utopian wishes” or “impulses”,⁵⁶ and “utopian expressions”,⁵⁷ be they of Bloch’s ‘principal of hope’⁵⁸ or philosopher Jacques Derrida’s “democracy to come”.⁵⁹ To connect utopian discourse to migration discourse, higher-income countries can be figured as imagined *utopias* that exert a *utopian* ‘pull factor’.

A second hybridity is that between *the synchronic and diachronic*.⁶⁰ Utopias can on the one hand focus on the synchronic detail of how a utopian community works; on the other hand, they can focus on causation, on how they come into being, with no systematic detail needed (as in my three introductory ‘fables’). A utopia is separated from us by what Jameson calls “the barrier of time”.⁶¹ This temporal border is not limited to utopias placed in the future rather than being located in some other place on the globe (as they often were in early utopian texts). To read or go to a Utopia is to imagine (or imply the possibility of imagining) a temporal process by which our own present society will become a utopia. According to Tom Moylan, it is with the shift from a spatial to a temporal distance to utopia – which he places around 1890⁶² – that utopian texts began to feature fictional histories of how their utopian societies came into being.⁶³ Utopias may thus have different temporal focuses. A synchronic focus on the state of utopia will always imply a diachronic movement by which utopia has been attained, but may avoid posing the question of how society has actually been transformed into a utopia directly. A diachronic utopian text will however

⁵⁴ JAMESON, *Archaeologies of the Future*. p. 5.

⁵⁵ Cf. BARTHES, Roland: *How to Live Together. Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces*. Ed. Claude Coste. Trans. Kate Briggs. New York: Columbia University Press 2013. pp. 5, 177 n 113.

⁵⁶ JAMESON, *Archaeologies of the Future*. p. 1.

⁵⁷ MOYLAN, Tom: *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen 1986. p. 28.

⁵⁸ Cf. BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*.

⁵⁹ DERRIDA, Jacques and Derek ATTRIDGE: “‘This Strange Institution Called Literature’. An Interview with Jacques Derrida”. In: *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge 1992. pp. 33–75.

⁶⁰ Cf. JAMESON, *Archaeologies of the Future*. p. 89.

⁶¹ JAMESON, *Archaeologies of the Future*. pp. 85–106.

⁶² Cf. MOYLAN, *Demand the Impossible*. p. 3.

⁶³ Cf. MOYLAN, *Demand the Impossible*. p. 6.

focus on the possibility of utopia, and may only suggest the synchronic features of this utopia.

A third hybridity is that of the utopia being about *the future/other's place or about the present, one's own society*.⁶⁴ Utopias can combine or veer towards either anticipation (the future) and fable, or critique and even satire (the present). It is clear that More's *Utopia*, for example, is both a vision of a possible society and a commentary on his own society. Moreover, even if a utopia cannot be attained or is not realistic, utopian expressions still have a function in providing alternatives to and criticism of present conditions.⁶⁵ One of the ways they do this is by using the strategy of 'cognitive estrangement' that Darko Suvin sees as underlying the overlapping genre of science fiction;⁶⁶ science fiction texts are not first and foremost extrapolations into future states, to be evaluated for their realism, but rather help us see our present from a new perspective. By opening possible futures, they also make possible new forms of political agency in the present.⁶⁷

A fourth hybridity is that between the *known and the unknown*, divided by an epistemological border. On the one hand, utopias as non-places (*ou-topias*) are places nobody has ever been, so how do we go about representing and constructing them inside their textual enclaves? Philosopher Theodor W. Adorno even asks us not to describe utopias in concrete terms.⁶⁸ However, the possibility that utopian discourse can expand our ways of saying things is precisely what makes it interesting as an integral part of political change.⁶⁹ The challenge is to do this without taking a specific utopia as a blueprint for a known future; as Bauder warns, "defining utopia as a concrete alternative, and acting to achieve it, stifles the free unfolding of other possible futures – especially a future that we yet lack the language and concepts to describe, let alone understand".⁷⁰ In practice, as literary and cultural theorist Roland Barthes has suggested, "a Utopia (particularly one of daily life) is comprised of bits and pieces of reality casually drawn from a whole variety of different sources. A melting pot of what's good in a range of very different cultures, systems of thought, customs".⁷¹

⁶⁴ Cf. BAUDER, *Migration Borders Freedom*. p. 56.

⁶⁵ Cf. MOYLAN, *Demand the Impossible*. pp. 24, 28.

⁶⁶ Cf. SUVIN, Darko: "On the Poetics of the Science Fiction Genre". In: *College English* 34.3 (1972). pp. 372–382.

⁶⁷ Cf. MOYLAN, *Demand the Impossible*. p. 36.

⁶⁸ Cf. BAUDER: *Migration Borders Freedom*. p. 57. Moylan quotes from a radio interview: ADORNO, Theodor W. and Ernst BLOCH: "Möglichkeit der Utopie heute" (2013). <https://archive.org/details/AdornoErnstBloch-MglichkeitenDerUtopieHeuteswf1964> (accessed 02.07.20).

⁶⁹ Cf. MOYLAN, *Demand the Impossible*. p. 39.

⁷⁰ BAUDER, *Migration Borders Freedom*. p. 57.

⁷¹ BARTHES, *How to Live Together*. p. 136.

Utopias are thus bricolages, consisting of ‘stuff’ brought in from outside the discursive enclave.

A fifth hybridity built into all utopias is that between *utopia and dystopia*. Because utopias have within them a systematic and totalising tendency, they can become totalitarian and dystopian places of captivity and oppression. Again, one person’s utopia is another’s dystopia. Conversely, dystopian societies which are not merely unintentionally collapsed societies will originally have been envisioned as utopias by their founders. Many dystopian texts are ‘anti-utopias’,⁷² depicting societies that were intended as utopias by their founders, while the cynical tendency to see all utopias as actually being dystopias has been countered in late utopian science fiction by the genre of what literary scholar Tom Moylan has called the ‘critical utopia’.⁷³ Critical utopias incorporate a safety valve in the form of ambiguity and irony in their texts. One example is the novel I will be addressing below, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*, another text by Le Guin.⁷⁴ Importantly, critical utopias also show a heightened, self-reflective awareness of utopian discourse as being a way of imagining new concepts, manifested in a heightened focus on narrative form.⁷⁵

A sixth hybridity is that between *stasis and narrative*. Utopian fictions have been criticised for being too static, presenting static descriptions of highly structured societies.⁷⁶ The kind of conflicts and possibilities of change that make good stories can be lacking in utopias. Dystopias, which are often built around the conflicts inherent in oppression, are easier to present as stories. Narrativity in the sense of plot development (including the development of characters) will often be easier to incorporate in critical utopias,⁷⁷ helping to create ambiguity.⁷⁸

These utopian hybridities suggest that the utopian genre is always destabilised by internal boundaries in a way that is formally at least similar to a dynamic explored in theories of nations and national identity (for example in Homi K. Bhabha’s “DissemiNation”⁷⁹). This raises further questions: what can utopian theory learn from nation theory, and how does it specifically apply to borders?

⁷² Cf. JAMES, Edward: “Utopias and Anti-Utopias”. In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Eds Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press 2003. pp. 219–229.

⁷³ Cf. MOYLAN, Demand the Impossible.

⁷⁴ LE GUIN, Ursula K.: *The Dispossessed*. London: Panther/Granada 1975.

⁷⁵ Cf. MOYLAN, Demand the Impossible. pp. 39, 46.

⁷⁶ Cf. JAMESON, “Of Islands and Trenches”. p. 16.

⁷⁷ Cf. MOYLAN, Demand the Impossible. p. 45.

⁷⁸ Cf. MOYLAN, Demand the Impossible. p. 95.

⁷⁹ BHABHA, *The Location of Culture*. pp. 139–170.

4. Utopian and national borders

Many utopias are envisaged as city-states or as nation-states.⁸⁰ Nationalism will probably always be partly driven by visions of both forward- and backward-looking national utopias. There are also clear examples of nationalist utopian novels, such as the Welsh-language minority nationalist time-travel novel *Wythnos yng Nghymru Fydd* (“A Week in Wales to Be”), written by Islwyn Ffowc Elis and published by the Welsh National Party Plaid Cymru in 1957 (a novel which ends after the time-travelling protagonist, who having been shown round a utopian national future, attempts to migrate there, arrives in the wrong future, ends up in a dystopian ‘Western England’, and is repatriated to his own present).⁸¹ Houtum has both identified the desire for national utopia and hinted at its bordering effects: “The desire, the wish for the (comm)unity of tomorrow, the dream of national utopia is never-ending. [/] That this utopian desire has or can have dystopian consequences for those who are kept outside the b/order goes without saying”.⁸² The internal hybridities of utopias and nations point to how such bordering or b/ordering processes also involve internal borders.

Jameson sees “the closures of nationalism” as one form of utopian enclave.⁸³ Nation studies has often focused on the past⁸⁴ – myths of common origins – and since Benedict Anderson’s seminal contribution, on the simultaneous present.⁸⁵ Bhabha has shown how constructed idyllic pasts return to haunt the nation in the uncanny workings of internal borderings.⁸⁶ For Anderson, national communities are imagined through processes of representation,⁸⁷ and as Bhabha shows, this work of representation implies internal differences and borders – between those who interpret and those who are interpreted – that disturb the imagined simultaneous community.⁸⁸ There is according to Bhabha a disjunction in the nation, between national pedagogies and national

⁸⁰ WEGNER, Phillip E.: *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*. Berkeley: University of California Press 2002. TALLY, Robert T., Jr: *Utopia in the Age of Globalization. Space, Representation, and the World-System*. Palgrave pivot. New York: Palgrave Macmillan 2013. pp. 3, 67 f., 74 f. Addressing the post-national, Tally is primarily concerned with economic globalization, and not with migration.

⁸¹ ELIS, Islwyn Ffowc: *Wythnos yng Nghymru Fydd*. Stori. Caerdydd: Plaid Cymru 1957.

⁸² HOUTUM, “Waiting Before the Law”. p. 291.

⁸³ JAMESON, *Archaeologies of the Future*. p. 19.

⁸⁴ Cf. for example HOSKING, Geoffrey and George SCHÖPFLIN (Hg.): *Myths and Nationhood*. London: Hurst & Company in association with the School of Slavonic and East European Studies, University of London 1997.

⁸⁵ Cf. ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised and extended ed. London: Verso 1991. p. 24.

⁸⁶ Cf. BHABHA, *The Location of Culture*. p. 143.

⁸⁷ Cf. ANDERSON, *Imagined Communities*. p. 25.

⁸⁸ Cf. BHABHA, *The Location of Culture*. p. 141.

performances;⁸⁹ migrants and minorities find themselves caught in the gaps of that disjunction.

To the extent that nations delimit the utopian ideals of democracies, borders pose the problem, as Bauder points out, of being “notoriously undemocratic”, as decisions about them are not made by many of the people (migrants, for example) who are affected by them.⁹⁰ At the same time, Bauder points to the paradox for liberal nation-states,⁹¹ that borders secure democratic self-determination, and a world without borders could (in the short- to medium term at least) be a world of dystopic inequalities, with existing concentrations of capital and the free market being left to decide.⁹²

Like nations, utopias must also be represented in order to be brought into being, pointing to a seventh hybridity of utopia: that between *the representation and the performative act of representation*.⁹³ This tension is central to Suvin’s chapter on utopias in his *Metamorphoses of Science Fiction*. He argues that utopia does not only exist (in the imagination), but something also points to it, describes it, guides us around it.⁹⁴ In utopian texts, this something and the object of its pedagogy are often personified: a utopian traveller is shown around a utopian society by a utopian guide. The utopian traveller has crossed the topographical and epistemological border that separates utopia from the rest of the world or universe. The utopian guide takes up an uneasy position on what is both an outer and an inner border, being both part of the utopian society and taking a step away from it in order to show it from the outside. Their position is similar to that of Bhabha’s “interpreters” of nation,⁹⁵ who take us on what Anderson calls a “*tour d’horizon*” (“tour of the horizon, panoramic tour”), showing us the repeated characteristics of the nation⁹⁶. Uncannily, this *tour d’horizon* figures the outer borders of the nation as both a hidden and defining horizon.

Modern nations often allow and indeed depend upon the homogenising effects of internal mobility, as indicated by the *tour d’horizon*. External mobility and border-crossing however create unease in national discourse, even though they can intensify the dimension of story development in utopian narratives. Again, a national paradox – the need for borders and the uneasiness they produce – can be aligned with one of the utopian hybridities mentioned earlier, that between stasis and narrative. After analysing *The Dispossessed* and Marge Piercy’s utopian

⁸⁹ Cf. BHABHA, *The Location of Culture*. p. 145 f.

⁹⁰ BAUDER, *Migration Borders Freedom*. p. 8.

⁹¹ Cf. BAUDER, *Migration Borders Freedom*. p. 42.

⁹² Cf. BAUDER, *Migration Borders Freedom*. p. 49.

⁹³ There are further hybridities which I will not go into here, such as the one Frye posits between city utopias and pastoral utopias. FRYE, *Varieties of Literary Utopias*.

⁹⁴ Cf. SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*. p. 37.

⁹⁵ BHABHA, *The Location of Culture*. p. 141.

⁹⁶ ANDERSON, *Imagined Communities*. p. 30. His italics

feminist novel *Woman on the Edge of Time* (1976)⁹⁷ with an eye to their handling of migration and border-crossing, Best concludes that while neither “explicitly discuss migration, they demonstrate an implicit politics of border-crossing” and thus allow “critical potential” to emerge by “keep[ing] structures from freezing”.⁹⁸

5. Migrant utopias

What happens when the visitor to utopia is not a tourist, but a migrant? Does the border just delimit the utopia, or can it be utopian in its own right, and thus counteract the dystopian borders of the ‘migration crisis’? From dealing with the formal theory of utopias and nations, I will now return to a concrete focus on migration.

Migration is not an uncommon motif or theme in science fiction in general. Migration novels that use science fiction as a mode are not so common, but are becoming more so. Here I will be giving a reading of one such novel, *Exit West* (2017) by the Pakistani-US American author Mohsin Hamid.⁹⁹ *Exit West* begins as a story of life in an unnamed Middle-Eastern or Subcontinental city, intentionally unnamed. Hamid has stated in an interview that it is based on his home city of Lahore, but that he wanted readers to be able to imagine it as their own city.¹⁰⁰ Many contemporary readers will probably associate it with cities in Syria during the ongoing civil war there.¹⁰¹ The two main characters, the only ones with names given, are Saeed and Nadia, who develop a relationship while the city descends into warfare between militants and the government and becomes more and more unliveable. The increasing violence creates a push factor, but the novel also mentions potential pull factors such as food, along with

⁹⁷ PIERCY, Marge: *Woman on the Edge of Time*. London: The Women’s Press 1987.

⁹⁸ BEST, “The EU and the Utopia and Anti-utopia of Migration”. p. 196.

⁹⁹ HAMID, Mohsin: *Exit West*. London: Penguin 2018.

¹⁰⁰ Cf. PERFECT, Michael: “‘Black holes in the fabric of the nation’. Refugees in Mohsin Hamid’s *Exit West*”. In: *Journal for Cultural Research* 23.2 (2019). pp. 187–201, here p. 189. Perfect quotes a radio interview: FROSTRUP, Mariella and Mohsin HAMID: “Mariella Frostrup talks to novelist Mohsin Hamid about his new book, *Exit West*.” (2017). In: <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b08g3rbt> (accessed 30.06.2020). Cf. also CHAMBERS, Claire: *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*. London: Palgrave Macmillan 2019. pp. 216, 234.

¹⁰¹ Cf. GHEORGHU, Oana-Celia: “As if by Magical Realism. A Refugee Crisis in Fiction”. In: *Cultural Intertexts* 5.8 (2018). pp. 80–93, here pp. 80–81, 89. PERFECT, “Black holes in the fabric of the nation”. p. 189. GOYAL, Yogita: “‘We Are All Migrants’. The Refugee Novel and the Claims of Universalism”. In: *MFS Modern Fiction Studies* 66.2 (2020). pp. 239–259, here p. 252.

“sex and security and glamour”.¹⁰² One might expect one of two narratives would come out of this beginning: one being that the protagonists stay in the city in a story of survival and psychological or physical damage; the other that they escape the city as refugees, enter either on a strenuous and dangerous journey through Turkey or Libya and across the sea to islands and camps on the borders to or within Europe, or a take an airplane flight to the West, followed by a strenuous process of integration, hybridity and splitting of identity. This novel however, provides neither of these two alternatives, and rather finds a third alternative in the guise of a science fictional novum, or at least something similar to one. This makes the novel difficult to read mimetically, and like Maximiliano Jiménez,¹⁰³ I will be arguing here that it must be read through its relationship to science fiction and related genres, and that it is this relationship that gives it a utopian critical potential.

Suvin defined the novum that creates the core of any science fictional narrative in his theory of science fiction as a material change, usually of a technical, scientific or social nature: something plausible in a materialist world view, but at the same time unfamiliar. It is the novum that causes “cognitive estrangement”.¹⁰⁴ In *Exit West*, the novum consists of a growing number of hidden doorways that function as instantaneous transportation portals across the surface of the Earth. The causation is unclear in this case, insofar that no explanation is given, even in part, as is common in science fiction (full explanations would make texts into realism, removing cognitive estrangement). The total lack of causal explanation means that my initial identification of the novel as science fiction – rather than (in a broad sense) fantasy – is not definitive.¹⁰⁵ Others often call *Exit West* magical realism,¹⁰⁶ in keeping with a tendency in many postcolonial novels, or more specifically speculative fiction,¹⁰⁷ or a generic hybrid

¹⁰² HAMID, *Exit West*. p. 39.

¹⁰³ Cf. JIMÉNEZ, Maximiliano: “Partly Familiar, Partly Novel Too. Fantasy and Science Fiction in Mohsin Hamid’s *Exit West*”. In: *Nuevas Poligrafías*, 1 (2020). pp. 123–145.

¹⁰⁴ SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*. pp. 63 f.

¹⁰⁵ Cf. MENGER, Eva: “‘What it feels like to be an other’. Imaginations of Displacement in Contemporary Speculative Fiction”. In: *Studies in Arts and Humanities* 4.2 (2018). pp. 79–95, here p. 80. JIMÉNEZ, “Partly Familiar, Partly Novel Too”. p. 130.

¹⁰⁶ For a more detailed discussion, see GHEORGHIU, “As if by Magical Realism”. See also BABO, Sherzad Shafi’ and Evan Esmail HAMAD: “The Purpose of Irreducible Element of Magic in Mohsin Hamid’s *Exit West*”. In: *Qalaai Zanist Journal* 5.5 (2020). pp. 384–406.

¹⁰⁷ Cf. especially MENGER, “What it feels like to be an other”. Cf. also DISCHINGER, Matthew: “Teaching Beyond Empathy. The Classroom As Care Community”. In: *South Asian Review* 39.3–4 (2018). pp. 395–406, here p. 400. CHAMBERS, *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*. p. 1. AL-NAKIB, Mai: “Finding Common Cause. A Planetary Ethics of ‘What Could Happen If’”. In: *Interventions* 22.2 (2019). pp. 228–245, here p. 228.

between literary fiction and science fiction,¹⁰⁸ or even slipstream.¹⁰⁹ The doors simply appear, much in the same way that Gregor Samsa wakes up one day and finds himself transformed into a beetle in Franz Kafka's story "Die Verwandlung" (1915, "The Metamorphosis").¹¹⁰ The portal motif is central in many fantasy novels – to the extent that Farah Mendlesohn posits the 'portal fantasy' as one of the main sub-genres of fantasy¹¹¹ – but in fantasy the portals mostly lead into other worlds, and not to other places in our own world, as in *Exit West*. Eva Menger argues in her analysis of the novel that "the cognitive estrangement so inextricably linked to SF [= science fiction] is just as valid for works of speculative fiction with a stronger focus on the fantastical".¹¹² Importantly, as in much science fiction, *Exit West* builds a world by exploring what its dominant novum might entail,¹¹³ with smuggling industries and security arrangements growing up around these unexplained portals and global society as a whole is reconstructed as an effect of them. The narrative works out this process of worlding in the everyday, novelistic detail that Barthes calls for in his conception of utopia, as mentioned above.

What does the portal novum in *Exit West* 'strange' from our own world? I ask this question in the spirit of Suvin's argument that science fiction is not about an extrapolated future, but about an estranged present.¹¹⁴ The answer would be that the portals address the problem of asymmetric mobility by removing the contradiction between place and mobility in a utopian manner, and that the novel thus is a critical commentary on an unworkable system of asylum in which refugees are forced to take dangerous, expensive and illegal travel routes with uncertain outcomes, instead of being allowed to apply for asylum in a fair manner and travel in a secure fashion (by airplane, for example) to the West. The erasure of the often extended, harrowing and fatal experiences of real-world refugees and migrants is in fact a critique of the system that produces those experiences,¹¹⁵ and of the media spectacle that focuses on camps and dangerous

¹⁰⁸ Cf. JIMÉNEZ, "Partly Familiar, Partly Novel Too". pp. 126–127.

¹⁰⁹ Cf. AL-NAKIB, "Finding Common Cause". p. 8.

¹¹⁰ KAFKA, Franz: "Die Verwandlung". In: Franz Kafka: Erzählungen. Ed. Michael Müller. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1995. pp. 65–127. KAFKA, Franz: "The Metamorphosis". In: The Collected Short Stories of Franz Kafka. Ed. Nahum N. Glatzer. Trans. Willa Muir and Edwin Muir. London: Penguin 1988. pp. 89–139.

¹¹¹ Cf. MENDESLOHN, Farah: *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, CN: Wesleyan University Press 2008.

¹¹² MENGER, "What it feels like to be an other". p. 81.

¹¹³ Cf. SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*. p. 64.

¹¹⁴ Cf. SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction*. pp. 71, 75–78.

¹¹⁵ Cf. CHAMBERS, *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*. p. 244. HONG, Mai-Linh K.: "Navigating the Global Refugee Regime. Law, myth, story". In: *Amerasia Journal* 46.1 (2020). pp. 34–48, here p. 46. JIMÉNEZ, "Partly Familiar, Partly Novel Too". pp. 126, 143.

crossings without discussing the system.¹¹⁶ It is however the use of a science fiction novum, with its accompanying cognitive estrangement, that makes this erasure into a dialectical critique.¹¹⁷ Jameson, in asking us not to read Utopias as blueprints, narrows in on which sources of “exploitation and suffering” are abolished in utopias¹¹⁸ – in the case of *Exit West*, border control – and how the results of such “removals” can be read negatively,¹¹⁹ revealing the limits of doxa, or that which is taken for granted as being true and natural. Ultimately, the portal novum, by showing a world in which anyone can become a ‘global citizen’, opens up an alternative to the present world in which such citizens tend to belong to social elites.¹²⁰ In this utopian vision, ‘migrants’ become ‘tourists’; already on Mykonos, the refugees Nadia and Saeed consciously take on this second role.¹²¹

Alternatives to Suvin’s ‘novological’ definition of science fiction include more ‘megatextual’ theories of science fiction that focus on the constant recycling and sometimes transformation of standard science-fictional tropes.¹²² A megatextual approach will help explain the textual material out of which Hamid has constructed his portal novum: wormholes, teleportation, etc., but also various portals in fantasy literature.¹²³ In an essay, Hamid mentions his childhood love of C. S. Lewis’s Narnia novels,¹²⁴ with their fantasy portals allowing transportation between our world and the world of Narnia (and indeed other worlds as well), and the Narnia books are also remembered (though not explicitly named) by one of secondary characters in the *Exit West*.¹²⁵ These generic commonalities point to a more general meaning in the novel’s door motif: that borders and transitions are epistemological ambiguous and thus invite unreal and fantastic figurations, because they involve overlapping spaces and states.¹²⁶

¹¹⁶ Cf. BABO and HAMAD, “The Purpose of Irreducible Element of Magic in Mohsin Hamid’s *Exit West*”. pp. 397 f.

¹¹⁷ Cf. MENDER, “What it feels like to be an other”. p. 82.

¹¹⁸ JAMESON, *Archaeologies of the Future*. p. 12.

¹¹⁹ JAMESON, *Archaeologies of the Future*. p. 12.

¹²⁰ Cf. WILLIAMS, *The Ethics of Territorial Borders*. p. 3.

¹²¹ Cf. HAMID, *Exit West*. p. 108.

¹²² Cf. BRODERICK, *Damien: Reading by Starlight. Postmodern Science Fiction*. London: Routledge 1995. MÅÄTTÄ, Jerry: *Raketssommar. Science Fiction i Sverige 1950–1968*. Lund: Ellerströms 2006. p. 42.

¹²³ Cf. JIMÉNEZ, “Partly Familiar, Partly Novel Too”. pp. 127, 129–130.

¹²⁴ Cf. HAMID, Mohsin: “Mohsin Hamid on the Dangers of Nostalgia. We Need to Imagine a Brighter Future” (2017). <https://www.theguardian.com/books/2017/feb/25/mohsin-hamid-danger-nostalgia-brighter-future> (accessed 20.08.17).

¹²⁵ Cf. HAMID, *Exit West*. p. 127.

¹²⁶ Cf. LAGJI, Amanda: “Waiting in Motion. Mapping Postcolonial Fiction, New Mobilities, and Migration through Mohsin Hamid’s *Exit West*”. In: *Mobilities* 14.2 (2019). pp. 218–232, here p. 225. For a general discussion, see SCHIMANSKI, Johan: “Reading Borders and Reading as Crossing Borders”. In: *Borders and the Changing Boundaries of Knowledge*. Eds

6. Catastrophe – Dystopia – Utopia

In *Exit West*, Nadia and Saaed migrate to the West through a portal, or through a series of portals, first to a refugee camp on the Greek island of Mykonos, then to an increasingly *banlieue*-like environment in London's inner city (with an additional sojourn in the urban-rural borderlands of London), and finally to a multicultural society established in Marin in California. Broadly, the novel can be divided into three parts, that of the Middle-East, that of Mykonos/England, and that of California, though it is important to point out that each part anticipates or repeats the other parts in certain aspects. London descends into ethnic conflict and spatial divisions reminiscent of how the Middle-Eastern city has descended into civil war,¹²⁷ refugees appear in the Middle-Eastern City, presaging Nadia and Saaed's later status as refugees,¹²⁸ and the camps on Mykonos are repeated in the migrant enclaves in London.¹²⁹ Migration thus deconstructs simple borders (between say East and West) by disseminating them across space and 'nesting' different border zones of waiting and limbo (cf. Milica Bakić-Hayden's concept of "nesting orientalisms"¹³⁰).

On the level of the protagonists, the situation goes from a claustrophobic liminality¹³¹ to migration to mobility (one could also say, on the surface, from being war-zone civilians to being migrants to being tourists), and from adaptation to conflict to desire. On the level of genre, the novel goes from catastrophe to dystopia to utopia,¹³² and on the level of the main novum, the portals, the novel goes from them being unknown to being strange to being naturalised elements in their environment (a typical progression in science fictional narratives). On the level of temporality, *Exit West* goes from an anticipatory state, to the experience of waiting so typical of migratory border-crossing,¹³³ to a sense of arrival. On the level of setting, the novel goes from describing a city to describing enclaves to describing a global society, the last two settings brought into being by the portals. In the second part, the title *Exit West*

Inga Brandell, Marie Carlson and Önver A. Çetrez. Stockholm: Swedish Research Institute in Istanbul 2015. pp. 91–107.

¹²⁷ Cf. GHEORGHIU, "As if by Magical Realism". p. 91. CHAMBERS, *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*. p. 227. NAYDAN, Liliana M.: "Digital Screens and National Divides in Mohsin Hamid's *Exit West*". In: *Studies in the Novel* 51.3 (2019). pp. 433–451, here p. 438.

¹²⁸ Cf. PERFECT, "Black holes in the fabric of the nation". p. 192.

¹²⁹ Cf. LAGJI, "Waiting in Motion". p. 226.

¹³⁰ BAKIĆ-HAYDEN, Milica: "Nesting Orientalisms. The Case of Former Yugoslavia". In: *Slavic Review* 54.4 (1995). pp. 917–931.

¹³¹ Cf. HAMID, *Exit West*. pp. 2, 9, 23.

¹³² Cf. CHAMBERS, *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*. p. 230.

¹³³ Cf. HOUTUM, "Waiting Before the Law", HOUTUM and WOLFE, "Waiting". For a discussion of waiting in *Exit West* specifically, see LAGJI, "Waiting in Motion".

can be interpreted in a similar way to usage on motorway signs in the United Kingdom: an ‘exit’ or turnoff to the west. In the last part, the usage is more as in the script of a play: the West has truly ‘exited’, or left the stage, by becoming much the same or different as the rest.¹³⁴

The progression in *Exit West* from enclaves in what has become an anti-immigrant dictatorship to a global society follows the progression from dystopia to utopia, but the form utopia takes in this novel is only systematic in the aforementioned annulation of the place/mobility-opposition and the development of regional plebiscite-based democracies in which democratic participation is not limited by origin.¹³⁵ The novel describes a utopian thinking beyond nations, caused by the portals: “[w]ithout borders, nations appeared to be becoming somewhat illusory, and people were questioning what role they had to play”, with some “arguing that smaller units made more sense” (p. 155). However, when people realise “the doors could not be closed, and new doors continue to open” (p. 164), violent ethnic conflict ceases in a utopian idyll, though the future society of *Exit West* is clearly a critical utopia, and some may find some of its solutions more dystopian or post-catastrophic than utopian. Forms of collective organization in “worker camp[s]” (p. 168) – a feature of other utopias – are suggested; these help build “the new city” (p. 181), one of many being built on the peripheries of old cities. However, these worker camps are explicitly connected to migration, since the migrant workers work in exchange for homes and land (cf. pp. 167 f.), and a “time tax” (p. 168) is also introduced to share the burdens of massive migration resulting from the portals, indicating a utopian (or anti-utopian) solution to borders in a process of global debordering. Various low-cost technical solutions or novums are created allowing people to live using a minimum of resources in a digitally interconnected world (cf. pp. 191 f.) and to vote in the plebiscites (cf. p. 200). Increasingly, people (including Nadia) feel free to explore new forms of amorous and sexual connection. Life in the new city of Marin, California, to which Nadia and Saeed move towards the end of the novel, witnesses as a product of debordering “a great creative flowering” (p. 216) with distinctly cyborg characteristics. The border utopia which *Exit West* presents is global, mobile and networked. Incorporating borders into utopia, it presents a non-totalisable and thus ambiguous utopia. Inequality of wealth still exists and is geographically distributed (cf. p. 192), some nativists are still angry (cf. p. 196), and when Nadia returns to visit the city of her origins, she finds that it is “not a heaven but [...] not a hell” (p. 227).

¹³⁴ Cf. CHAMBERS, *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*. p. 216.

¹³⁵ Cf. HAMID, *Exit West*. p. 219. All subsequent page references in this paragraph refer to the same edition.

In terms of borders, the novel progresses from the asymmetrical borders of migration to the disruptive and instable borders caused by the portals, followed by the transformation of borders into a network of relations as the portals increase in number to the point that they become generalised. One way of understanding how the borders in each stage of the novel are figured is to think in terms of relations on a personal level, going back to the protagonists Saaed and Nadia and how their relationship develops. The narrative sequence here begins with the two becoming closer in the war-beleaguered city, even when separated through curfews – a separation which according to the narrator creates an intensity similar to that caused by long-distance relationships.¹³⁶ They becoming distanced from one another in the liminal and transitional spaces of the middle part of the novel (in which they split up), to their finally living in what Barthes would call an ‘idiorrhymic’ relationship,¹³⁷ i.e. a form of living together which lets them live their own lives separately and according to their own rhythms, but without (as the novel states) having “lost their ability to find a rhythm together”.¹³⁸ *Exit West* is in no way a love story in the conventional sense, but does formulate a utopian form of simultaneous connection and distancing at the same time.

Nadia and Saaed react in different ways to the absolute globalization brought about when the portals proliferate to such an extent that people can move from place to place in all directions across the globe with total freedom. Their responses can be read allegorically as being about the relationship between utopia and dystopia; the text’s use of the characters thus displays a self-reflective fragmentation similar to that of critical utopias, in which, according to Moylan, we often find “single protagonists divided into multiples, or into male and female versions of the same character”.¹³⁹ This bifurcation can be seen in Nadia and Saaed’s differing attitudes to prayer in the novel, with Saaed showing a religious sensibility lacking in Nadia. Claire Chambers sees their initials ‘N’ and ‘S’ as a coded reference to “generalizations about the global north and [...] the global south, since the male protagonist is more community- and family-orientated than his independent girlfriend”.¹⁴⁰ Creating such symbolic differentiation through bifurcation and multiplication of characters gives them an allegorical edge, allowing them to be identified with principles such as modernity and tradition, though the open ending of *Exit West* ultimately disturbs such

¹³⁶ Cf. HAMID, *Exit West*. p. 52.

¹³⁷ Cf. BARTHES, *How to Live Together*.

¹³⁸ HAMID, *Exit West*. p. 228.

¹³⁹ MOYLAN, *Demand the Impossible*. p. 46.

¹⁴⁰ CHAMBERS, *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*. p. 216.

binaries.¹⁴¹ With reference to Houtum's categories above,¹⁴² Nadia follows a 'schizoid' path, most clearly manifested in a description of her joy in driving a motorcycle: she relishes conflicting signals of her own identity,¹⁴³ the prospect of change (cf. p. 90) and encounters with the other that she likens – using figures of bodily borderings (the visor, the mouth) – with “the wind on her face on a hot day when she rode her motorcycle and lifted the visor of her helmet and embraced the dust and the pollution and the little bugs that sometimes went into your mouth and made recoil and even spit, but after spitting grin, and grin with a wildness” (pp. 156 f.). She embraces the form of border utopia that develops in the future world of the novel. Saaed follows a more 'paranoid' path, using the portals to 'reimmigrate' back to his place of origin in the Middle-Eastern city, and thus using mobility paradoxically to fix himself in space; though this is also clearly part of the future presented.

The novel begins with standard models of place and distance in its description of the war-threatened Middle-Eastern city: “Location, location, location, the estate agents say. Geography is destiny, respond the historians” (p. 9). The city becomes a hyperterritorialised and rebordered space of curfews, “sandbagged checkpoints and razor wire” (pp. 48 f.) and blocked mobile and internet connections (cf. p. 55). The narrator likens the city to “an old quilt”, with “frayed seams between the patches” in which people disappear (p. 66). In such spaces, windows and doors become ambivalent borders on a micro level. “A window was a border through which death was most likely to come” (p. 66), and doors, as “on/off switches”, symbolize “the desires of those who desired to go far away” (p. 70). The building of walls, fences and surveillance systems around rich countries (cf. pp. 71, 86–88) and the policing of border camps and enclaves of Mykonos and London (cf. p. 107) in which Nadia and Saaed find themselves “waiting, waiting” (p. 135) are forms of territorialisation and bordering that then give way to the radical mobility of the transportation portals, but also the finality of departure (cf. pp. 2, 72, 92–94). The conclusion of the novel is a form of synthesis of opposing tendencies to radical mobility and unforced fixity, as the portals and societal developments make return once again possible. As the doors first appear, transportation through them is experienced as a liminal transition of “dying and being born” (pp. 97 f., cf. also p. 7) – they signify *Grenzsituationen*¹⁴⁴ on an individual level – but as they become ubiquitous, passages

¹⁴¹ Cf. AHMED, Shiraz, Moazzam Ali MALIK and Muhammad EHTSHAM: “Contextualizing Self (Re)Invention in Modern World. An Urban Sociological Perspective of *Exit West*”. In: *Pakistan Social Sciences Review* 3.2 (2019). pp. 267–278, here p. 276.

¹⁴² Cf. HOUTUM, “Waiting Before the Law”.

¹⁴³ Cf. HAMID, *Exit West*. p. 2 f. All subsequent page references in this and the following two paragraphs refer to the same edition, if not otherwise indicated.

¹⁴⁴ Cf. JASPERS, *Philosophie*. II. *Existenzerhellung*. pp. 201–249.

become more part of everyday life. “[N]ativeness” (p. 196) becomes relative, deconstructing original fixities: “We are all migrants through time” (p. 209). Towards the end of the novel, Saaed and Nadia’s idiorrhythmic and constantly more distanced relationship reaches a form of reconciliation in the figure of the stars. Like the sun (cf. p. 106), the same stars can be seen at night from different places in the world. This astronomical image signifying a form of virtual mobility reminds us that the portals of this science fictional novel already have their everyday equivalents – of which they are the ‘cognitive estrangements’ – in the form of telescopes (cf. p. 13), sound recordings (cf. p. 25), mobile telephony (cf. p. 15), e-mails (cf. p. 5), the internet (cf. pp. 36, 103, 154), mind-altering drugs (cf. pp. 43 f., 194 f.), the sonar systems of bats (cf. p. 57), family photos (cf. pp. 95 f.), satellites (cf. p. 228) and billboards (cf. p. 2). All of these technologies or techniques are ways of what Jiménez calls “literalizing [...] science fiction tropes”;¹⁴⁵ all create also what Liliana M. Naydan has called “Hamid’s concept of being present without presence”.¹⁴⁶ Mobile phones are also a form of technological sublime: “In their phones were antennas, and these antennas sniffed out an invisible world, as if by magic, a world that was all around them, and also nowhere, transporting them to places distant and near” (p. 35). Like the stars seen together, they signify the urge created by love to bind different places together by imagining the loved one, in Saaed’s case directly as the phone “allowed him to access Nadia’s separate existence” (p. 36). However, whereas Saaed limits his internet use (cf. p. 36), Nadia “saw no need to limit her phone” (p. 37), confirming her openness to the other. The portal novum, by estranging familiar communication devices, helps despectacularise controversies about migration and smartphones that came to the fore in the 2015 ‘crisis’. Finally virtual mobility is silently invoked by the book itself, in its status as a book. Literature is able to bring together those who read it across space, but also to connect spaces in its own storyworld, as the novel makes clear when it foregrounds the formal device of the narrative ‘meanwhile’, or makes metafictional references to other fantastic novels. But the appeal to various ways of bringing distant places together is built into the structure of the narrative itself.¹⁴⁷ The first description in the novel of a transition across topographical borders is in itself a transition across the textual borders of sections and storylines, and begins (after a gap in the layout): “As Saaed’s email was being downloaded and read by his client, far away in Australia, a pale-skinned woman was sleeping alone in the Sydney neighbourhood of Surry Hills”.¹⁴⁸ The border-crosser is an unnamed man “with dark skin” (p. 6) who enters her room through

¹⁴⁵ JIMÉNEZ, “Partly Familiar, Partly Novel Too”. p. 133.

¹⁴⁶ NAYDAN, “Digital Screens and National Divides in Mohsin Hamid’s *Exit West*”. p. 436.

¹⁴⁷ Cf. GOYAL, “We Are All Migrants”. p. 250.

¹⁴⁸ HAMID, *Exit West*. p. 5.

the closet door and then exits through the window. The narrative returns to the story of Saaed after a new gap in the layout: “While this incident was occurring in Australia, Saaed was picking up fresh bread for dinner and heading home” (p. 8). This pattern is repeated in a series of portal transitions – one in every chapter except the last one¹⁴⁹ – featuring characters unrelated to Nadia and Saaed’s storyline,¹⁵⁰ though notably involving racialised or classed others entering ‘Western’ environments. The narrative ‘meanwhile’ formed by these textual border crossings creates a sense of what Amanda Lagji has called “shared time” in *Exit West*¹⁵¹ and is similar to the ‘meanwhile’ designated by Benedict Anderson in his *Imagined Communities* as being central to the discourse of nation.¹⁵² Here this ‘meanwhile’ is however applied to a global scale.

7. Utopian Borders

I will attempt here to provide some notes for what different kinds of utopian borders might be. In Le Guin’s science fiction novel and “Ambiguous Utopia” from 1974, *The Dispossessed*,¹⁵³ the protagonist Shevek grows up in an anarchist utopia – a syndicalist and anti-egoist society – walled off¹⁵⁴ on an inhabitable moon, Anarres. He then emigrates to the moon’s planet, a world of capitalist and socialist nations. The combination of his political development and his scientific work as a physicist precipitates both his return to his home moon and the invention of the ‘ansible’, one of the major science fictional novums of Le Guin’s Hainish novels. The ansible is a device that enables instantaneous textual communication across the distances of interstellar space, which starships take many years to cross, carrying crews in hibernation. Like the portals in *Exit West*, it can be read as a ‘cognitive estrangement’ of borders and a facilitator of ‘meanwhiles’.

Critical border studies has already made the case for “extrapolat[ing] new border concepts, logics and imaginaries” in order to overcome territory-based, binary conceptions of borders.¹⁵⁵ Andrew Reynolds has argued that the ansible in *The Dispossessed* is an image of “total transparency” in social relations, and “represents

¹⁴⁹ Cf. PERFECT, “Black holes in the fabric of the nation”. p. 193.

¹⁵⁰ HAMID, *Exit West*. pp. 25 & 28, 45, 63, 86, 104, 126, 157 & 159, 206, 222 & 224 f.

¹⁵¹ LAGJI, “Waiting in Motion”. pp. 225, cf. also 230.

¹⁵² Cf. ANDERSON, *Imagined Communities*. p. 25.

¹⁵³ LE GUIN, *The Dispossessed*.

¹⁵⁴ ELLIOTT, Winter, “Breaching Invisible Walls. Individual Anarchy in *The Dispossessed*”. In: *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. Eds Laurence Davis and Peter Stillman. Lanham: Lexington Books 2005. pp. 149–164.

¹⁵⁵ PARKER, Noel, et al.: “Lines in the Sand? Towards an Agenda for Critical Border Studies”. In: *Geopolitics* 14.3 (2009). pp. 582–587, here p. 583.

this dream on the cosmic scale”.¹⁵⁶ My own argument voiced elsewhere¹⁵⁷ diverges somewhat from Reynolds’ interpretation, but also sees the ansible in *The Dispossessed* as a cosmic representation of life on a more everyday scale. It is because the ansible enables instantaneous communication while physical interstellar travel takes many years, that the utopian co-existence of different civilizations within the knowledge- and exchange-based federation Le Guin calls the Ekumen can reach its full potential. As such, the Ekumen can be read allegorically as a model for idiorrhhythmic ‘living together’ in the Barthesian sense.¹⁵⁸ I have already suggested this model in connection to Hamid’s *Exit West* above. This idiorrhhythmic need for both separation and coming together points to a refiguring of borders as both as place of division and of relation, and as allowing both paranoid and schizoid attitudes to the other.

The feminist psychoanalyst and artist Bracha Lichtenberg Ettinger provides a related model for a utopian border, as an in-between space of relation. For Ettinger, before the border is established as a divide in our identities by the dystopian Lacanian ‘cut’ that defines our selves as separate beings from our mothers, there is already a different kind of border that connects us to our mothers, a border established already before birth. This ‘matrixial borderspace’, as a space of ‘borderlinking’ rather than of cutting,¹⁵⁹ suggests how we might reimagine borders without necessarily do away with borders all together. Similarly, as Everett L. Hammer and others have pointed out, Le Guin’s ansible does not completely do away with walls and enclosures.¹⁶⁰ Following Marin, utopia is on the border or horizon, in a gap or a neutral space;¹⁶¹ his image of the border as “fringe” suggests what a utopian border might be.¹⁶² In our own geopolitical world, as Bauder suggests, “[t]he politics of no border and the vision of open borders may be contradictory, but they are not antagonistic”, and “the way forwards must involve both”.¹⁶³ Pointing to the shortcomings of both the

¹⁵⁶ REYNOLDS, Andrew: “Ursula K. Le Guin, Herbert Marcuse, and the Fate of Utopia in the Postmodern”. In: *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. Eds Laurence Davis and Peter Stillman. Lanham: Lexington Books 2005. pp. 75–94.

¹⁵⁷ Cf. SCHIMANSKI, Johan: “XÉNITEIA/xeniteia”. In: *Living Together – Roland Barthes, the Individual and the Community*. Eds Knut Stene-Johansen, Christian Refsum and Johan Schimanski. Bielefeld: transcript 2018. pp. 313–322.

¹⁵⁸ Cf. BARTHES, *How to Live Together*. p. 36.

¹⁵⁹ Cf. LICHTENBERG-ETTINGER, Bracha: “The Becoming Threshold of Matrixial Borderlines”. In: *Travellers’ Tales. Narratives of Home and Displacement*. Eds George Robertson et al. London: Routledge 1994. pp. 38–62.

¹⁶⁰ Cf. HAMNER, Everett L.: “The Gap in the Wall. Partnership, Physics, and Politics in *The Dispossessed*”. In: *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. Eds Laurence Davis and Peter Stillman. Lanham: Lexington Books 2005. pp. 219–231.

¹⁶¹ MARIN, “Frontiers of Utopia”. p. 411.

¹⁶² MARIN, “Frontiers of Utopia”. p. 410.

¹⁶³ BAUDER, *Migration Borders Freedom*. p. 68.

no borders and open borders solutions, Charles Heller, Lorenzo Pezzani and Maurice Stierl also opt for a third, more critically utopian option for migration, the “autonomy of migration (AoM)” perspective, which gives migrants a subversive agency with which they can address underlying structures of power, not limited to their manifestations at state borders.¹⁶⁴ The refugee utopias suggested and detailed by Robin Cohen and Nicholas Van Hear in their science fictional/academic study *Refugia* (2020) are transnational or situated on the borders between nation-states.¹⁶⁵

It may be that the utopian border implies a global scale. The second part of *Exit West* plays with the idea of utopia in the West, in Marin, California, referring back to the established tradition (going back to for example to More's *Utopia*) of placing utopias in the ‘New World’ (the utopian traveller in Bellamy's *Looking Backward 2000–1887* is carefully named Julian West),¹⁶⁶ or even to the discourse of the frontier in the United States, with the title *Exit West* echoing the call to ‘go West’.¹⁶⁷ But towards the end of the novel, the West has ‘exited’, and a utopian vision of borders has established itself on a global, but also very individual scale, suggesting the possibility of a planetary form of democracy as connection between people.¹⁶⁸ The ‘meanwhile’ manifested in the repeated episodes of border crossing in each chapter, told in paraleptic narrative time, is one of an imagined global community. Similarly, in *The Dispossessed*, the rhizomatic community of the Ekumen with its technical novum of ‘meanwhile’ provided by the ansible communication device,¹⁶⁹ provides an alternative utopian vision of borders, by raising the scale of reference to an interstellar, extraplanetary scale.

Acknowledgement

I would like to thank Ulrike Spring for her careful reading and helpful comments.

¹⁶⁴ HELLER, Charles, Lorenzo PEZZANI and Maurice STIERL: “Towards a Politics of Freedom of Movement”. In: *Open Borders. In Defense of Free Movement*. Ed. Reece Jones. Athens: University of Georgia Press, 2019. pp. 51–76, here 61.

¹⁶⁵ COHEN, Robin and Nicholas VAN HEAR: *Refugia. Radical Solutions to Mass Displacement*. London: Routledge, 2019.

¹⁶⁶ BELLAMY: *Looking Backward 2000–1887*.

¹⁶⁷ Cf. GHEORGHIU: “As if by Magical Realism”.

¹⁶⁸ Cf. AL-NAKIB: “Finding Common Cause”. pp. 2, 10–11.

¹⁶⁹ Cf. RODGERS, Jennifer: “Fulfillment of the Function of Time, or the Ambiguous Process of Utopia”. In: *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*. Eds Laurence Davis and Peter Stillman. Lanham: Lexington Books 2005. pp. 181–194.

Bibliography

- ADORNO, Theodor W. and Ernst BLOCH: "Möglichkeit der Utopie heute" (2013). In: <https://archive.org/details/AdornoErnstBloch-MglichkeitenDerUtopieHeuteswf1964> (accessed 02.07.2020).
- AGAMBEN, Giorgio: *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, CA: Stanford University Press 1998.
- AHMED, Roda: *Forberedelsen*. Roman. [Oslo]: Gyldendal 2008.
- AHMED, Shiraz, Moazzam Ali MALIK and Muhammad EHTSHAM: "Contextualizing Self (Re)Invention in Modern World. An Urban Sociological Perspective of *Exit West*". In: *Pakistan Social Sciences Review* 3.2 (2019). pp. 267–278.
- AL-NAKIB, Mai: "Finding Common Cause. A Planetary Ethics of 'What Could Happen If'". In: *Interventions* 22.2 (2019). pp. 228–245.
- ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised and extended ed. London: Verso 1991.
- ARENDT, Hannah: *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press 1958.
- AUGÉ, Marc: *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso 1995.
- BABO, Sherzad Shafi' and Evan Esmail HAMAD: "The Purpose Of Irreducible Element Of Magic In Mohsin Hamid's *Exit West*". In: *Qalaai Zanist Journal* 5.5 (2020). pp. 384–406.
- BACHMANN, Ingeborg: "Böhmen liegt am Meer". In: the same. *Sämtliche Gedichte*. München: Piper 1978. pp. 177–178.
- BAKIĆ-HAYDEN, Milica: "Nesting Orientalisms. The Case of Former Yugoslavia". In: *Slavic Review* 54.4 (1995). pp. 917–931.
- BARKVE, Marit Ann: *The Other Mother. Motherhood Tropes in Norwegian Diaspora Literature*. Dissertation. University of Wisconsin – Madison 2018.
- BARTHES, Roland: *How to Live Together. Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces*. New York: Columbia University Press 2013.
- BAUDER, Harald: *Migration Borders Freedom*. London: Routledge 2017.
- BECK, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- BELLAMY, Edward: *Looking Backward 2000–1887*. Ed. Matthew Beaumont. Oxford: Oxford University Press 2007.
- BEST, Ulrich: "The EU and the Utopia and Anti-utopia of Migration. A Response to Harald Bauder". In: *ACME. An International E-Journal for Critical Geographies* 2.2 (2003). pp. 194–200.
- BHABHA, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge 1994.
- BLOCH, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

- BORREN, Marieke: "Towards an Arendtian Politics of In/Visibility. On Stateless Refugees and Undocumented Aliens". In: *Ethical Perspectives. Journal of the European Ethics Network* 15.2 (2008). pp. 213–237.
- BRAMBILLA, Chiara and Holger PÖTZSCH: "In/visibility". In: *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*. Eds Johan Schimanski and Stephen F. Wolfe. New York: Berghahn 2017. pp. 68–89.
- BRODERICK, Damien: *Reading by Starlight. Postmodern Science Fiction*. London: Routledge 1995.
- CHAMBERS, Claire: *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*. London: Palgrave Macmillan 2019.
- COHEN, Robin and Nicholas VAN HEAR: *Refugia: Radical Solutions to Mass Displacement*. London: Routledge 2019.
- DERRIDA, Jacques: "The Law of Genre". In: *Critical Inquiry* 7.1 (1980). pp. 55–81.
- DERRIDA, Jacques and Derek ATTRIDGE: "'This Strange Institution Called Literature'. An Interview with Jacques Derrida". In: *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge 1992. pp. 33–75.
- DISCHINGER, Matthew: "Teaching Beyond Empathy. The Classroom as Care Community". In: *South Asian Review* 39.3–4 (2018). pp. 395–406.
- ELIS, Islwyn Ffowc: *Wythnos yng Nghymru Fydd. Stori*. Caerdydd: Plaid Cymru 1957.
- ELLIOTT, Winter: "Breaching Invisible Walls. Individual Anarchy in *The Dispossessed*". In: *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*. Eds Laurence von Davis and Peter Stillman. Lanham: Lexington Books 2005. pp. 149–164.
- FERRER-GALLARDO, Xavier and Abel ALBET-MAS: "EU-Limboscapes. Ceuta and the Proliferation of Migrant Detention Spaces across the European Union". In: *European Urban and Regional Studies*, 23.3 (2016). pp. 527–530.
- FERRER-GALLARDO, Xavier and Keina ESPÍNEIRA: "Immobilized between Two EU Thresholds. Suspended Trajectories of Sub-Saharan Migrants in the Limboscapes of Ceuta". In: *Mobility and Migration Choices. Thresholds to Crossing Borders*. Eds Martin van der Velde and Ton van Naerssen. Aldershot: Ashgate 2015. pp. 251–264.
- FOUCAULT, Michel: "Of Other Spaces". In: *Diacritics* 16.1 (1986). pp. 22–27.
- FREUD, Sigmund: "Repression (1915)". In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. Vol. XIV. London: The Hogarth Press/The Institute of Psycho-Analysis 1957. pp. 141–158.
- FROSTRUP, Mariella and Mohsin HAMID: "Mariella Frostrup talks to novelist Mohsin Hamid about his new book, *Exit West*". (2017). In: <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b08g3rbt> (accessed 30.06.20).
- FRYE, Northrop: "Varieties of Literary Utopias". In: *Utopias and Utopian Thought*. Ed. Frank E. Manuel. London: Souvenir Press/Condor 1973.

- GHEORGHIU, Oana–Celia: “As if by Magical Realism. A Refugee Crisis in Fiction”. In: *Cultural Intertexts* 5.8 (2018). pp. 80–93.
- GOYAL, Yogita: “‘We Are All Migrants’. The Refugee Novel and the Claims of Universalism”. In: *MFS Modern Fiction Studies* 66.2 (2020). pp. 239–259.
- GROȘU, Emanuel: “Frontieră utopică”. In: *Acta Iassyensia Comparationis* 16 (2015). pp. 1–5.
- HAMID, Mohsin: “Mohsin Hamid on the Dangers of Nostalgia. We Need to Imagine a Brighter Future” (2017).
<https://www.theguardian.com/books/2017/feb/25/mohsin-hamid-danger-nostalgia-brighter-future> (accessed 20.08.17).
- HAMID, Mohsin: *Exit West*. London: Penguin 2018.
- HAMNER, Everett L.: “The Gap in the Wall. Partnership, Physics, and Politics in The Dispossessed”. In: *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin’s The Dispossessed*. Eds Laurence Davis and Peter Stillman. Lanham: Lexington Books 2005. pp. 219–231.
- HELLER, Charles, Lorenzo PEZZANI and Maurice STIERL: “Towards a Politics of Freedom of Movement”. In: *Open Borders: In Defense of Free Movement*. Ed. Reece Jones. Athens: University of Georgia Press 2019. pp. 51–76.
- HONG, Mai-Linh K.: “Navigating the Global Refugee Regime. Law, myth, story”. In: *Amerasia Journal* 46.1 (2020). pp. 34–48.
- HÖLLER, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- HOSKING, Geoffrey and George SCHÖPFLIN (Hg.): *Myths and Nationhood*. London: Hurst & Company in association with the School of Slavonic and East European Studies, University of London 1997.
- HOUTUM, Henk van: “Waiting Before the Law. Kafka on the Border”. In: *Social & Legal Studies* 19.3 (2010). pp. 285–297.
- HOUTUM, Henk van and Stephen F. WOLFE: “Waiting”. In: *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*. Eds Johan Schimanski and Stephen F. Wolfe. New York: Berghahn 2017. pp. 129–146.
- JAMES, Edward: “Utopias and Anti-Utopias”. In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Eds Edward James, and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press 2003. pp. 219–229.
- JAMESON, Fredric: “Of Islands and Trenches. Naturalization and the Production of Utopian Discourse”. In: *Diacritics* 7.2 (1977). pp. 2–21.
- JAMESON, Fredric: *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso 2005.
- JASPERS, Karl: *Philosophie*. II. *Existenzerhellung*. 3. Aufl. Berlin: Springer 1956.
- JIMÉNEZ, Maximiliano: “Partly Familiar, Partly Novel Too. Fantasy and Science Fiction in Mohsin Hamid’s *Exit West*”. In: *Nuevas Poligrafías* 1 (2020). pp. 123–145.
- JONES, Reece Jones: “Introduction”. *Open Borders. In Defense of Free Movement*. Ed. Reece Jones. Athens: University of Georgia Press, 2019. pp. 1–20.

- KAFKA, Franz: "The Metamorphosis". In: *The Collected Short Stories of Franz Kafka*. Ed. Nahum N. Glatzer. Trans. Willa Muir and Edwin Muir. London: Penguin 1988. pp. 89–139.
- KAFKA, Franz: "Die Verwandlung". In: *Franz Kafka. Erzählungen*. Ed. Michael Müller. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1995. pp. 65–127.
- KURKI, Tuulikki: "From Heroism to Grotesque. The Invisibility of Border-Related Trauma Narratives in the Finnish-Russian Borderlands". In: *Border Images, Border Narratives. The Political Aesthetics of Boundaries and Crossings*. Eds Johan Schimanski, and Jopi Nyman. Manchester: Manchester University Press 2021. pp. 105–126.
- LAGJI, Amanda: "Waiting in Motion. Mapping Postcolonial Fiction, New Mobilities, and Migration through Mohsin Hamid's *Exit West*". In: *Mobilities* 14.2 (2019). pp. 218–232.
- LE GUIN, Ursula K.: *The Dispossessed*. London: Panther/Granada 1975.
- LE GUIN, Ursula K.: "The Ones Who Walk Away from Omelas". In: *the same. The Wind's Twelve Quarters*. New York: Bantam 1976. pp. 251–259.
- LICHTENBERG-ETTINGER, Bracha: "The Becoming Threshold of Matrixial Borderlines". In: *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*. Eds George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis and Tim Putnam. London: Routledge 1994. pp. 38–62.
- MÄÄTTÄ, Jerry: *Raketsommar. Science Fiction i Sverige 1950–1968*. Lund: Ellerströms 2006.
- MARIN, Louis: "Frontiers of Utopia. Past and Present". *Critical Inquiry* 19.3 (1993): pp. 397–420.
- MENGER, Eva: "'What it feels like to be an other'. Imaginations of Displacement in Contemporary Speculative Fiction". In: *Studies in Arts and Humanities* 4.2 (2018). pp. 79–95.
- MENDLESOHN, Farah: *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, CN: Wesleyan University Press 2008.
- MORE, Thomas: *Utopia*. London: Penguin 1965.
- MORRIS, William: *News From Nowhere*. Ed. David Leopold. Oxford: Oxford University Press 2003.
- MOYLAN, Tom: *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen 1986.
- NAYDAN, Liliana M.: "Digital Screens and National Divides in Mohsin Hamid's *Exit West*". In: *Studies in the Novel* 51.3 (2019). pp. 433–451.
- NEUMANN, Peter Horst: "Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest". In: *Gedichte und Interpretationen. Band 6. Gegenwart*. Ed. Walter Hinck. Stuttgart: Reclam 1982. pp. 83–91.
- PARKER, Noel et al.: "Lines in the Sand? Towards an Agenda for Critical Border Studies". In: *Geopolitics* 14.3 (2009). pp. 582–587.
- PERFECT, Michael: "'Black holes in the fabric of the nation'. Refugees in Mohsin Hamid's *Exit West*". In: *Journal for Cultural Research* 23.2 (2019). pp. 187–201.

- PIERCY, Marge: *Woman on the Edge of Time*. London: The Women's Press 1987.
- REYNOLDS, Andrew: "Ursula K. Le Guin, Herbert Marcuse, and the Fate of Utopia in the Postmodern". In: *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*. Eds Laurence Davis and Peter Stillman. Lanham: Lexington Books 2005. pp. 75–94.
- RODGERS, Jennifer: "Fulfillment of the Function of Time, or the Ambiguous Process of Utopia". In: *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*. Eds Laurence Davis and Peter Stillman. Lanham: Lexington Books 2005. pp. 181–194.
- ROMERO, Fernando: *Hyperborder. The Contemporary U.S.-Mexico Border and its Future*. New York: Princeton Architectural Press 2008.
- SCHIMANSKI, Johan: "Reading Borders and Reading as Crossing Borders". In: *Borders and the Changing Boundaries of Knowledge*. Eds Inga Brandell, Marie Carlson and Önver A. Çetrez. Stockholm: Swedish Research Institute in Istanbul 2015. pp. 91–107.
- SCHIMANSKI, Johan: "Frontières de verre/Glass Borders". In: *antiAtlas Journal*, 2 (2017/2018). pp. 1–27.
- SCHIMANSKI, Johan: "XÉNITEIA/xeniteia". In: *Living Together – Roland Barthes, the Individual and the Community* Eds Knut Stene-Johansen, Christian Refsum and Johan Schimanski. Bielefeld: transcript 2018. pp. 313–322.
- SCHIMANSKI, Johan: "Migratory Angels. The Political Aesthetics of Border Trauma". In: *The Politics of Public Memories of Forced Migration and Bordering in Europe*. Ed. Karina Horsti. Cham: Palgrave Pivot 2019. pp. 37–52.
- SHAKESPEARE, William: "The Winter's Tale". In: *The Complete Works of William Shakespeare. Containing the Plays and Poems with Special Introductory Matter, Index of Characters & Glossary of Unfamiliar Terms*. London: Collins Clear-Type Press 1923. pp. 344–378.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty: "Can the Subaltern Speak?". In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press 1988. pp. 271–313.
- SUVIN, Darko: "On the Poetics of the Science Fiction Genre". In: *College English* 34.3 (1972). pp. 372–382.
- SUVIN, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press 1979.
- TALLY, Robert T., Jr: *Utopia in the Age of Globalization. Space, Representation, and the World-System*. Palgrave pivot. New York: Palgrave Macmillan 2013.
- WEGNER, Phillip E.: *Imaginary Communities. Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*. Berkeley: University of California Press 2002.
- WEIGEL, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien: Zsolnay 1999.
- WILLIAMS, John: *The Ethics of Territorial Borders. Drawing Lines in the Shifting Sand*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave 2006.

Bernhard Winkler

Abgründe zwischen Schönheit und Schrecken. Zu Edgar Allan Poes Ästhetik des Bösen

Abstract Deutsch

In diesem Beitrag sollen Poes Texte *The Black Cat* und *The Imp of the Perverse* einer Analyse im Hinblick auf Strukturen des Bösen unterzogen werden. Im Mittelpunkt steht dabei die Figur der Transgression, die einen zentralen Platz in den Schriften Georges Batailles einnimmt. Darüber hinaus werden die Theorien Karl Heinz Bohrsers und Peter-André Alts zur Ästhetik des Bösen herangezogen, um die ästhetische Singularität von Poes Texten zu untersuchen. Grenzüberschreitungen, Exzesse und Wiederholungen fungieren in Poes Erzählungen als formale Quellen eines bösen Kunstwerks und garantieren ein extraordinäres ästhetisches Erlebnis. Die abgründige und transgressive Ästhetik Poes lässt sich demnach als Ergebnis einer am Bösen orientierten Kunst beschreiben, die für die energiegeladene Intensität seiner Texte verantwortlich ist.

Abstract English

In this paper, Poe's texts *The Black Cat* and *The Imp of the Perverse* will be analyzed with emphasis on different structures of aesthetic evil. Particular focus is put on the figure of transgression, which is at the center of Georges Bataille's works. In addition, the poetic singularity of Poe's narratives will be examined based on the theories about the aesthetics of evil by Karl Heinz Bohrer and Peter-André Alt. Transgression, excess and repetition function as formal sources of an evil work of art in Poe's texts and evoke an extraordinary aesthetic experience. Poe's unfathomable and transgressive aesthetics can thus be described as the result of an art driven by evil which also explains the energetic intensity of his texts.

* * *

1. Überschreitungen des Schönen: Poe und das böse Kunstwerk

Poes Texte ziehen die LeserInnen mit brutaler Gewalt in einen tiefen Strudel des Bösen.¹ Seine Erzählungen entwickeln durch die literarisch-imaginative Entfaltung von Perversion, Grenzüberschreitung und einer geradezu unendlichen Kette von Exzessen eine Intensität, wie sie von KünstlerInnen, die allein das Gute betonen und das Böse aus der Kunst auszuklammern trachten, nicht erreicht werden kann. Emile Cioran fasst den seduktiven Faszinations- und Vitalitätscharakter des Bösen in diese Worte: „Schüchtern, ohne Dynamik, ist das Gute unfähig, sich mitzuteilen, das viel eifrigere Böse will sich übertragen und erreicht es, denn es besitzt das zweifache Privilegium, faszinierend und ansteckend zu sein.“²

Bei Poe wird eine Psychologisierung des Bösen offenbar und der Fokus auf das Innere eines Subjekts gelegt, das von Begierden und Trieben zerrissen zu werden droht. Wie Peter-André Alt anmerkt, wird durch diese „spezifische Signatur des Bösen in der Seele des Individuums“³ eine Bindung des Bösen an metaphysische Kategorien, die es als Mangel an Sein, Wesen oder Substanz begreifen, verneint und es wird möglich, das Böse als ästhetische Modellierungen innerhalb literarischer Texte zu untersuchen. Die infernalische Text-Spirale, wie sie etwa auch Kleist im *Findling* darbietet, findet sich ebenso bei Poe als Abgrund einer anti-klassischen Ästhetik, die eine Dialektik⁴ von Schönheit und dem Bösen zelebriert. Dabei fehlt bei Poe jegliche Anbindung an Didaxe und Moral,⁵ sodass die Imagination des Bösen um des Bösen willen als ästhetische Qualität im

¹ „Die Vorstellung eines Strudels, einer drohenden Grube, eines Rachens oder einer sich auftuenden Öffnung in der Erde taucht in Poes Geschichten wiederholt auf. Selbst seine Erzählweise hat etwas von einem Strudel.“ GELFERT, Hans-Dieter: Edgar Allan Poe. Am Rande des Malstroms. München: C.H. Beck 2008. S. 42.

² CIORAN, Emile Michel: Die verfehlte Schöpfung [= *Le mauvais démiurge*, 1969]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 13.

³ ALT, Peter-André: Ästhetik des Bösen. München: C.H. Beck 2010. S. 99. Alt bezieht sich hier auf eine These Wolfgang Einsiedels, nach der sich das Böse in der Moderne nicht über seine Bildlichkeit, sondern über Handlungsstrukturen äußert und somit der Leiblichkeit des Teufels in der Moderne eine lediglich groteske Funktion zugesprochen wird. Vgl. EINSIEDEL, Wolfgang: „Der Böse und das Böse“. In: *Merkur* 5 (1951). S. 428–444.

⁴ Es handelt sich eher um eine Interdependenz von Schönheit, Lust und Bösem als um eine „Konversion von Angst in Lust“ wie Alewyn sie vorschlägt. ALEWYN, Richard: „Die Lust an der Angst“. In: ders.: *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt am Main: Insel 1974. S. 307–330, hier S. 313.

⁵ Bataille beschreibt „l'essence de l'oeuvre d'art (qui touche le cœur, non l'intérêt)“ und weist auf die Gegnerschaft der Kunst zur Didaxe hin. BATAILLE, Georges: „Lascaux ou la naissance de l'art“. In: ders.: *Ceuvres complètes*. Bd. 9: *Lascaux ou la naissance de l'art*. Manet. La littérature et le mal. Annexes. Sous la direction de Denis Hollier. Paris: Gallimard 1979. S. 11–81, hier S. 13.

Kunstwerk zum Vorschein kommt.⁶ Der Abgrund als Sinnbild des Bedrohlichen und Unbekannten wird zum Signum von Poes subversivem Literaturbegriff, bei dem, wie Bataille betont, Transgression, Provokation, Regelbruch und Bosheit einen wichtigen Platz einnehmen.⁷ Durch die ambivalente Attraktion des imaginativen Abgrunds in Poes Werk kommt es zu einem „Zusammenfall von Entdeckung des Unbekannten und des Verbotenen als eine Struktur des Modernen“.⁸ Der *thrill*,⁹ der von der Unbestimmtheit und bedrohlichen Leere des Abgrunds ausgeht, ist ein gemischtes Gefühl des *fascinosa et tremendum* und verspricht über die Transgression des Verbots¹⁰ aus dem Käfig der Banalität des Alltags¹¹ auszubrechen und auf die Suche nach „parfums nouveaux“¹² zu gehen. Dieser „joie de descendre“¹³ in Richtung des Heiligen und Verbotenen im Sinne Batailles¹⁴ tritt auch bei Poe auf und verweist auf den irrationalen Unterbau der Attraktivität des Bösen.

In diesem Beitrag soll Poes Ästhetik des Bösen nachgezeichnet werden wobei bestimmte Strukturen des literarischen Bösen – insbesondere die Grenzüberschreitung – in den Blick genommen werden. Als Grundlage der Argumentation dienen die Schriften Karl Heinz Bohrer, in denen er das Böse als autonome

⁶ „Im Spiel der Imagination vermag die Kunst einen eigenen fiktiven, sinnlich-anschaulichen Pfad zu den Orten des Bösen zu bahnen.“ RAHDEN, Wolfert von: „Orte des Bösen. Aufstieg und Fall des dämonologischen Dispositivs“. In: Alexander Schuller u. Wolfert von Rahden (Hg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin: Akademie Verlag 1993. S. 26–54, hier S. 41.

⁷ Vgl. BATAILLE, Georges: „La littérature et le mal“. In: OC. Bd. 9. Paris: Gallimard 1979. S. 169–316, hier S. 182

⁸ BOHRER, Karl Heinz: „Die Furcht vor dem Unbekannten. Zur Vermittlungsstruktur von Tradition und Moderne“. In: ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 68–85, hier S. 81.

⁹ Balint definiert in seiner tiefenpsychologischen Studie den *thrill* wie folgt: Eine „Mischung von Furcht, Wonne und zuversichtlicher Hoffnung angesichts einer äußeren Gefahr ist das Grundelement aller Angstlust (*thrill*).“ BALINT, Michael: Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Mit einer Studie von Enid Balint [=Thrills and Regressions, 1959]. Stuttgart: Klett 1960. Dieser Begriff kommt Burkes Begriff des Erhabenen sehr nahe und ist eine Version der Evokation des Schreckens auch in Poes Texten.

¹⁰ „L’interdit et la transgression répondent à ces deux mouvements contradictoires: l’interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression.“ BATAILLE, Georges: „L’Érotisme“. In: OC. Bd. 10: L’Érotisme. Le Procès de Gilles de Rais. Les Larmes d’Éros. Paris: Gallimard 1987. S. 7–270, hier S. 71.

¹¹ „Poe’s tales are [...] completely out of phase with everyday life“. STOEHR, Taylor: „Unspeakable Horror‘ in Poe“. In: South Atlantic Quarterly 78 (1979). S. 317–332, hier S. 329.

¹² FLAUBERT, Gustave: La Tentation de Saint Antoine. Paris: Garnier Frères 1954. S. 261.

¹³ BAUDELAIRE, Charles: „Journaux intimes“. In: Œuvres complètes en deux tomes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard 1976. S. 683.

¹⁴ „Le monde *profane* est celui des interdits. Le monde *sacré* s’ouvre à des transgressions limitées. C’est le monde de la fête, des souvenirs et des dieux.“ BATAILLE, L’Érotisme. S. 70.

ästhetische Kategorie fasst.¹⁵ Bohrer kritisiert eine rein moralische Lesart des Bösen und greift auch Rationalisierungstendenzen in Philosophie und Literaturwissenschaft an. Bohrer vollführt eine Aufwertung der Imagination, wie er sie etwa in der *gothic novel*, bei Milton, Byron oder Baudelaire vorfindet, wo das Böse als das Schöne umgewertet wird und einen autonomen ästhetischen Status gewinnt.¹⁶ In diesem Beitrag soll Bohrers Konzept einer radikalen Autonomie des Bösen geöffnet und korrigiert werden, indem normative und moralische Grenzen mitbedacht werden. Hierzu werden Peter-André Alts Überlegungen zu Strukturen des Bösen und deren Formen der Darstellung miteinbezogen, von denen die wichtigsten die Wiederholung, der Exzess und ganz besonders die Transgression sind.¹⁷ Besonders für die Struktur der Transgression, deren Form und Wirkung von Georges Bataille in Anschluss an Nietzsche untersucht wurde, ist diese Bindung an den normativen Bereich ausschlaggebend. Die Überschreitung steht in einem dialektischen Verhältnis zum Verbot und kann seine Intensität nur über die Verletzung einer gesellschaftlich anerkannten Grenze aufbauen. Die Überschreitung von Normen und Regeln, die Transgression und der Exzess stellen für Bataille das Herzstück der modernen Kunst dar, die für ihn eine grenzüberschreitende, irrationale und damit böse Kunst ist. Poesie ist für Bataille ein Opfer, eine „*création au moyen de la perte*“,¹⁸ und in ihrem Herzen daher transgressiv, weshalb Gewalt, Erotik und Tod die zentralen Fixpunkte der Ästhetik darstellen. Als böse Kunst ist sie eine asoziale Kunst, die der Nützlichkeit durch Verausgabung, Exzess und Transgression in einem rituellen literarischen Gewaltakt widerspricht und dabei stets an die Begrenzung des Verbots gebunden bleibt, das sie negiert und zugleich affirmiert. Durch die Überschreitung kann für Bataille kurzfristig eine Sphäre des Heiligen, des Festes und des Rausches betreten werden, die in der Sphäre der Kunst als Ausnahmezustand des Bewusstseins und als ästhetische Intensität beschrieben werden können.¹⁹ Im Folgenden werden die genannten theoretischen Modellierungen mit Poes Poetik verbunden und dann für die Lektüre seiner Texte fruchtbar gemacht.

¹⁵ Vgl. BOHRER, Karl Heinz: *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*. München: Hanser 2004. S. 7; S. 13.

¹⁶ Vgl. BOHRER, *Imaginationen*. S. 16.

¹⁷ Vgl. ALT, *Ästhetik des Bösen*. S. 351; S. 23.

¹⁸ BATAILLE, „*L'Érotisme*“. S. 31.

¹⁹ Vgl. BATAILLE, „*L'Érotisme*“. S. 29.

2. Poes transgressive Poetik

Im Zentrum von Poes Ästhetik steht die Betonung der Schönheit gegenüber Wahrheit, Moral und wie er selbst es nannte: „the heresy of *The Didactic*.“²⁰ Poe spricht in seinem Text *The Poetic Principle* – neben *The Philosophy of Composition* eine seiner wichtigsten ästhetischen Schriften – die magischen Worte, die von der radikalen Autonomieästhetik des *l'art pour l'art* enthusiastisch aufgenommen wurden:

It has been assumed, tacitly and avowedly, directly and indirectly, that the ultimate object of all Poetry is Truth. Every poem, it is said, should inculcate a moral; and by this moral is the poetical merit of the work to be adjudged. We Americans, especially, have patronised this happy idea; and we Bostonians, very especially, have developed it in full. We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem's sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true Poetic dignity and force: - but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified, more supremely noble than this very poem this poem per se this poem which is a poem and nothing more this poem written solely for the poem's sake.²¹

Dies bedeutet nicht, dass die Ethik völlig aus seiner Kunst ausgeklammert bleibt, sondern, dass ethische Implikationen verdeckt hinter der ästhetischen Komponente des Kunstwerks durchscheinen²² können, wie auch Bataille postulierte: „La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une ‚hypermorale‘.“²³ – das heißt, eine Moral der Verausgabung frei von ökonomischer Nützlichkeit unter dem Szepter des Ästhetischen. Poe fährt in *The Poetic Principle* fort:

²⁰ POE, Edgar Allan: „The Poetic Principle“. In: ders.: Essays and Reviews. Theory of Poetry. Reviews of British and Continental Authors. Reviews of American Authors and American Literature. Magazines and Criticism. The Literary and Social Scene. Articles and Marginalia. Hrsg. v. G. R. Thompson. New York: Literary Classics of the U.S. Viking Press 1984. S. 71–94, hier S. 75.

²¹ POE, „The Poetic Principle“. S. 75–76.

²² Vgl. BOHRER, Karl Heinz: „Das Ethische am Ästhetischen“. In: ders.: Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie. München: Hanser 2004. S. 247–267, hier S. 251.

²³ BATAILLE, „La littérature et le mal“. S. 171. Hypermoral bezeichnet hierbei eine Moral der Verschwendung und Verausgabung, die jenseits von Ökonomie und Nützlichkeit gedacht wird.

That pleasure which is at once the most pure, the most elevating, and the most intense, is derived, I maintain, from the contemplation of the Beautiful. In the contemplation of Beauty we alone find it possible to attain that pleasurable elevation, or excitement of the soul, which we recognise as the Poetic Sentiment, and which is so easily distinguished from Truth, which is the satisfaction of the Reason, or from Passion, which is the excitement of the heart. I make Beauty, therefore – using the word as inclusive of the sublime – I make Beauty the province of the poem, simply because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring as directly as possible from their causes.²⁴

Allerdings ist der Schönheitsbegriff, dem Poe anhängt, mitnichten an die Vorstellungen einer klassischen Ästhetik gebunden, die Schönheit mit Ordnung, Symmetrie, Maß und Reinheit in Verbindung bringen würde und das, in den Worten Böhmes, „Andere der Vernunft“²⁵, wie das Irrationale, Alogische, Gefühle und Phantasie, aus dem Kanon der Kunst verbannt. Vielmehr ist das Schöne für Poe – wie auch für Baudelaire²⁶ – immer eine Abweichung vom Ideal²⁷ und somit bizarr, außergewöhnlich, ja sogar pervers und böse, wie es die Beschreibungen zahlreicher Poe'scher Frauenfiguren von Berenice bis Ligeia verdeutlichen. Hier steht Poe eindeutig in der transgressiven Tradition der schwarzen Romantik. So rief bereits Friedrich Schlegel im 124. Athenäumsfragment die „langsamste und ausführlichste Zergliederung unnatürlicher Lüste, gräßlicher Marter, empörender Infamie, ekelhafter sinnlicher oder geistiger Impotenz“²⁸ zum Programm der Literatur aus. Wie später Poe deutet Schlegel hier an, dass Literatur, wenn sie den ganzen Menschen darstellen will, auch dessen Schattenseiten beschreiben muss und dadurch sogar ein ästhetisches Surplus entstehen kann. Durch diese ästhetische Neucodierung²⁹ – wie sie bereits bei Milton³⁰ und Burke³¹ vorgedacht wurde – wird aus der Leitdifferenz schön –

²⁴ POE, „The Poetic Principle“. S. 78.

²⁵ BÖHME, Hartmut u. Gernot BÖHME: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

²⁶ „Le Beau est toujours bizarre.“ BAUDELAIRE, Charles: „Exposition Universelle de 1855“. In: OC II. S. 575–597, hier S. 578.

²⁷ Vgl. PREUßNER, Mark: Poe und Baudelaire: Ein Vergleich. Frankfurt am Main: Peter Lang 1991. S. 144.

²⁸ SCHLEGEL, Friedrich: „124. Athenäums-Fragment“. In: ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hg. v. Hans Eichner, Paderborn: Schöningh 1979. S. 105–255, hier S. 185.

²⁹ Vgl. PLUMPE, Gerhard: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften 1995. S. 52.

³⁰ „Evil, be thou my Good“. MILTON, John: Paradise Lost IV. In: The works of John Milton. Hrsg. v. Frank Allen Patterson. Bd. II.1: Paradise Lost. New York: Columbia University Press 1931. S. 110.

³¹ Das Erhabene als paradoxe Lust wurde im 17. Jahrhundert als „delightful Horrour“ und als „terrible joy“ bezeichnet. (DENNIS, John: „Letter Describing his Crossing the Alpes“. In: ders.:

hässlich die binäre Opposition interessant – uninteressant, was eine Revolution des ästhetischen Werturteils bedeutete. Hierdurch wird der Begriff der Einbildungskraft aufgewertet, wie es bereits im Kontext der Autonomieästhetik um Kant, Schiller und Karl Philipp Moritz geschehen war und es erfolgt eine Absage an mimetische Literaturbegriffe zugunsten einer kreativ-imaginativen Kunst.³² Kam in der klassischen *gothic novel* die Bedrohung des Individuums noch durch Übernatürliches und Dämonisches von außen, verbindet Poe die innere Qual der Romantik mit Schauerelementen und bereitet somit den Weg für den modernen psychologischen Horror. Dieser Umzug des Bösen ins Innere wird auch ein Hauptbestandteil des *modernen Horrormans nach Poe*, wo Plotstrukturen, die sich um Verbrechen, Sex, Blut, Gewalt, geheime Orte, Abgründigkeit, Fantasie, die Diffusion von Traum und Wirklichkeit, Realitätsverlust, die kranke Psyche – kurz: die Themen der Moderne – drehen, zum Hauptbestandteil einer neuen Gattung werden.³³ Die *Horrorliteratur* besitzt einen extrem vernunftkritischen Impetus und veranschaulicht die Heimsuchung der menschlichen Psyche durch geheime Triebe, Wünsche und Ängste.³⁴ Poes „Poetik des *terror*“³⁵ und seine Beeinflussung durch die *gothic novel* und die schwarze Romantik werden von den meisten InterpretInnen betont, die aber gleichzeitig auf die Transformation der Schauerelemente hinweisen, die von äußeren Bedrohungen,

The Critical Works. Bd. 2. Hrsg. v. E. N. Hooker. Baltimore: Johns Hopkins Press 1967. S. 380.) John Baillie umreißt den Begriff in seinem *Essay on the Sublime* mit „Joy and Grief, Pleasure and Pain“ (BAILLIE, John: *An Essay on the Sublime*. (1747) Los Angeles: The Augustan reprint society 1953. S. 31 f.) Edmund Burke schließlich arbeitet die Zusammenhänge von *pain and pleasure, joy and grief* sowie *terror and obscurity* heraus und liefert die kanonisch gewordene Formel für das Erhabene als *delightful horror* (BURKE, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. (1757). Hg. v. James T. Boulton. London: Routledge and Kegan Paul 1967.) Die „oxymorale Affektform“ (BÖHME, Hartmut: „Das Steinere – Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des ‚Menschenfremdesten‘.“ In: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: Wiley 1989. S. 119–141, hier S. 120.) des Erhabenen steht in Verbindung mit einer Lust am Infernalischen, wie sie auch von Poe literarisch in Szene gesetzt wird.

³² Vgl. STAROBINSKI, Jean: „Grundlinien für eine Geschichte des Begriffs der Einbildungskraft“. In: ders.: *Psychoanalyse und Literatur*. Aus dem Französischen v. Eckhart Rohloff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 [= *La relation critique*, 1970]. S. 3–23.

³³ Vgl. ALT, Ästhetik des Bösen. S. 118.

³⁴ Vgl. KENNEDY, J. Gerald: „Phantasms of Death in Poe’s Fiction“. In: Harold Bloom (Hg.): *The Tales of Poe*. New York/Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985. S. 111–133, hier S. 113.

³⁵ EHLERS, Monika: *Grenz-Wahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Kleist – Stifter – Poe. Bielefeld: transcript 2007. S. 164.

wie sie bei Walpole oder Radcliffe hauptsächlich vorherrschen, in innere Phantasmen verwandelt werden.³⁶

Einen weiteren ästhetischen Fokus legt Poe auf den Effekt. Über seine „Unity – its totality of effect or impression“³⁷, die auch in der Kürze der Erzählung liegt,³⁸ erreicht das Werk eine maximale ästhetische Sprengkraft abseits von moralischen, religiösen, politischen oder sozialen Fragen.³⁹ Aus diesem Grund war für den „literary engineer“⁴⁰ Poe eine technische Herangehensweise an den Schreibakt unerlässlich. In seinem Verständnis ist der Dichter zuvorderst ein Handwerker im Dienst der Schönheit, der die Psychologie seiner LeserInnen lesen kann und diese Erkenntnis bei der effektorientierten Konstruktion in sein Schreiben einfließen lässt.⁴¹ Poe schreibt: „I prefer commencing with the consideration of an effect.“⁴² Bei Poe wird daher die Handlung stets von der späteren Enthüllung her entwickelt.⁴³ Poes auf ein klares Ziel hin kühl kalkulierter Stil – welches in vielen Fällen in die dunkelsten Abgründe der menschlichen Bosheit führt – setzt somit bereits in der formalen Gestaltung die transgressive Ästhetik des bösen Kunstwerks in seiner verletzenden Erscheinung in Szene, „der Akt der Darstellung ist selbst böse, die Formgebung ist ihrerseits grausam.“⁴⁴ Diesen grausamen Stil teilt Poe mit Kleist und auch Baudelaire, der die logische Zielgerichtetheit von Poes Geschichten mit tödlich treffenden Pfeilen vergleicht:

³⁶ Vgl. TALLY, Robert T. Jr.: Poe and the Subversion of American Literature. Satire. Fantasy. Critique. New York/London: Bloomsbury Academic 2014. S. 78; GRIFFITH, Clark: „Poe and the Gothic“. In: Richard P. Veler (Hg.): Papers on Poe. Essays in Honor of John Ward Ostrom. Springfield, Ohio: Chantry Music Press 1972. S. 21–27; FISHER, Benjamin F.: „Poe and the Gothic tradition“. In: Kevin J. Hayes (Hg.): The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe. Cambridge: University Press 2000. S. 72–91.

³⁷ POE, „The Poetic Principle“. S. 71. Hier wird Poes Beeinflussung durch die deutsche Romantik ersichtlich. Seine Definition des „unity of effect“ dürfte von August Wilhelm Schlegels Begriffen „Einheit des Interesses“ und „Gesamt-Eindruck“ angeregt worden sein. SCHLEGEL, August Wilhelm: „Dramaturgische Vorlesungen“. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 6. Hrsg. v. Eduard Böcking. Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1846. S. 3–22, hier S. 19–20.

³⁸ Buranelli betont die auf einen Affekt gezielte Poetik Poes und vergleicht seine Minimalistik sowie seinen aggressiven Stil mit einem Schwert: „Poe’s narrowness is like that of a sword“. BURANELLI, Vincent: Edgar Allan Poe. Boston: Twayne Publishers 1977.

³⁹ Vgl. SILVERMAN, Kenneth: „Introduction“. In: Kenneth Silverman (Hg.): New Essays on Poe’s Major Tales. Cambridge: University Press. 1993. S. 1–26, hier S. 11.

⁴⁰ STAUFFER, Donald Barlow: „The Language and Style of the Prose“. In: Eric W. Carlson (Hg.): A Companion to Poe Studies. Westport: Greenwood 1996. S. 448–467, hier S. 454.

⁴¹ Vgl. STAUFFER, „The Language and Style of the Prose“. S. 454.

⁴² POE, Edgar Allan: The Philosophy of Composition. In: Essays and Reviews. Hrsg. v. G. R. Thompson. New York: Literary Classics of the U.S. Viking Press 1984. S. 13–25, hier S. 13.

⁴³ Vgl. LINK, Franz H.: Edgar Allan Poe. Ein Dichter zwischen Romantik und Moderne. Frankfurt am Main: Athenäum 1968. S. 51.

⁴⁴ SCHEFFER, Bernd: „Das Gute am Bösen: Teuflich gute Kunst“. In: Werner Faulstich (Hg.): Das Böse heute. München: Wilhelm Fink 2008. S. 257–270, hier S. 261.

„Dans les livres d’Edgar Poe, le style est serré; la mauvaise volonté du lecteur ou sa paresse ne pourront pas passer à travers les mailles de ce réseau tressé par la logique. Toutes les idées, comme des flèches obéissantes, volent au même but.“⁴⁵ Bei allen drei Autoren steht nicht nur die motivische Thematik des Bösen im Zentrum ihres Schaffens, sie pflegen auch alle drei einen verletzenden, grausamen und bösen Stil, der von Derrida mit einem Dolch verglichen wird: „La question du style, c’est toujours la question d’un objet pointu. Parfois seulement une plume. Mais aussi bien un stylet, voire un poignard.“⁴⁶ Mit Hilfe des Bösen werden Poes Erzählungen zu dem, was Novalis „*Gemütherregungskunst*“⁴⁷ nannte, zu einer Kunst also, die auf die Affekte der LeserIn fokussiert ist und direkte, auch somatische Wirkung zeitigen will. Seine Verbrecher, Delinquenten, Mörder und auch Opfer werden zu ambivalenten und vielschichtigen literarischen Figuren, welche seine Erzählungen mit einer ästhetischen Wucht und Intensität ausstatten, die über die Kraft der Imagination die Faszination des Schreckens in den LeserInnen auslöst und ein Schlaglicht auf die geheimen Dunkelzonen des Menschen werfen. Mithilfe einer unerhörten Evokation des Schreckens vermag Poe in einem „Wahrnehmungs-Ereignis“⁴⁸ – ein Terminus Karl Heinz Bohrer’s – eine Erfahrung des Nieempfundenen und Inkommensurablen hervorzurufen und er schafft es, mit seinen Texten „den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben“⁴⁹, was für Friedrich Schlegel eine der entscheidenden Aufgaben der Poesie war. Wie Norbert Bolz betont, wird es somit möglich einen Vorstoß in Grenzgebiete der Erkenntnis einzuleiten: „Wir folgen dem Leitfaden des Bösen, weil wir ahnen, daß es das Inkognito unserer besten Kräfte ist.“⁵⁰ Betrachtet man Poes Texte unter dem Blickwinkel des Bösen, so wird klar, dass die Poesie als subversive, regelbrechende und dem Alltag enthobene Praxis, einen extrem transgressiven Charakter und entgrenzendes Potential besitzt. Bohrer fasst diesen Gedanken in folgende Worte: „Dichtung ist also Produkt eines dionysischen Ereignisses, d.h., ist selbst

⁴⁵ BAUDELAIRE, Charles: „Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages“. In: OC II. S. 249–295, hier S. 283.

⁴⁶ DERRIDA, Jacques: „La question du style“. In: ders.: Nietzsche aujourd’hui. Bd. 1. Paris: Minuit 1972. S. 235–287, hier S. 236–237.

⁴⁷ NOVALIS: Fragmente und Studien 507. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrichs von Hardenberg, Dritter Band: Das philosophische Werk II. Hg. v. Richard Samuel. 3. Aufl. Hrsg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer 1983. S. 639.

⁴⁸ BOHRER, Karl Heinz: „Inszenierungen des Bösen zwischen ästhetischer Kontemplation und politischer Parabel“. In: ders.: Imaginationen des Bösen. S. 101–167, hier S. 116.

⁴⁹ SCHLEGEL, Friedrich v.: „Gespräch über die Poesie“. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler et. al. Paderhorn 1960. Band 2. S. 284–362, hier S. 319.

⁵⁰ BOLZ, Norbert: „Böse Theorie“. In: Alexander Schuller u. Wolfert von Rahden (Hg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin: Akademie Verlag 1993. S. 279–287, hier S. 279.

dionysischer Natur.⁵¹ Dieses rauschhafte und grauenvolle Fundament der Kunst ist es, das der Philosophie und anderen Wissenschaften eine Auseinandersetzung mit dem Bösen erschwert, weil es nicht in eine rationale Ordnung gepresst werden kann.⁵² Das Böse führt zur Grenzüberschreitung und kann mit Gerd Bergfleth verstanden werden als eine „aktive, zerstörerische, dämonische Kraft, die Begeisterung und Schrecken verbreitet und jedenfalls so außer aller Ordnung ist, dass sie mit normalen Maßstäben nicht mehr zu messen ist.“⁵³ Das Böse nimmt bei Poe zahlreiche unterschiedliche Manifestationsformen an, sei es psychische Devianz, Sadismus, oder in Form eines eigenartig autodestruktiven Trieb – den *Imp of the Perverse* –, den Poe in seinem gleichnamigen Text beschreibt. Diese Spannweite des Bösen spricht wiederum für die Mannigfaltigkeit, mit der es sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts bei Kleist, Poe, Baudelaire und vielen anderen ausbreitet. Balzac fasste diese ästhetische Qualität des Bösen als Schatzkiste der Kreativität prägnant in folgende Worte: „Es gibt nur eine Art, Gutes zu tun, aber tausend Arten Böses.“⁵⁴ Das Gute wird in diesem Fall aus ästhetischer Perspektive zu einem minderwertigen Bösen, einem Register, das die vitale Kraft des *Malum* entbehrt und daher auch keine gleichwertige Intensitätsleistung hervorbringen kann. Somit wird das Gute in dieser Lesart degradiert zu einer „Vorstufe des Bösen; eine gelinde Dosis des Bösen“.⁵⁵ Im Verlauf dieses Beitrags sollen insbesondere zwei Texte Poes in Augenschein genommen werden, die einer literarischen Entfaltung des Bösen Vorschub leisten und als böse Kunstwerke Poes transgressive und aggressive Ästhetik exemplifizieren. In *The Black Cat* wird Poes Konzept des *spirit of perverseness* vorbereitet und narrativ in Szene gesetzt, bevor in *The Imp of the Perverse*, einem Mischwerk aus Essay und Erzählung, dieser Trieb zum Bösen noch philosophisch untermauert und mit dem für Poe zentralen Bild des Abgrunds in Verbindung gebracht wird. Diese beiden Texte sollen einer eingehenden Analyse unterzogen werden, wobei neben dem Motiv des Abgrunds besonders die

⁵¹ BOHRER, Karl Heinz: „Die Grenzen der Geschichte“. In: ders.: *Ist Kunst Illusion?* München: Hanser 2015. S. 125–149, hier S. 127.

⁵² Bataille weist daraufhin, dass selbst der Liebesroman eher das Leid der Figuren als deren Zufriedenheit beschreibe, und er stellt über das Glück fest: „Facile, il serait dédaigné, associé à l'ennui. La transgression de la règle a seule l'irrésistible attrait qui manque à la félicité durable.“ BATAILLE, „La littérature et le mal“. S. 267.

⁵³ BERGFLETH, Gerd: „Die Souveränität des Bösen. Zu Batailles Umwertung der Moral“. In: ders. (Hg.): *Die Literatur und das Böse. Emily Brontë – Baudelaire – Michelet – Blake – Sade – Proust – Kafka – Genet*. Berlin: Matthes & Seitz 2011. S. 173–222, hier S. 174.

⁵⁴ BALZAC, Honoré de: *Die Gesetze des eleganten Lebens*. Neu edierter Nachdruck der 1911 bei Georg Müller in München erschienenen und von W. Fred herausgegebenen Originalausgabe. Bergisch Gladbach: Chevalier 2010. S. 46.

⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich: „Fragment 34“. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 11. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999. S. 478.

Strukturen des ästhetisch Bösen in den Blick genommen werden. In Poes Texten finden sich zahlreiche Transgressionen – die Kardinalstruktur des Bösen – wie auch Exzesse und Wiederholungen. Der Abgrund, der in der „aqua-gotischen Erzählung“⁵⁶, *A Descent into the Maelström*, noch als dämonische Naturgewalt auftritt, wird in jenen Erzählungen zum Abgrund der Psyche, die einen Kampfplatz der Triebe sowie eine dunkle Bedrohung und Ordnungsstörung im Inneren des (Anti)helden⁵⁷ etabliert. Poe, der verkappte Europäer,⁵⁸ hat sich nach dem Vorwurf, seine Geschichten orientierten sich zu sehr an der deutschen Schauerromantik, folgendermaßen zu diesem Thema geäußert: „if in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul“.⁵⁹ Dieser Seelenabgrund des Bösen ist bei Poe die Quelle, aus der die von der Aufklärung verdrängten chthonischen und irrationalen Kräfte⁶⁰ aufsteigen und zum unzählbaren Generator seiner Kunst werden. Es folgt eine interpretatorische Annäherung an *The Black Cat* und dessen transgressive Strukturen.

3. Perverseness Unbound – *The Black Cat* (1843)

Gino Severinis futuristisches Gemälde *Il gatto nero* (1910/11) fängt die Problematik von Poes gleichnamiger Erzählung von 1843 mit drastischer Kraft ein. Die fragmentierten Farbflächen in düsterem schwarz, blau, grün und rot, die diffusen Umrisse von schauerlich wirkenden und halbierten Katzenköpfen und ein blutrotes, einem Weinglas ähnelndes Gebilde, das ebenso die Züge einer Katze trägt, bebildern die sich auflösende Identität des Ich-Erzählers und dessen gespaltene und gemarterte Psyche. Dieser zum Tode verurteilte unzuverlässige Erzähler⁶¹ stellt seine Glaubwürdigkeit von Beginn an in Frage, betont aber

⁵⁶ FRANK, Frederick S.: „A Descent into Maelström‘ and the Quest for Ideal Beauty“. In: Hanley Mitchell Haugen (Hg.): *Readings on the short stories of Edgar Allan Poe*. San Diego: Greenhaven Press 2001. S. 138–146, hier S. 138, im Original „aqua-Gothic tale“

⁵⁷ Leslie Fiedler zeigt Parallelen von Poes Helden zu romantischen „villain-heroes“ auf, die er jeweils als Antihelden identifiziert. Vgl. FIEDLER, Leslie: „The Blackness of Darkness: Edgar Allan Poe and the Development of the Gothic“. In: ders. (Hg.): *Love and Death in the American Novel*. New York: Stein and Day 1966. S. 391–429.

⁵⁸ Vgl. ELIOT, T.S.: „From Poe to Valéry“. In: *The Hudson Review* 2 (1949). S. 327–342, hier S. 329.

⁵⁹ POE, Edgar Allan: *Preface von Tales of the Grotesque and Arabesque*. Gloucester, Massachusetts: P. Smith 1965. S. 7–8, hier S. 8.

⁶⁰ Vgl. BRITTNACHER, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. S. 173.

⁶¹ Der Begriff des unzuverlässigen Erzählers wurde von Wayne C. Booth geprägt: „For a lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with

zugleich, dass seine letzte Beichte frei von Wahnsinn⁶² und ebenso wenig ein Traum sei:

For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not – and very surely do I not dream. But to-morrow I die, and to-day I would unburthen my soul. My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified – have tortured – have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them.⁶³

Diese Exposition antizipiert gemäß Poes Effekästhetik das Entsetzen, die Marter und die Vernichtung, die dem Erzähler zugestoßen sind und die nun als Folge seiner niedergeschriebenen Beichte auch der LeserIn zu Teil werden sollen. Schlegels Forderung von der feinsten Zergliederung der Marter und Entsetzlichkeiten soll hier in Kürze und Sachlichkeit vollführt werden, wie sie auch bei Kleist im nüchternen Juristenton häufig vonstatten geht. Von Beginn an ist demnach ein ästhetischer Fokus auf das Böse und dessen verheerende Folgen gelegt. Über die Entfaltung der Transgressionen des Ich-Erzählers im Medium der Literatur wird es in dieser „study of the protagonist’s discovery of [...] evil“⁶⁴ möglich, das dem rationalen Diskurs unzugängliche Böse zu fassen, ohne dass eine detaillierte Erklärung der perversen Vorgänge gegeben wird.

the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), unreliable when he does not.“ BOOTH, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London: University of Chicago Press 1961. S. 158. Monika Schmitz-Emans betont diese Unzuverlässigkeit in Bezug auf die Erzählinstanzen Poes. Vgl. SCHMITZ-EMANS, Monika: „Gespenstische Rede“. In: Moritz Baßler, Bettina Gruber u. Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Gespenster. Erscheinungen. Medien. Theorien*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2005. S. 229–251, hier S. 232–236.
⁶² Foucault weist darauf hin, dass auch das Böse, genau wie der Wille, das Verbrechen und das Verletzen von ethischen Normen eng an den Wahnsinn grenzen. Eine reine Subsumierung des Bösen unter den Wahnsinn verbietet sich jedoch aufgrund seiner schillernden und mäandrenden Manifestationsformen. Vgl. FOUCAULT, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft [= Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique, 1961]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 77.

⁶³ POE, Edgar Allan: „The Black Cat“. In: *Collected Works of Edgar Allan Poe, Volume III: Tales and Sketches 1843–1849*. Edited by Thomas Ollive Mabbott. Cambridge/London: Belknap Press 1978. S. 847–860, hier S. 849.

⁶⁴ GARGANO, James: „The Black Cat’: Perverseness Reconsidered“. In: *Texas Studies in Literature and Language 2* (1960). S. 172–178, hier S. 173. Gargano übersieht, wie häufig in der Poe-Forschung, den ästhetischen Wert des Bösen und reduziert die Handlungen des Protagonisten auf „ordinary psychological and moral laws“ (S. 172).

Poe und auch später Baudelaire werden damit zu Dichtern, die, mit den Worten Bohrers, das Böse „als *Modus künstlerischer Form* entdeckt“⁶⁵ haben. Durch ein Changieren zwischen übernatürlicher und psychologischer Ebene⁶⁶, das Deutungen auf beiden Ebenen zuließe und die Erzählung damit Todorovs Unschlüssigkeitskriterium der fantastischen Literatur⁶⁷ aufweist, ist ständig unklar, ob die Ereignisse die Projektion einer in Auflösung begriffenen Psyche sind oder der diegetischen Wirklichkeit angehören. Durch die Etablierung zweier sich scheinbar ausschließender Erzählebenen⁶⁸ erzeugt Poe bei dem/der LeserIn ein provokatives Unbehagen bezogen auf die Grenzen des rationalen Denkens.⁶⁹

Das Schwanken dieser Ebenen, die keinen sicheren Interpretationsstand erlauben, wird lediglich vom unzuverlässigen Erzähler lose zusammengehalten, der bereits mit seinen ersten Worten seine Glaubwürdigkeit aber auch seine Unglaubwürdigkeit im Sprechakt selbst durchkreuzt.

Poe glänzt hier schon in den ersten Zeilen als Meister der Pervertierung,⁷⁰ der durch Täuschung, Verschleierung und Enigmatisierung sein Ziel eines „*elevating excitement of the Soul*“⁷¹ vorbereitet. Zu Beginn des psychischen Konflikts in Form einer Beichte⁷² führt sich der Erzähler selbst ein als bekannt „for the docility and humanity of my disposition“, der „especially fond of animals“ sei.⁷³ Auch die vorherige Erwähnung der „mere household events“ wiegen den/die LeserIn vorerst in trügerischer Sicherheit,⁷⁴ bis die Katze in ihrer auffälligen Schönheit beschrieben und beim Namen genannt wird: „Pluto – this was the

⁶⁵ BOHRER, Karl Heinz: „Die permanente Theodizee“. In: ders.: *Imaginationen des Bösen*. S. 33–62, hier S. 36.

⁶⁶ Vgl. MADDEN, Fred: „The Supernatural and Psychological in ‚The Black Cat‘“. In: Haugen (Hg.): *Readings on the short stories of Edgar Allan Poe*. S. 94–100, hier S. 94.

⁶⁷ TODOROV, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer 1992 [= *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970].

⁶⁸ McElroy liest diese beiden Ebenen ironisch gebrochen und geht von einem für Poe typischen *hoax* aus. Diese Lesart kann bei Poe kaum ganz ausgeschlossen werden, spielt aber in *The Black Cat* keine Rolle. Vgl. MCELROY, John H.: „Comic Design in ‚The Black Cat‘“. In: Haugen (Hg.): *Readings on the short stories of Edgar Allan Poe*. S. 101–113.

⁶⁹ MADDEN, „The Supernatural“. S. 100.

⁷⁰ KAPLAN, Louise J.: „The Perverse Strategy in ‚The Fall of the House of Usher‘“. In: Kenneth Silverman (Hg.): *New Essays on Poe’s Major Tales*. Cambridge: University Press 1993. S. 45–64, hier S. 45, im Original „master of perversion“.

⁷¹ POE, „The Poetic Principle“. S. 93.

⁷² JOSWICK, Thomas: „Moods of Mind. The Tales of Detection, Crime, and Punishment“. In: Eric W. Carlson (Hg.): *A Companion to Poe Studies*. Westport: Greenwood 1996. S. 236–256, hier S. 245, im Original „psychic conflict in confessional form“.

⁷³ POE, „The Black Cat“. S. 850.

⁷⁴ Halliburton weist auf die Bürgerlichkeit des Erzählers und dessen anfängliche Güte und Tierliebe hin. Vgl. HALLIBURTON, David: *Edgar Allan Poe: A Phenomenological View*. Princeton: University Press 1973. S. 343.

cat's name – was my favorite pet and playmate.“⁷⁵ In Bezug auf jene Katze erinnert sich nämlich die Frau des Erzählers an den Volksglauben, alle schwarzen Katzen seien verwandelte Hexen.⁷⁶ Bereits mit dieser stillen Reminiszenz an den Aberglauben führt Poe das Register des Unheimlichen ein, welches auch schon in der ersten Zeile über die „wildeste, aber häuslichste Erzählung“⁷⁷ Erwähnung fand.

Somit steht die LeserIn bereits nach wenigen Zeilen einem vermeintlich verrückten Erzähler in einer vermeintlich heilen Welt gegenüber, die aber schon von Anfang an perspektivisch gebrochen und in einer Verbindung von äußerem und inneren Horror⁷⁸ mit dunklen Vorzeichen durchsetzt ist und damit eine vermeintliche „Psychologie der Fallgeschichte“⁷⁹, wie Alt sie hier erkennt, transzendiert. Der/die LeserIn ist damit schon von Poes strudelartiger Fokussierungstechnik berührt und beginnt, in den Abgrund seiner Literatur gezogen zu werden, die ihren Reizwert durch die Dialektik von Drohung und Lust gewinnt.⁸⁰ Schließlich erfährt man in knapper Raffung von der Bosheit des

⁷⁵ POE, „The Black Cat“. S. 850–851. Hier webt Poe einen weiteren infernalischen Bezug ein, indem er der Katze den römischen Namen des Hades – des Gottes der Unterwelt – gibt und so auf deren Herkunft aus dem Totenreich anspielt.

⁷⁶ Vgl. POE, „The Black Cat“. S. 850.

⁷⁷ Vgl. POE, „The Black Cat“. S. 849.

⁷⁸ Vgl. THOMPSON, G. R.: *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*. Madison: University of Wisconsin Press 1973. S. 17.

⁷⁹ ALT: „Wiederholung, Paradoxie, Transgression. Versuch über die literarische Imagination des Bösen und ihr Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung (de Sade, Goethe, Poe)“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79.4 (2005). S. 531–567, hier S. 560.

⁸⁰ Adorno betont die Bedeutung des Neuen für Poes und Baudelaires Poetik und umschreibt „eine unbekannte Drohung, der das Subjekt sich anvertraut, und die in schwindelndem Umschlag Lust verheißt. Das Neue, eine Leerstelle des Bewußtseins, gleichsam geschlossenen Auges erwartet, scheint die Formel, unter der dem Grauen und der Verzweiflung Reizwert abgewonnen wird. Sie macht das Böse zur Blume.“ ADORNO, Theodor W.: „*Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben“. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, hier S. 267. In diesem Fragment sind eine Vielzahl der für Poes Ästhetik zentralen Begriffe versammelt: Die Signifikanz des Unbekannten, der Umschlag von Schrecken in Lust und deren dialektisches Verhältnis, der Schwindel als Vorbote des Intensitätsausbruchs und der Reizwert des Bösen in seiner Verbindung mit dem Schönen. All diese Momente spielen eine bedeutende Rolle für Poes und auch für Baudelaires Kunst, die aus einem Abgrund des Bösen und Unerwarteten emporzusteigen scheint.

Erzählers, die er aufgrund seiner Trunksucht entwickelt habe.⁸¹ Der transitorisch-labile Zustand der Psyche des Erzählers⁸² ist plötzlich⁸³ umgeschlagen in bösen Sadismus, den er an dem Objekt seiner Hass-Liebe entlädt, seiner Katze:

One night, returning home, much intoxicated, from one of my haunts about town, I fancied that the cat avoided my presence. I seized him; when, in his fright at my violence, he inflicted a slight wound upon my hand with his teeth. The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body; and a more than fiendish malevolence, gin-nurtured, thrilled every fibre of my frame. I took from my waistcoat-pocket a pen-knife, opened it, grasped the poor beast by the throat, and deliberately cut one of its eyes from the socket! I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity.⁸⁴

Diese schockartige und grausame Blendung,⁸⁵ macht aus dem sanften Tierliebhaber einen sadistischen Verbrecher und katapultiert die Figuren wie auch die LeserIn aus der Konvention des Alltags in einen Ausnahmezustand des

⁸¹ Vgl. POE, „The Black Cat“. S. 851. Matheson stellt Poes eigenen problematischen Umgang mit Alkohol ins Zentrum seiner Analyse und liest die Erzählung als Kritik Poes an der zeitgenössischen *Temperance*-Literatur. Vgl. MATHESON, T. J.: „Poe's ‚The Black Cat‘ as a Critique of Temperance Literature“. In: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 19.3 (1986). S. 69–81.

⁸² Asselineau weist auf die Herkunft des Bösen aus der menschlichen Psyche hin und merkt an, die Helden Poes seien „the same nightmarish monsters which [...] roam the deeper layers of our minds.“ ASSELINEAU, Roger: *Edgar Allan Poe*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1970. S. 44. Was bei Poe demnach ins ästhetische Zentrum rückt, ist keineswegs das Erzeugnis eines „leeren eitlen Subjekts“ das Hegel in der romantischen Ironie sieht, sondern der Schauplatz eines psychologischen Kampfes, auf dem die Zerrissenheit der Psyche und eine übersteigerte Subjektivität im Medium der Literatur verhandelt werden. HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: ders.: *Werke*. Bd. 13. Hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 96.

⁸³ Auch hier spielt der Modus des Plötzlichen, den Kierkegaard mit dem Dämonischen gleichsetzt, eine entscheidende Rolle für die Intensität dieser Szene. Vgl. KIERKEGAARD, Søren: „Der Begriff Angst“. In: ders.: *Die Krankheit zum Tode und Anderes*. Hrsg. v. Hermann Diem u. Walter Rest. Köln/Olten: Jakob Hegner 1956. S. 599.

⁸⁴ POE, „The Black Cat“. S. 851.

⁸⁵ Das Motiv des Auges ist – insbesondere in *The Tell-Tale Heart*, wo es zum direkten Auslöser eines Mordes wird – in vielen Texten Poes Gegenstand einer Monomanie des Ich-Erzählers. Deutungen dieses Motivs reichen vom Kastrationskomplex (BONAPARTE, Marie: *Edgar Poe. Étude psychanalytique*. Paris: Denoël et Steele 1933.) über Vergleiche mit dem „Evil I“ in der Doppelgängergeschichte *William Wilson* bis hin zu intertextuellen (Coleridge, *The Ancient Mariner*) und mythologischen (Odin, Zyklopen) Interpretationen. Vgl. TYCHER, B.D.: „Evil Eye: A Motive for Murder in ‚The Tell-Tale Heart‘“. In: Haugen (Hg.): *Readings on the short stories*. S. 114–123.

Bewusstseins.⁸⁶ Der Umschlag zum Bösen erfolgt in einer Explosion von Emotionen und lässt an Kleists unter Hochspannung stehende Charaktere wie Michael Kohlhaas denken. Die Überraschung dieser Tat und ihr ausbrechender Horror wurden bereits vorbereitet durch die Antizipation, Unsicherheit und Dunkelheit,⁸⁷ die den vorhergehenden Sätzen innewohnen. Es ist genau dieser Wechsel aus kaltem Bericht-Stil und plötzlichem Einschlag von Gewalt sowie der Umschlag auf polar entgegengesetzte Gefühlszustände, mit denen Poe hier arbeitet und die in allen Erzählungen Kleists anzutreffen sind.⁸⁸

Am nächsten Tag allerdings verspürt der selbst bei seinem Geständnis extrem geschockte Erzähler kaum Reue, sondern nur ein schwaches Gefühl des Zweifels.⁸⁹ Als Erklärung für seine Tat verweist der Katzenschinder nun auf den „spirit of PERVERSENESS“, den er von der Philosophie unbeachtet⁹⁰ glaubt, ihn aber als Grundimpuls des Menschen⁹¹ bezeichnet. Bei dem Versuch einer tieferen Rechtfertigung analysiert der Erzähler seine diabolische Getriebenheit mit der transgressiven Dialektik von Verbot⁹² und Überschreitung:

⁸⁶ Vgl. BOHRER, Karl Heinz: „Politische Krise und Ästhetik der Tragödie“. In: Ders.: *Ist Kunst Illusion?* S. 77–100, hier S. 98.

⁸⁷ Vgl. BURDUCK, Michael L.: *Grim Phantasms. Fear in Poe's short fiction*. New York: Routledge 1992. S. 10.

⁸⁸ Vgl. BOHRER, Karl Heinz: „Augenblicksemphase und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv Heinrich v. Kleists“. In: ders.: *Plötzlichkeit*. S. 161–179, hier S. 167–168.

⁸⁹ POE, „The Black Cat“. S. 851, im Original „a feeble and equivocal feeling, and the soul remained untouched“.

⁹⁰ Es wäre möglich, das Phänomen des „spirit of perverseness“ philosophisch als akrasia – als Willensschwäche oder Handeln wider besseres Wissen (vgl. DAVIDSON, Donald: „Wie ist Willensschwäche möglich?“ In: ders.: *Handlung und Ereignis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990) – zu betrachten. Dies führt bei Poe allerdings nicht weiter, weil der ästhetische Charakter des Bösen völlig außen vor gelassen wird und wiederum eine Zählung des Perversen durch den Logos stattfindet. Durch die introspektive Erzählweise Poes wird die philosophische Fundierung des Bösen überschritten (vgl. ALT, Ästhetik des Bösen. S. 217), sodass es möglich wird, das Böse jenseits von traditionellen binären Codierungen der Moral zu lesen. Man hat in diesem Zusammenhang auch vom Rückzug der Philosophie von der Thematik des Bösen gesprochen, dessen Unfasslichkeit etwa von Jaspers oder Ricoeur betont wird. Vgl. SCHÄFER, Christian: *Unde Malum. Die Frage nach dem Woher des Bösen bei Plotin, Augustinus und Dionysius*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2002. S. 13–14. Hierzu Jaspers: „Das Böse, nie wirklich festzustellen, gedanklich nicht zu fassen, erweist sich faktisch in seinem *plötzlichen* Dasein als *unüberwindlich*.“ JASPERS, Karl: *Philosophie II: Existenzherhellung*. Berlin: Julius Springer 1932. S. 173.

⁹¹ POE, „The Black Cat“. S. 852, im Original „one of the primitive impulses of the human heart – one of the indivisible primary faculties, or sentiments“.

⁹² In Musils *Mann ohne Eigenschaften* wird diese Dialektik wie folgt geschildert: „Wer kennt nicht die boshafte Verlockung, die bei der Betrachtung eines schöngeglasierten üppigen Topfes in dem Gedanken liegt, daß man ihn mit *einem* Stockhieb in hundert Scherben schlagen könnte?“ MUSIL, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Bd. 1. Hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. S. 303.

Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a silly action, for no other reason than because he knows he should not? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is Law, merely because we understand it to be such? This spirit of perverseness, I say, came to my final overthrow. It was this unfathomable longing of the soul to vex itself – to offer violence to its own nature – to do wrong for the wrong's sake only – that urged me to continue and finally to consummate the injury I had inflicted upon the unoffending brute.⁹³

In dieser „Psychologie des Abnormen“⁹⁴ scheint hervor, was den Kern des Bösen auch bei Bataille ausmacht. Demnach zeigt sich im *spirit of perverseness* die geheime und abgründige Natur des Menschen, das radikal Böse. Bataille betont die Notwendigkeit der Transgression für das menschliche Leben, das erst im Akt der Überschreitung erfüllt sein könne.⁹⁵ Gleichzeitig wird in seiner Argumentation die Abhängigkeit der Überschreitung von der Grenze deutlich, die das Böse wiederum an einen moralischen Sittenkodex rückbindet. Als chaotischer Störfigur kommt dem *spirit of perverseness* eine parasitäre Logik zu, die ihn als „diabolo“, als Durcheinanderwerfenden⁹⁶ charakterisiert und der deshalb eine notwendige Relation zur Limitierung durch Normen aufrechterhalten muss. Wichtig ist in dieser Hinsicht, dass der Parasit, den das Böse unter anderem darstellen kann, gleichzeitig eine vitalisierende Funktion besitzt und durch sein Hinwegtreten über fest geglaubte Grenzen eine extreme Dynamisierungswucht hervorbringt. In diesem Fall wirkt das Böse, wie Schuller und von Rahden es begreifen, als „Provokation – als Fehdehandschuh gegen die Banalität der Moderne und der von ihr strukturierten Welt.“⁹⁷ Ebenjenes Potential der Poesie wie auch des Bösen, „den Gang der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen“⁹⁸, wie Schlegel es im *Gespräch über Poesie* formuliert hat, ist die Basis von Poes Ästhetik. Foucault hat auf das fehlende Ziel der Transgression beim Überschreiten einer Grenze hingewiesen und dabei betont, der Transgression ginge es lediglich um

⁹³ POE, „The Black Cat“. S. 852.

⁹⁴ HALLIBURTON, A Phenomenological View. S. 342, im Original „psychology of the abnormal“.

⁹⁵ Vgl. BATAILLE, La littérature et le mal. S. 214.

⁹⁶ Vgl. SERRES, Michel: Der Parasit [= Le parasite, 1980]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

⁹⁷ SCHULLER, Alexander u. Wolfert von RAHDEN: „Zur Renaissance des Bösen“. In: dies. (Hg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin: Akademie Verlag 1993. S. VII–VIII, hier S. VIII.

⁹⁸ SCHLEGEL Friedrich, Gespräch über Poesie. S. 319.

die permanente Verletzung der Grenze.⁹⁹ Dabei werde die Überschreitung zur Quelle einer Dynamik des Bösen, das sich immer selbst erneuert und fortpflanzt.¹⁰⁰ Durch die minutiöse Beschreibung des Schrecklichen in seiner nackten Körperlichkeit¹⁰¹ kommt Poe näher an die Nachtseiten der *conditio humana*, als es moralische, soziale oder rein psychologische Diskurse schaffen können.¹⁰² Über die Entfaltung des Bösen im Medium der Literatur, über „Ich-Perspektive, Bericht, novellistische Spannungsführung“¹⁰³, Introspektion, Monolog und die radikale Offenlegung und gleichzeitige Verschleierung der Psyche des Erzählers, erhöht Poe die ästhetische Sprengkraft des Bösen, die von rationalen Diskursen nicht eingefangen werden könnte. Die von Poe beschriebene autodestruktive Tendenz der Seele weist markante Ähnlichkeiten mit dem später von Freud beschriebenen Todestrieb¹⁰⁴ auf, muss aber hier nicht psychoanalytisch gelesen werden. Vielmehr gilt es hier, die ästhetische Sprengkraft von Poes Erzählung ins Auge zu fassen, deren irrational-eruptiver Gewaltausbruch aus einem chthonischen Abgrund der dichterischen Imagination entsteigt. Durch die Beschreibung des motivlos Bösen¹⁰⁵ und die fehlende Einbettung in einen moral-didaktischen Rahmen, die aus der Ausparung der Opferperspektive resultiert, verweigert er eine außerästhetische Herangehensweise an seinen Text. Die Konfession des Täters wird zur bösen Darstellung, die Kunst zum Akt des Bösen, indem die böse Tat imaginiert und

⁹⁹ FOUCAULT, Michel: „Vorrede zur Überschreitung“ [= Préface à la transgression]. In: ders.: *Dits et Écrits*. Schriften in vier Bänden. Hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 320–342, hier S. 321–322.

¹⁰⁰ In Schillers *Wallenstein* wird diese Dynamik des Bösen wie folgt beschrieben: „Es ist nicht immer möglich, / Im Leben sich so Kinderrein zu halten, / Wie's uns die Stimme lehrt im innern Herzen. / In steter Notwehr gegen arge List / Bleibt auch das redliche Gemüth nicht wahr – / Das eben ist der Fluch der bösen That, / Daß sie fortzeugend immer böses muß gebären.“ SCHILLER, Friedrich: „Wallenstein. Die Piccolomini. V.1“. In: *Werke*. Nationalausgabe. Bd. 8.1: *Wallenstein*. Hrsg. v. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 2010. V. 2447 ff. S. 837.

¹⁰¹ Kretzer weist auf die Sinnlichkeit und Körperlichkeit des Bösen bei Poe hin: „Böses bei Poe ist fühl- und spürbar und schärft präventiv das Gefühl für Verhängnis.“ KRETZER, Birgit Erika: *Zur Symbolik des Bösen. Weltanschauliche und religiöse Aspekte in der amerikanischen Kurzgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Aachen: Fischer 1996. S. 165.

¹⁰² „Die menschliche Bedeutung der Literatur liegt darin, dass sie die Abgründe der menschlichen Natur aufdeckt, was die Philosophie aufgrund ihrer Vernunftbefangenheit nicht vermag.“ BERGFLETH: *Souveränität des Bösen*. S. 176.

¹⁰³ ALT, „Wiederholung“. S. 564.

¹⁰⁴ Vgl. FREUD, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Hrsg. v. Anna Freud. Bd. 13: *Jenseits des Lustprinzips/Massen-Psychologie und Ich-Analyse/Das Ich und das Es*. Frankfurt am Main: Fischer 1963. S. 1–69.

¹⁰⁵ Vgl. KRETZER, *Symbolik des Bösen*. S. 154.

deren Energie in die Schrift gelegt wird.¹⁰⁶ Wenn der Marquis de Sade die Transgression durch grausam-erotische Akte beschreibt („Es muß Grenzen geben, die mit Gewalt und gezückten Geschlechtsteilen übertreten werden können“¹⁰⁷) wird er wenig später seine Figur Juliette eine Steigerung des Bösen im Medium der Literatur verkünden lassen.¹⁰⁸ Später wird Poe – der nach Kleist als ein weiterer radikaler Vertreter einer Poetik des Extremen¹⁰⁹ gelten kann – die sinnlose Zerstörungswut des „spirit of perverseness“ in einen Imp(uls) des Perversen ausdifferenzieren und diesen nochmals theoretisch untermauern, was im nächsten Abschnitt untersucht werden soll. Doch Poes „Glorifizierung von Perversität und Wahnsinn“¹¹⁰, wie Preußner sie genannt hat, schreitet vorerst noch innerhalb des Textes *The Black Cat* unaufhaltsam voran.

Nach der Beschreibung der klandestinen Getriebenheit des Erzählers erfolgt sofort die Schilderung seiner nächsten sadistischen Tat an der Katze, die er kaltblütig an einem Baum erhängt.¹¹¹ Diese Wiederholung und hyperbolische Steigerung seines Destruktionsdrangs führt zu einer weiteren Stufe der Ich-Auflösung des Erzählers in seiner spirituellen Agonie. Mit einer symbolischen Überblendung von Raumsemantik und psychischem Geschehen beschreibt der Erzähler daraufhin das Abbrennen seines Hauses, aus dem er sich mit seiner Frau gerade noch retten konnte. Die von Freud verwendeten räumlichen Metaphern für psychische Analogien brennen auch in der Kunst von E.T.A. Hoffmann – dessen Wahnsinnige stets von einem Feuerkreis verfolgt werden – bis David Lynch,¹¹² der in *Lost Highway* den Ich-Zerfall seines Protagonisten mit einer brennenden Hütte symbolisiert. Das Haus wie auch die Psyche des Erzählers sind in Poes „homely narrative“¹¹³ bis auf eine einzige Mauer eingestürzt und auf

¹⁰⁶ Vgl. SAFRANSKI, Rüdiger: Das Böse oder das Drama der Freiheit. Frankfurt am Main: Fischer 2011. S. 211.

¹⁰⁷ Zitiert nach SAFRANSKI, Das Böse. S. 205.

¹⁰⁸ Vgl. SADE, Donatien-Alphonse-François Marquis de: „Histoire de Juliette ou les Prospérités du Vice“ (1796) In: Œuvres Complètes. Bd. 3. Hrsg. v. Michel Delon. Paris: Gallimard 1998. S. 700.

¹⁰⁹ Vgl. SCHÜTTE, Uwe: Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

¹¹⁰ PREUßNER, Poe und Baudelaire. S. 37.

¹¹¹ Vgl. POE, „The Black Cat“. S. 852.

¹¹² Vgl. zum Zusammenhang von Plötzlichkeit, Raumsemantik und dem Bösen WINKLER, Bernhard: „It is in our house now‘ – Zur Ästhetik des Bösen in *TWIN PEAKS*“. In: Caroline Frank u. Markus Schleich (Hg.): *Mysterium Twin Peaks. Zeichen – Welten – Referenzen*. Wiesbaden: Springer VS 2020. S. 193–212.

¹¹³ POE, „The Black Cat“. S. 849. Wie bereits zu Beginn erwähnt, verlockt die Metapher des Hauses zu psychoanalytischen Interpretationsansätzen. Auch der Wiedergänger der Katze könnte als Wiederkehr des Verdrängten und als „Äußerung eines Wiederholungszwanges“ gedeutet werden, wie ihn Freud in *Jenseits des Lustprinzips* beschreibt. FREUD: *Jenseits des Lustprinzips*. S. 36. Auch das Wort „homely“ sowie die Bedeutung des herausgerissenen Auges führen den/die psychoanalytisch geschulte/n LeserIn auf die Spur des Unheimlichen, das ebenso

ebendieser Mauer befindet sich wie auf einem Relief die Figur einer riesigen Katze,¹¹⁴ um deren Hals ein Strick liegt. Was hier als „apparition“¹¹⁵ oder durch eine rationale Erklärung vom Erzähler selbst erklärt wird, bringt wiederum das Changieren zwischen differenten Erklärungsmustern und Realitätsebenen ins Spiel, die nicht völlig aufgelöst werden können, woraufhin eine binäre Codierung der Erzählung verweigert wird. Sämtliche Äußerungen des Erzählers werden von ihm selbst relativiert. Ob er nun unter Einfluss des Alkohols, des *spirit of perverseness* oder einer dämonischen Macht gehandelt hat, wird nicht klar.¹¹⁶ Auch die Annahme, dass die gesamte Erzählung eine Lüge des Erzählers sei,¹¹⁷ führt in eine interpretatorische Sackgasse, die keine Integration des Ästhetischen in der Deutung berücksichtigt und auch noch das narratologische Wechselspiel der Erzählebenen als mögliche Quelle der Intensität vernachlässigt. Mit Hilfe dieser Ambiguität und der Unmöglichkeit einer klaren Verortung der Tatsachen gelingt Poe die Kreation eines Kunstwerks der Liminalität, das zwischen den Registern des Horrors und des Alltags, zwischen physischer und metaphysischer Präsenz, Dämonie und Banalität sowie zwischen Wahn und mentaler Gesundheit oszilliert.¹¹⁸ Auch die Aussage des Erzählers, er würde keinen Kausalnexus zwischen dem Unglück und seiner Gräueltat herstellen,¹¹⁹ die den ästhetischen Genuss der Grausamkeit legitimieren würde, wird teilweise relativiert von einem gemischten Gefühl, halb aus Horror, halb aus Reue.¹²⁰ Poes Erzähler lässt sich nicht festnageln, er ist ein Künstler der Dissimulation, er trägt eine Maske des Bösen und bleibt diffus,¹²¹ unbestimmt und nicht genau erkennbar. Er taucht aus einem Abgrund der Perversion auf, der den Quellpunkt der ästhetischen Intensität des Werkes darstellt

zu Beginn der Erzählung erwähnt und von Poe bewusst und kunstvoll ins Werk gesetzt wird. Vgl. FREUD, Sigmund: „Das Unheimliche“. In: Gesammelte Werke. Bd. 12. S. 227–268.

¹¹⁴ Vgl. POE, „The Black Cat“. S. 853.

¹¹⁵ POE, „The Black Cat“. S. 853. Das Erscheinen, das hier doppeldeutig verwendet wird, ist für Bohrer eines der entscheidenden Komponenten einer Ästhetik des Bösen, wie er am Beispiel der antiken Tragödie des Aischylos und deren Interpretation in Nietzsches *Geburt der Tragödie* darlegt. Vgl. BOHRER, Karl Heinz: Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage. München: Hanser 2009.

¹¹⁶ Vgl. LEWIS, Paul: „A Wild and Homely Narrative: Resisting Argument in ‚The Black Cat‘“. In: Hermann Josef Schnackertz (Hg.): POETIC Effect and Cultural Discourses. Heidelberg: Winter 2003. S. 61–84, hier S. 67.

¹¹⁷ AMPER, Susan: „Untold Story: The Lying Narrator in ‚The Black Cat‘“. In: Studies in Short Fiction 29.4 (1992). S. 475–485.

¹¹⁸ Vgl. MAY, Charles E.: Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction. Boston: Twayne 1991. S. 32.

¹¹⁹ Vgl. POE, „The Black Cat“. S. 853.

¹²⁰ Vgl. POE, „The Black Cat“. S. 851.

¹²¹ Vgl. HICKETHIER, Knut: „Das narrative Böse. Sinn und Funktion medialer Konstruktionen des Bösen“. In: Werner Faulstich (Hg.): Das Böse heute. München: Wilhelm Fink 2008. S. 227–243, hier S. 236.

und der in *The Imp of the Perverse* als Gesetz des Bösen in Links Worten „das Paradoxon seiner [Poes] ganzen Dichtung bestimmt.“¹²² Da sich das Perverse als *prima mobilia* der Seele einer rationalen Erklärung entzieht, repräsentiert es, wie Gregorzewski ausführt, die „spezifische Gestalt des faktisch Bösen, dessen Polymorphie und Polyinterpretabilität in den Erzählungen einer vollständigen Exegese entgegenstehen.“¹²³

Nachdem der Erzähler eine zweite schwarze Katze als Substitut für sein ermordetes Haustier aufnimmt, wiederholt sich das traumatische Muster und seine anfängliche Liebe schlägt um in Abneigung, dann Ekel und zuletzt sogar Hass. Als dämonischer Revenant¹²⁴ der Katze Pluto erwächst die Katze zum Menetekel und es zeigt sich ein Fleck in Form eines Galgens¹²⁵ auf ihrem Hals, sodass der Erzähler sie als „an incarnate Night-Mare“¹²⁶ wahrnimmt und unter ständigen Alpträumen, Verfolgungswahn und psychischen Qualen leidet. In einem wahnhaften Anfall von Paranoia geht der Erzähler mit einer Axt auf das Tier los, wird aber von seiner Frau daran gehindert, woraufhin dieser die Axt in ihren Schädel schlägt.¹²⁷ Dieser buchstäbliche Einschlag und die Entladung der Wut an seiner Frau ist vorher kaum abzusehen, zumal der/die LeserIn mit einem weiteren Mord an der Wiedergänger-Katze rechnet. In einer Deutung Daniel Hoffmans wird die These vertreten, der Täter projiziere den Hass seiner Frau gegenüber auf die Katze und es sei von vornherein die Frau gewesen, die er töten wollte.¹²⁸ Andere Interpretationen gehen noch weiter und behaupten, beide

¹²² LINK, *Romanik und Moderne*. S. 238.

¹²³ GREGORZEWSKI, Carla: *Edgar Allan Poe und die Anfänge einer originär amerikanischen Ästhetik*. Heidelberg: Winter 1982. S. 221.

¹²⁴ Frushnell interpretiert *The Black Cat* als Groteske und bemerkt „ironically shifting symbolic meanings of the cats“. Obwohl die Katzen symbolische Bedeutung aufweisen und Poes satirisch-ironischer Zug aus keinem seiner Texte komplett weggedacht werden kann, gibt es in *The Black Cat* kaum Textbelege für eine derartige Interpretation, sodass eine Lesart gestützt auf den unheimlich-numinösen Charakter der Katzen hier passender erscheint. FRUSHNELL, Richard C.: „An Incarnate Night-Mare. Moral Grotesquerie in ‚The Black Cat‘.“ In: *Poe Studies* 5.2 (1972). S. 43–44.

¹²⁵ Dieses Bild wird vom Erzähler als „oh, mournful and terrible engine of Horror and of Crime – of Agony and of Death!“ bezeichnet. Als schrecklicher Motor des Grauens, des Verbrechens, der Wut und des Todes löst dieses Signum den delirierenden Blutrausch des Erzählers aus und fungiert als Emblem der Wiederkehr des Verdrängten. POE, „The Black Cat“. S. 855.

¹²⁶ POE, „The Black Cat“. S. 856.

¹²⁷ POE, „The Black Cat“. S. 856, im Original „buried the axe in her brain“.

¹²⁸ HOFFMAN, Daniel: *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York: Double Day & Co. 1972. In dieser Deutung erfolgt eine sehr starke Fokussierung auf psychische Elemente der Figuren. Obwohl psychologische Konditionen für Poe extrem wichtig sind und der Ausgangspunkt einer schwarzromantischen Literatur in einer Psychologie des Bösen liegt, fehlt hier die Bezugnahme auf ästhetische Komponenten der Erzählung. Das gleiche Problem findet sich in Reeders tiefenpsychologischer Deutung, wo die Katze als *anima* gedeutet wird. Vgl. REEDER, Roberta: „The Black Cat‘ as a Study in Repression“. In: *Poe Newsletter* 7 (1974). S. 20–22.

Katzen würden innerhalb der Diegese überhaupt nicht existieren, sondern seien vom Erzähler nur erfunden, um von seiner Schuld den Mord seiner Frau betreffend, abzulenken.¹²⁹ Beide Deutungen können innerhalb ihres Ansatzes Evidenz beanspruchen, dennoch fehlt die bei Poe immer zu bedenkende narrativ-ästhetische Zuspitzung der Handlung auf einen Zielpunkt, der sich über einen heiß explodierenden Affekt in einem kühl kalkulierten Effekt entlädt. Poes Verzicht auf einen didaktischen Rahmen und die völlige Indifferenz des Erzählers dem Opfer gegenüber, das er unmittelbar nach der Tat im Keller hinter einer Wand einmauert – ein Motiv, das auch in der Rachegeschichte *The Cask Amontillado* auftaucht – lässt moralische Deutungen, die Schuldzusammenhänge des Erzählers ins Zentrum stellen, ins Leere laufen.

Doch abermals lässt Poe die scheinbare Gemütsruhe des Mörders kippen, der behauptet, er würde von keinerlei Schuldgefühl geplagt.¹³⁰ Das angeblich so gut gebaute Haus¹³¹ – das aus Stein und das seiner Psyche – beinhaltet Dämonen, die das Bewusstsein nicht verdrängen konnte, sodass bei der Inspektion der Polizei eine Stimme aus dem Grab hervortönt in einem

long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman – a howl - a wailing shriek, half of horror and half a triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation.¹³²

Diese Ambivalenz im Geheul der eingemauerten und abermals wiederkehrenden Katze¹³³, die aus tödlichem Schmerz und ekstatischer Lust zusammengesetzt zu sein scheint, verdeutlicht den Janus-Kopf des ästhetisch Bösen, das zur Leitkategorie in Poes Kunst wird. Mit Hilfe der imaginativen Evokation dieses gemischten Gefühls wendet sich Poe den Nachtseiten der Vernunft zu, deren taghelle Seite allein nicht in der Lage ist, die Ganzheit des Menschlichen zu

¹²⁹ AMPER, *Untold Story*. S. 479.

¹³⁰ Vgl. POE, „The Black Cat“. S. 858.

¹³¹ Vgl. POE, „The Black Cat“. S. 858.

¹³² POE, „The Black Cat“. S. 859.

¹³³ Die Deutungen dieser Katze reichen von moralischen, wo sie als „Inkarnation einer schrecklichen Gerechtigkeit“ (STAATS, Armin: *Poes symbolistische Erzählkunst*. Heidelberg: Winter 1967. S. 110) gesehen wird, bis hin zu allegorischen Interpretationen, in der sie „das verkörperte Prinzip der Rache“ (LUBBERS, Klaus: *Die Todesszene und ihre Funktion im Kurzgeschichtenwerk von Edgar Allan Poe*. München: Max Hueber 1961. S. 89) darstellt. Katayama sieht in der Katze den Imp of the Perverse höchstpersönlich, dessen Schreie das irrationale Prinzip sinnlich darstellen. Diese Deutung zeigt die hintergründigen Verbindungen der beiden Erzählungen und zeigt Poes Obsession mit dieser Thematik. Vgl. KATAYAMA, Tadao: „Verisimilitudine and Poe's stories“. In: Eibe Kenkyu (Osaka University of Foreign Language) 3 (1962). S. 71–91.

beleuchten¹³⁴. Wie auch Baudelaire, integriert Poe den Schmerz¹³⁵ an der Seite der Lust in seine aufklärungskritischen literarischen Texte und schafft mit dieser Mischung einen Ausbruch von ästhetischer Intensität.

The Black Cat veranschaulicht als „Tableau des Schreckens“¹³⁶ durch ästhetische Mittel, was der reinen Vernunft verschlossen bleibt, führt dem/der LeserIn die perversen und morbiden Leidenschaften des Menschen in Form seiner Triebe¹³⁷ vor Augen und weist dadurch die Ratio in ihre Schranken. Wie in *The Tell-Tale Heart*,¹³⁸ vollführt Poe hier, mit einem Begriff Stanley Cavells ausgedrückt, eine „Kritik der Arroganz der reinen Vernunft“¹³⁹, indem er die „spannungsvolle Attraktivität des Bösen“¹⁴⁰ ins Werk setzt und den Abgrund beschwört, der im Rahmen seiner schwarzen Poetik zur Geburtsstätte einer Lust an der Überschreitung wird. In seiner Erzählung *The Imp of the Perverse* wird, wie Gregorzewski darlegt, die „Aporie der Kategorie des Bösen, der enigmatischsten und vielleicht zentralsten des gesamten Œuvre“¹⁴¹ weiter ausdifferenziert und zum titelgebenden Signal von Poes Poetik des Bösen erkoren.

¹³⁴ LEVIN, Harry: *The Power of Blackness*. New York: Alfred A. Knopf 1964. S. 163–164.

¹³⁵ Vgl. BOHRER, Karl Heinz: „Nietzsches ‚Wahnsinn‘ im kulturellen System“. In: ders.: *Plötzlichkeit*. S. 139–160, hier S. 139.

¹³⁶ TRAUTWEIN, Wolfgang: *Erliesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufbau; Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant*. München et al.: Hanser 1980. S. 192.

¹³⁷ Der Trieb ist bei Poe ein wesentliches Element des Bösen und einer der Begriffe, die in unmittelbare Nachbarschaft des Bösen rücken, ohne ganz klar von ihm abgetrennt oder von ihm subsumiert werden zu können. Vgl. ALT: *Ästhetik des Bösen*. S. 22. Freud wird später die inneren Dämonen, die dem *spirit of perverseness* auf erstaunliche Weise ähneln, als verworfene Wünsche und verdrängte Triebe fassen und das Böse wie auch Poe im Unbewussten lokalisieren. Vgl. FREUD, Sigmund: „Eine Teufelsneurose im 17. Jahrhundert“. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 13. S. 313–353, hier S. 318.

¹³⁸ Auch in dieser „exploration of the psychology of the bipartite soul“ (QUINN, F. Patrick: *The French Face of Edgar Allan Poe*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1957. S. 233.), die als Vorstudie zu *The Black Cat* interpretiert wurde (SCHUHMAN, Kuno: *Die erzählende Prosa Edgar Allan Poes*. Ein Beitrag zu einer Gattungsgeschichte der „short-story“. Heidelberg: Winter 1958. S. 98.), begegnet man einem unzuverlässigen Erzähler, der als „deranged victim of an hallucinatory nightmare“ gelesen werden kann. CANARIO, John W.: „The Tell-Tale Heart‘ Is a Nightmare about Death. In: Hanley Mitchell Haugen (Hg.): *Readings on the short stories of Edgar Allan Poe*. S. 118–129, hier S. 118.

¹³⁹ CAVELL, Stanley: „Being Odd, Getting Even“. In: *The Cavell Reader*. Hrsg. v. Stephen Mulhall. Cambridge: University Press 1996. S. 312, im Original „Critique of the arrogance of pure reason“. Cavell liest Poes Erzählungen als Kritik am Skeptizismus und der Aufklärung, insbesondere gegen Descartes.

¹⁴⁰ ALT, *Ästhetik des Bösen*. S. 11.

¹⁴¹ GREGORZEWSKI, *Amerikanische Ästhetik*. S. 221.

4. Die Lust am Bösen – *The Imp of the Perverse* (1845)

Trotz der Vielschichtigkeit¹⁴² und Ambivalenz des Bösen in Poes Texten hat er eine ikonisch-verdichtete Metapher für den Hang des Menschen zu bösen Gedanken und Taten gefunden, die über die psychische Externalisierung¹⁴³ des Bösen hinausgeht und geradezu einen ‚Falken‘ im Sinne der Novellentheorie des 19. Jahrhunderts schafft: Den *Imp of the Perverse*. In seinem gleichnamigen Werk – einer Mischung aus Essay und Erzählung – beginnt der Erzähler in wissenschaftlichem Ton, die Versäumnisse von Phrenologie¹⁴⁴ und Metaphysik in punkto „Fähigkeiten und Impulse der *prima mobilia* der menschlichen Seele“¹⁴⁵ zu kritisieren und wirft diesen insbesondere ihr deduzierendes Schlussverfahren vor. Für den kritischen Erzähler gilt wie später für Nietzsche: „Gott ist widerlegt, der Teufel nicht“¹⁴⁶, und aus diesem Grund wendet er sich im Zuge einer „Säkularisierung des Bösen“¹⁴⁷ – einem sozialwissenschaftlichen Begriff, den Norbert Kapferer in Bezug auf die Pathologisierung des Bösen verwendet – den dunklen Abgründen der Seele zu, um die enigmatischen Paradoxien des menschlichen Handelns zu ergründen.

Poe geht es um die Erfassung des ganzen Menschen mitsamt seinen moribunden und schrecklichen Zonen, die im Zuge der Aufklärung verdrängt und auch in der Kunst aus dem klassischen Kanon verbannt wurden.¹⁴⁸ Auch hier bedient

¹⁴² „Das Wesen des Teufels ist die Vielheit.“ BRITTNACHER, Hans Richard: „Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus“. In: Alexander Schuller u. Wolfert von Rahden (Hg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin: Akademie Verlag 1993. S. 167–192, hier S. 181.

¹⁴³ Soltysik sieht im Imp lediglich diese psychische Projektion und lässt damit jegliche ästhetische oder narratologische Herangehensweise an den Text außen vor. Vgl. SOLTYSIK, Agnieszka: „Poe’s Poor Devils“. In: Kirsten Stirling u. Martine Hennard Dutheil de la Rochère (Hg.): After Satan: Essays in Honour of Neil Forsyth. Cambridge: Scholars Publishing 2010. S. 142–159, hier S. 143.

¹⁴⁴ Vgl. zu Poes Interesse an Phrenologie SCHNACKERTZ, Hermann Josef: E. A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit. Eichstätt: Kastner 1999.

¹⁴⁵ POE, Edgar Allan: The Imp of the Perverse. In: Collected Works III. S. 1217–1227, hier S. 1219, im Original „faculties and impulses – of the *prima mobilia* of the human soul“.

¹⁴⁶ NIETZSCHE: „Fragment 39 (15)“. In: KSA 11: Nachlaß 1884–1885. S. 626.

¹⁴⁷ KAPFERER, Norbert: „Die Pathologisierung des Bösen. Über die problematische Umsetzung eines moralisch-theologischen Begriffs in den Sozialwissenschaften“. In: Alexander Schuller u. Wolfert von Rahden (Hg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin: Akademie Verlag 1993. 95–115, hier S. 96.

¹⁴⁸ Schelling schreibt zur Abgründigkeit der menschlichen Psyche: „Im Menschen ist die ganze Macht des finstern Prinzips und in ebendemselben zugleich die ganze Kraft des Lichts. In ihm ist der tiefste Abgrund und der höchste Himmel, oder beide Centra.“ Auch hier wird die Sehnsucht nach einer Ganzheit des Menschlichen sichtbar, die auch die Schattenseiten der Seele umfasst. SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: Über das Wesen der menschlichen Freiheit. 2. Aufl. Hrsg. v. Thomas Buchheim. Hamburg: Meiner 2011. S. 35.

Poe sich von Beginn an einer perversen Schreibstrategie,¹⁴⁹ die auf Mystifizierung, Verschleierung und Spannungssteigerung baut und das Thema des Textes argumentativ umtanzt ohne es sofort beim Namen zu nennen. Nach dieser epistemologischen Kritik, die in einer den deutschen Romantikern ähnlichen transzendentalpoetologischen Durchdringung von Poesie und Reflexion erfolgt, kommt Poe auf das zentrale Thema seines Werkes zu sprechen:

Induction, à posteriori, would have brought phrenology to admit, as an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something, which we may call perverseness, for want of a more characteristic term. In the sense I intend, it is, in fact, a mobile without motive, a motive not motivirt. Through its promptings we act without comprehensible object; or, if this shall be understood as a contradiction in terms, we may so far modify the proposition as to say, that through its promptings we act, for the reason that we should not. In theory, no reason can be more unreasonable; but, in fact, there is none more strong. With certain minds, under certain conditions, it becomes absolutely irresistible. I am not more certain that I breathe, than that the assurance of the wrong or error of any action is often the one unconquerable force which impels us, and alone impels us to its prosecution. Nor will this overwhelming tendency to do wrong for the wrong's sake, admit of analysis, or resolution into ulterior elements. It is a radical, a primitive impulse – elementary.¹⁵⁰

„Perverseness“ als paradoxes Etwas wird definiert als eingeborenes, elementares, radikales – im Sinne Kants – und urewiges Prinzip, als eine Kraft, die ohne Motivation das Böse um des Bösen willen anstrebt und uns mit unwiderstehlicher Macht vorantreibt. Die Nähe zu Kants radikalem Bösen wird nicht nur klar durch die Verwendung der gleichen Vokabel, sondern auch durch die Einflechtung des deutschen Wortes *motivirt*.¹⁵¹ Während Kant zwar die im Menschen verwurzelte Neigung zum Bösen als „bösgartete“¹⁵² Naturanlage annimmt, stellt er sie in untrennbare Verbindung zur Freiheit und postuliert eine willentlich steuerbare Kontrolle des Bösen. Für Kant ist jegliches böses Handeln

¹⁴⁹ KAPLAN, *Perverse Strategy*. S. 46.

¹⁵⁰ POE, *The Imp of the Perverse*. S. 1220–1221.

¹⁵¹ Vgl. PADEKEN, Dirk: *Das Böse in der amerikanischen Literatur. You Have Reason To Wonder That You Are Not Already In Hell*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2008. S. 319.

¹⁵² KANT, Immanuel: „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“. In: *Werkausgabe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 684.

ein Abweichen von moralischen Maximen, das entweder durch „Gebrechlichkeit“¹⁵³, „Unlauterkeit“¹⁵⁴ oder purer „Bösartigkeit“¹⁵⁵ ausgelöst werden, auf jeden Fall aber durch ethisch richtige Entscheidungen im Zaum gehalten werden kann. Genau diese Entscheidungsfreiheit wird bei Poe angezweifelt. Das Böse kommt über seine Figuren wie ein unbarmherziger und schicksalhafter Racheengel, wie es Botho Strauß beschreibt: „Wir fürchten nicht den psychologisch erklär-, ja entschuldbaren Menschen, sondern den furchtbar Erwählten, der vom Bösen geschlagen, ergriffen oder angefallen wurde.“¹⁵⁶ Der *Imp of the Perverse* erscheint als elementar-primitiver und irrationaler Trieb, der aus den unbewussten Seelenteilen des Menschen hervorzutauchen scheint. Ein Zugriff der Ratio, eine Analyse, Erklärung oder diskursive Herangehensweise an das Böse wird von Poe von vornherein ausgeschlossen. Der Erzähler betont, dass alle logischen Erklärungen des Impulses fehlschlagen müssen, da sie vom menschlichen Wohlergehen und Selbsterhaltungstrieb ausgehen:

It follows, that the desire to be well must be excited simultaneously with any principle which shall be merely a modification of combativeness, but in the case of that something which I term perverseness, the desire to be well is not only not aroused, but a strongly antagonistical sentiment exists. An appeal to one's own heart is, after all, the best reply to the sophistry just noticed. No one who trustingly consults and thoroughly questions his own soul, will be disposed to deny the entire radicalness of the propensity in question. It is not more incomprehensible than distinctive.¹⁵⁷

Wieder scheint Freuds Konzeption des Todestriebes als antagonistische Kraft jenseits des Lustprinzips, die über eine Selbst- oder Fremdzerstörung nach Auflösung und einer Rückkehr zur Materie strebt, hier literarisch-essayistisch von Poe vorweggenommen zu sein.¹⁵⁸ Was Bataille als Sphäre des Heiligen und der Kontinuität mit dem Sein beschreibt, ist immer gekoppelt an Gewalt, Opfer, Sexualität oder Transgression, kurz: was in der christlich-abendländischen Tradition als Sünde oder das Böse gilt. Dadurch, dass ein Impuls für das böse Handeln verantwortlich gemacht wird, verschiebt sich die Zone des Bösen in die

¹⁵³ Etwa Inkonsequenz oder falsche Priorisierung der moralischen Maximen. Vgl. KANT, Immanuel: „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“. In: Werkausgabe. Bd. 8. S. 645–879, hier S. 677.

¹⁵⁴ Eine Mischung von sittlichen und unsittlichen Handlungsantrieben. Vgl. KANT, Religion. S. 677.

¹⁵⁵ Eine bewusste Entscheidung für das Böse durch „Verderbtheit“ des Herzens und amoralische Willkür. Vgl. KANT, Religion. S. 677.

¹⁵⁶ STRAUß, Botho: *Oniritti Höhlenbilder*. München: Hanser 2016. S. 57.

¹⁵⁷ POE, *The Imp of the Perverse*. S. 1221.

¹⁵⁸ Vgl. FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*. S.38.

Psyche der Figuren. Durch die literarische Präsentation einer motivlosen Boshaftigkeit wird die Bedrohung des Individuums und dessen sich abzeichnende Depersonalisation, wie sie auch in *The Black Cat* beschrieben wurde, offenbar. Dieser imaginative Vorstoß in die dunklen Tiefen der Seele ist bei Poe aber nicht ausdrücklich negativ besetzt. Sein *Imp of the Perverse* ist ebenso ein seduktiver und Lust versprechender Agent des Bösen, der seine Opfer oder Günstlinge durch gefährliche aber intensive Verlockungen in seinen Bann zieht und, wie Baudelaire die Vorzüge der bösen Imagination beschreibt, die „banale Leinwand unseres bedauernswerten Schicksals“ mit glühenden Farben bemalt.¹⁵⁹

Poes *Imp of the Perverse* ist deshalb keineswegs lediglich eine „nachträgliche Theoretisierung des Themas“¹⁶⁰ des Perversen, wie es in *The Black Cat* literarisch dargestellt wurde, sondern das Perverse wird zum literarischen Generator der Erzählung und baut das böse Kunstwerk von innen heraus auf. Das Objekt des Textes wird zu seinem Subjekt, der essayistische Ton transformiert sich, wie May in ihrer Analyse hervorhebt, in einen Ich-Erzähler,¹⁶¹ weswegen der Text nicht nur als Explikation des radikal Bösen gewertet, sondern als ästhetisches Dokument betrachtet werden muss. Poe illustriert die unversöhnlichen Gegensätze des Bewusstseins, die an Platons Seelenwagen oder Freuds Instanzenmodell des Ich, des Es und des Über-Ich erinnern und frei von jeglicher moral-didaktischer Betrachtung durch den Erzähler sind, in der tragischen und ikonischen Metapher des Abgrunds, den der Erzähler imaginiert:

We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss – we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink from the danger. Unaccountably we remain. By slow degrees our sickness, and dizziness and horror become merged in a cloud of unnameable feeling. By gradations, still more imperceptible, this cloud assumes shape, as did the vapor from the bottle out of which arose the genius in the Arabian Nights. But out of this our cloud upon the precipice's edge, there grows into palpability, a shape, far more terrible than any genius, or any demon of a tale, and yet it is but a thought, although a fearful one, and one which chills the very marrow of our bones with the fierceness of the delight of its horror. It is merely the idea of what would be our sensations during the sweeping precipitancy of a fall from such a height. And this fall – this rushing annihilation – for the very reason that it involves that one most ghastly and loathsome of all the most ghastly and loathsome images of death and suffering which have ever presented themselves to our imagination – for this very cause do we now the most vividly desire it. And because our reason violently deters us from the brink, therefore do we the most impetuously

¹⁵⁹ „Le canevas banal de nos piteux destins“ BAUDELAIRE, Charles: „Au Lecteur (Les Fleurs du Mal)“. In: *Ceuvres complètes I*. S. 6.

¹⁶⁰ LINK, *Romantik und Moderne*. S. 238.

¹⁶¹ Vgl. MAY, *Study of the Short Fiction*. S. 73.

approach it. There is no passion in nature so demoniacally impatient, as that of him, who shuddering upon the edge of a precipice, thus mediates a plunge.¹⁶²

Was Poe hier aufs Papier gebannt hat, ist die Imagination des Bösen par excellence. Durch das Erräumen eines Sturzes in unbekannte Tiefen – in seiner Abwärtsbewegung ähnlich dem Sündenfall Lucifers –, aus denen märchenhafte Wolken hervorsteigen, imaginiert der Erzähler die Möglichkeit der ultimativen Transgression: seines eigenen Todes. Auf der Grenze zwischen Leben und Vernichtung erfährt er jene *delectatio morosa*,¹⁶³ den *delightful horror*, der so wichtig für die Erhabenheitstheorien des 18. Jahrhunderts wurde, nach denen die Verbindung von *pleasure and pain* einen lustvollen Schauer hervorbringt. Anders als in der geglätteten Ästhetik der Klassik, geht es hier um die Darstellung des ganzen Menschen, zu dem auch dessen verdrängte Triebstrukturen, Leidenschaften, Ängste und Verbrechen gehören, wie Klein resümiert: „Das Böse und das Erhabene – beide fungieren nicht nur als Alptraum, sondern ebenso als Befreiungsmoment.“¹⁶⁴ Nur weil die Vorstellung um die schrecklichsten Bilder des Todes kreist, kann eine maximale Ladung an Bedrohung¹⁶⁵ und Schrecken in höchster Intensität evoziert werden. Nur in irrationalen Gedanken der Verausgabung, der völlig nutzlosen Verschwendung und der Transgression, die in ihrer extremsten Form die totale Vernichtung des Selbst wäre, kann diese ungestüme Explosion der Imagination erfolgen.¹⁶⁶ Diese

¹⁶² POE, The Imp of the Perverse. S. 1222–1223.

¹⁶³ Vgl. PRAZ, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik (= La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, 1930). München: Hanser 1963. Praz prägte den extrem einflussreichen Begriff der Schwarzen Romantik, erkennt aber wie auch Bohrer der deutschen Literatur eine gebührende Stelle in dieser Strömung ab. Texte von Jean Paul, Ludwig Tieck, Joseph von Eichendorff, E.T.A. Hoffmann und auch Heinrich von Kleist beweisen allerdings das Gegenteil und sollten sowohl als schwarzromantisch als auch einer Ästhetik des Bösen zugehörig verortet werden. Vgl. zu Jean Pauls Beiträgen zu den Nachtseiten der Romantik WINKLER, Bernhard: Poetische Experimentalmetaphysik. Jean Pauls Traum-Expedition in die ‚2te Welt‘ in der *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 51 (2016). S. 123–140.

¹⁶⁴ KLEIN, Jürgen: Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. S. 374.

¹⁶⁵ Heidegger beschreibt den Übergang von Furcht zu Schrecken, die den liminal-bedrohlichen Zustand des Erzählers am Rande des Abgrunds erhellen kann: „Zur Begegnisstruktur des Bedrohlichen gehört die Näherung in der Nähe. Sofern ein Bedrohliches in seinem ‚zwar noch nicht, aber jeden Augenblick‘ selbst plötzlich in das besorgende In-der-Welt-Sein hereinschlägt, wird die Furcht zum *Erschrecken*.“ Er führt weiter aus, dass sich, falls das Bedrohliche komplett unvertraut ist, das Erschrecken zum Grauen steigert und das Grauen gepaart mit Plötzlichkeit zum Entsetzen ausfuhrt. HEIDEGGER, Martin: Sein und Zeit. 3. Aufl. Halle an der Saale: Max Niemeyer 1931. S. 142.

¹⁶⁶ „[G]egen alle Vernunft und auch gegen jeden strategischen Verstand [geht es] hier um Gegenrationalität, die nicht nur nicht Gesetzen der Selbsterhaltung unterstellt ist, [...] sondern die sich auch in der Hinsicht, wie sie noch Gegenrationalität ist, selbst durchstreicht und ihre

Imagination wird begleitet von einer Beschwörung von Leidenschaften und fühlbaren Stimuli – laut Lord Byron das wichtigste Objekt des Lebens¹⁶⁷ – denn, so Kretzer, das „Maliziöse bei Poe hat immer einen sinnlichen Reiz“.¹⁶⁸ Poes auf einen finalen Punkt hin orientierte Wirkungsästhetik¹⁶⁹ setzt die Kraft des Erhabenen in seiner Verbindung von Erschütterung und Plötzlichkeit frei, und produziert dadurch eine maximale ästhetische Sprengkraft, wie sie bereits Longin beschrieben hat: „Das Erhabene aber, bricht es im rechten Moment hervor, zersprengt alle Dinge wie ein Blitz.“¹⁷⁰ Wieder ist es eine dichterische Vorstellung, die vom Bösen – das für Nietzsche den Zufall, das Ungewisse und das Plötzliche umfasst¹⁷¹ – ausgeht, um sich dem Unbekannten zu nähern, die sich in kühnen Vorstößen den Tiefen von noch nicht gesehenen und erforschten Gründen annähert.¹⁷² Die autodestruktive Neigung, in den Abgrund zu springen und ein Höchstmaß an Intensität zu erleben, wird auf der Ebene der poetischen Imagination hergestellt und löst so den *thrill* aus, den der böse Künstler bei dem/der LeserIn erzeugen will, ohne ein moralisch-didaktisches Ziel im Sinne zu haben.¹⁷³ Diese Sehnsucht nach dem Untergang zeigt die „Signifikanz des Unbekannten für den ästhetischen Augenblick“¹⁷⁴, wie sie von Poe vor allem in *The Pit and the Pendulum* inszeniert und von dem/der LeserIn nachempfunden wird, der/die sich dadurch zum maliziösen Komplizen des diabolischen Erzählers

eigene Annihilation betreibt. [...] Es ist, wie Poe klarmacht, ein Gedanke, der sich dämonisch verselbständigt gegen denjenigen Menschen, welcher ihn „faßt“. COLLMER, Thomas: Poe oder der Horror der Sprache. Augsburg: Maro 1999. S. 125–126.

¹⁶⁷ „The great object of life is Sensation – to feel that we exist – even though in pain“. BYRON, George Gordon: „Brief an Annabella Milbanke vom 6. September 1813“. In: Lord Byron. Selected Letters and Journals. Hrsg. v. Leslie A. Marchand. Cambridge: Belknap 1973. S. 10.

¹⁶⁸ KRETZER, Symbolik des Bösen. S. 163.

¹⁶⁹ In Deutschland wird eine Wirkästhetik des Schreckens von Friedrich Schlegel beschrieben, der das „Piquante“, „Frappante“ und „Choquante“ als Kennzeichen einer nicht mehr schönen, modernen Kunst umreißt. SCHLEGEL, Friedrich: „Über das Studium der griechischen Poesie“. In: Kritische-Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 1. Hg. v. Ernst Behler. Paderborn et al: Schöningh 1979. S. 217–367, hier S. 254.

¹⁷⁰ PSEUDO-LONGINOS: Vom Erhabenen. Griechisch und Deutsch. Hrsg. v. Reinhard Brandt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966. 1.4.

¹⁷¹ NIETZSCHE: „Nachlaß 1885–1887, Fragment 154“. In: KSA, Bd. 12. S. 466.

¹⁷² Scheffer macht das Kriterium des Bösen zum Gütekriterium für gute Literatur und baut dabei auf Nietzsches Umwertung der Werte auf, nach denen das moralisch Böse das ästhetisch Gute sei: „Die Texte der Literatur [...] sind gerade deshalb gut, weil sie böse sind, weil sie den grausamen Vorstoß in grausige Abgründe wagen“. SCHEFFER, Das Gute am Bösen. S. 263.

¹⁷³ Lyotard fasst dieses antizipatorische Gefühl der Faktizität wie folgt zusammen: „Es handelt sich nicht um die Frage nach dem Sinn und der Wirklichkeit dessen, *was* geschieht oder was *das* bedeutet. Bevor man fragt: was ist das?, was bedeutet das?, vor dem quid, ist, ‚zunächst‘ sozusagen erfordert, daß es geschieht, quod.“ LYOTARD, Jean-François: „Das Erhabene und die Avantgarde“. In: Merkur H.2. Nr. 424 (1984). S. 151–164, hier S. 152.

¹⁷⁴ BOHRER, Karl Heinz: „Die Furcht vor dem Unbekannten. Zur Vermittlungsstruktur von Tradition und Moderne“. In: ders.: Plötzlichkeit. S. 68–86, hier S. 75.

entwickelt. Nietzsche hat diese Interdependenz von deviantem Wissens- und Erlebnisdurst auf diese Formel zugespitzt: „Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.“¹⁷⁵ Dieser Blick in den Abgrund wird von Poe gewagt und er zapft somit die Quelle des Bösen an, die zum Ausgangspunkt seiner Dichtung wird. Der Erzähler wird ebenfalls von diesem Abgrund angeblickt und statt von einer Katze wird er von den „fits of perversity“ befallen und die Faust eines „invisible fiend“¹⁷⁶ im Rücken bringt ihn zum Geständnis seines Mordes. Seine paradoxe Todessehnsucht bringt ihn ins Gefängnis und vermutlich auch tatsächlich in den Abgrund des Todes: „But why shall I say more? To-day I wear these chains, and am *here!* To-morrow I shall be fetterless! – *but where!*“¹⁷⁷

Der Abgrund als „negative version of transcendental aspiration“¹⁷⁸ wird zum Leitmotiv in Poes Erzählungen und kann auch strukturell in einer räumlichen Abwärtsbewegung seiner Helden nachvollzogen werden. Poes *katábasis* ist eine symbolische, sie führt ihn nicht in eine fiktive Unterwelt wie bei Homer, Vergil oder Dante, sondern in den Hades der Psyche, aus der Imaginationen des Bösen aufsteigen und die Anfangsfäden seiner dichterischen Textgewebe werden.¹⁷⁹ Auch die umgekehrte Bewegung, der Aufstieg des Bösen aus der Tiefe, ist eine für Poe wie auch später für Baudelaire wichtige räumlich-metaphorische Richtung, die eine *Ascension* des Bösen entstehen lässt.

Poes transgressive Kunstwerke sind an den Abgrund gebunden, aus dem sowohl das Böse wie auch die Schönheit entsteigen und die bei ihm in eine effektvolle und poetische Verbindung gebracht werden. Auch Baudelaire hat diese wechselseitige Durchdringung des Schönen und des Bösen beschrieben, die im Zentrum seiner Lyrik steht: „C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté“.¹⁸⁰ Die Verführungskraft und Schönheit, die dem Horror des Abgrunds entspringt, wird bei Poe ebenso wie bei Baudelaire

¹⁷⁵ NIETZSCHE: „Jenseits von Gut und Böse, Aphorismus 146“. In: KSA Bd. 5: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. S. 98.

¹⁷⁶ POE, *The Imp of the Perverse*. S. 1225–1226.

¹⁷⁷ POE, *The Imp of the Pervers*. S. 1225–1226.

¹⁷⁸ JAY, Gregory S.: „Poe: Writing and the Unconscious“. In: Harold Bloom (Hg.): *The Tales of Poe*. New York/Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985. S. 83–109, hier S. 89.

¹⁷⁹ C.G. Jung betont die Verbindung von Unbewusstem und mythischer *katábasis*: „Denn das Unbewusste entspricht dem mythischen Totenland, dem Lande der Ahnen.“ JUNG, Carl Gustav: *Erinnerungen, Träume, Gedanken*. Hrsg. v. Aniela Jaffé. Zürich/Stuttgart: Rascher 1962. S. 195; „we do not go up to the unconscious, we go down; it is a *katábasis*.“ JUNG, Carl Gustav: *Psychological Commentary on Kundalini-Yoga*. In: Spring (1975). S. 1–32, hier S. 12.

¹⁸⁰ BAUDELAIRE, Charles: „*Théophile Gautier*“. In: OC 2. S. 103–128, hier S. 123.

zum „Modus der künstlerischen Imagination“¹⁸¹, und der Schwindel,¹⁸² das Aufeinandertreffen mit dem *vague horreur* des Abgrunds, zur Voraussetzung der schwarzromantischen Poesie. Es ist Poes *Imp of the Perverse*, der in seiner paradoxen Struktur der Verausgabung und der Grenzüberschreitung den Antrieb für diese extraordinären ästhetischen Erlebnisse bereitstellt. In seiner Oppositionsstellung zum Alltäglichen¹⁸³ ist er nicht nur ein Geist des Bösen, sondern eine moderne und maliziöse Muse, die dem Dichter zum Schaffen des bösen Kunstwerks inspiriert.

Bibliografie

- ADORNO, Theodor W. „Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben“. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 4. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 266–270.
- ALEWYN, Richard: „Die Lust an der Angst“. In: ders.: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt am Main: Insel 1974. S. 307–330.
- ALT, Peter-André: Ästhetik des Bösen. München: C.H. Beck 2010.
- ALT, Peter-André: „Wiederholung, Paradoxie, Transgression. Versuch über die literarische Imagination des Bösen und ihr Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung (de Sade, Goethe, Poe)“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79.4 (2005). S. 531–567.
- AMPER, Susan: „Untold Story: The Lying Narrator in ‚The Black Cat‘“. In: Studies in Short Fiction 29.4 (1992). S. 475–485.
- ASSELINAEU, Roger: Edgar Allan Poe. Minneapolis: University of Minnesota Press 1970.
- BAILLIE, John: An Essay on the Sublime. (1747) Los Angeles: The Augustan reprint society 1953.
- BALINT, Michael: Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Mit einer Studie von Enid Balint [=Thrills and Regressions, 1959]. Stuttgart: Klett 1960.

¹⁸¹ BOHRER, Karl Heinz: „Baudelaires Abgrund“. In: ders.: Ist Kunst Illusion? S. 57–76, hier S. 64.

¹⁸² Balint weist etymologisch nach, dass Schwindel über „to swing“ mit dem Schwingen einer Waffe verbunden ist. Auch das Wort „to switch“ leitet sich vom Schwingen der Peitsche ab und das Wort „thrill“ bedeutete ursprünglich „durchdringen, durchbohren“. All diese Vokabeln finden sich in Poes Text und verdeutlichen seinen aggressiven und brüskten Stil, der auch für Kleist typisch ist. Vgl. BALINT, Angstlust. S. 37.

¹⁸³ Dante bezeichnet die *katábasis* als „*altra viaggio*“ und betont somit ihre Andersheit und Enthobenheit aus dem Alltäglichen. Vgl. PLATTHAUS, Höllenfahrten. S. 128.

- BALZAC, Honoré de: Die Gesetze des eleganten Lebens. Neu edierter Nachdruck der 1911 bei Georg Müller in München erschienenen und von W. Fred herausgegebenen Originalausgabe. Bergisch Gladbach: Chevalier 2010.
- BATAILLE, Georges: „Lascaux ou la naissance de l'art“. In: ders.: Œuvres complètes. Bd. 9: Lascaux ou la naissance de l'art. Manet. La littérature et le mal. Annexes. Sous la direction de Denis Hollier. Paris: Gallimard 1979. S. 11–81.
- BATAILLE, Georges: „La littérature et le mal“. In : OC. Bd. 9. S. 169–316.
- BATAILLE, Georges: „L'Érotisme“. In: OC. Bd. 10: L'Érotisme. Le Procès de Gilles de Rais. Les Larmes d'Éros. Paris: Gallimard 1987. S. 7–270.
- BAUDELAIRE, Charles: Œuvres complètes en deux tomes. Texte établie, présentée et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard 1976.
- BENFEY, Christopher: „Poe and the Unreadable: ‚The Black Cat‘ and ‚The Tell-Tale Heart““. In: Silverman (Hg.): New Essays. S. 27–44.
- BERGFLETH, Gerd: „Die Souveränität des Bösen. Zu Batailles Umwertung der Moral“. In: ders. (Hg.): Die Literatur und das Böse. Emily Brontë – Baudelaire – Michelet – Blake – Sade – Proust – Kafka – Genet. Berlin: Matthes & Seitz 2011. S. 173–222.
- BOHRER, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- BOHRER, Karl Heinz: Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie. München: Hanser 2004.
- BOHRER, Karl Heinz: Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage. München: Hanser 2009.
- BOHRER, Karl Heinz: Ist Kunst Illusion? München: Hanser 2015.
- BOLZ, Norbert: „Böse Theorie“. In: Alexander Schuller u. Wolfert von Rahden (Hg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin: Akademie Verlag 1993. S. 279–287.
- BONAPARTE, Marie: Edgar Poe. Étude psychanalytique. Paris: Denoël et Steele 1933.
- BOOTH, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago/London: University of Chicago Press 1961.
- BÖHME, Hartmut: „Das Steinerne – Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des ‚Menschenfremdesten““. In: Christine Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim: Wiley 1989. S. 119–141.
- BÖHME, Hartmut u. Gernot BÖHME: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- BRITTNACHER, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- BRITTNACHER, Hans Richard: „Der Leibhaftige. Motive und Bilder des Satanismus“. In: Alexander Schuller u. Wolfert von Rahden (Hg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin: Akademie Verlag 1993. S. 167–192.

- BURANELLI, Vincent: Edgar Allan Poe. Boston: Twayne Publishers 1977.
- BURDUCK, Michael L.: Grim Phantasms. Fear in Poe's short fiction. New York: Routledge 1992.
- BURKE, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful. (1757). Hg. v. James T. Boulton. London: Routledge and Kegan Paul 1967.
- BYRON, George Gordon: „Brief an Annabella Milbanke vom 6. September 1813“. In: Lord Byron. Selected Letters and Journals. Hrsg. v. Leslie A. Marchand. Cambridge: Belknap 1973.
- CANARIO, John W.: „The Tell-Tale Heart‘ Is a Nightmare about Death“. In: Hanley Mitchell Haugen (Hg.): Readings on the short stories of Edgar Allan Poe. San Diego: Greenhaven Press 2001. S. 118–129.
- CAVELL, Stanley: „Being Odd, Getting Even“. In: The Cavell Reader. Hrsg. v. Stephen Mulhall. Cambridge: University Press 1996.
- CIORAN, Emile Michel: Die verfehltete Schöpfung [= *Le mauvais démiurge*, 1969]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- COLLMER, Thomas: Poe oder der Horror der Sprache. Augsburg: Maro 1999.
- DAVIDSON, Donald: „Wie ist Willensschwäche möglich?“ In: ders.: Handlung und Ereignis. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- DENNIS, John: „Letter Describing his Crossing the Alps“. In: ders.: The Critical Works. Bd. 2. Hrsg. v. E. N. Hooker. Baltimore: Johns Hopkins Press 1967.
- DERRIDA, Jacques: „La question du style“. In: ders.: Nietzsche aujourd'hui. Bd. 1. Paris: Minuit 1972. S. 235–287.
- EHLERS, Monika: Grenz-Wahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe. Bielefeld: transcript 2007.
- EINSIEDEL, Wolfgang: „Der Böse und das Böse“. In: Merkur 5 (1951). S. 428–444.
- ELIOT, T.S.: „From Poe to Valéry“. In: The Hudson Review 2 (1949). S. 327–342.
- FIEDLER, Leslie: „The Blackness of Darkness: Edgar Allan Poe and the Development of the Gothic“. In: ders. (Hg.): Love and Death in the American Novel. New York: Stein and Day 1966. S. 391–429.
- FISHER, Benjamin F.: „Poe and the Gothic tradition“. In: Kevin J. Hayes (Hg.): The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe. Cambridge: University Press 2000. S. 72–91.
- FLAUBERT, Gustave: La Tentation de Saint Antoine. Paris: Garnier Frères 1954.
- FOUCAULT, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft [= *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- FOUCAULT, Michel: „Vorrede zur Überschreitung“ [= *Préface à la transgression*]. In: ders.: Dits et Écrits. Schriften in vier Bänden. Hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 320–342.
- FRANK, Frederick S.: „A Descent into Maelström‘ and the Quest for Ideal Beauty“. In: Hanley Mitchell Haugen (Hg.): Readings on the short stories of Edgar Allan Poe. San Diego: Greenhaven Press 2001. S. 138–146.

- FREUD, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“. In: ders.: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hrsg. v. Anna Freud. Bd. 13: *Jenseits des Lustprinzips/Massen-Psychologie und Ich-Analyse/Das Ich und das Es*. Frankfurt am Main: Fischer 1963. S. 1–69.
- FREUD, Sigmund: „Das Unheimliche“. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. S. 227–268.
- FREUD, Sigmund: „Eine Teufelsneurose im 17. Jahrhundert“. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 13. S. 313–353.
- FRUSHNELL Richard C.: „An Incarnate Night-Mare. Moral Grotesquerie in ‚The Black Cat‘“. In: *Poe Studies* 5.2 (1972). S. 43–44.
- GARGANO, James: „The Black Cat: Perverseness Reconsidered“. In: *Texas Studies in Literature and Language* 2 (1960). S. 172–178.
- GELFERT, Hans-Dieter: *Edgar Allan Poe. Am Rande des Malstroms*. München: C.H. Beck 2008.
- GREGORZEWSKI, Carla: *Edgar Allan Poe und die Anfänge einer originär amerikanischen Ästhetik*. Heidelberg: Winter 1982.
- GRIFFITH, Clark: „Poe and the Gothic“. In: Richard P. Veler (Hg.): *Papers on Poe. Essays in Honor of John Ward Ostrom*. Springfield, Ohio: Chantry Music Press 1972. S. 21–27.
- HALLIBURTON, David: *Edgar Allan Poe: A Phenomenological View*. Princeton: University Press 1973.
- HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm: „Vorlesungen über die Ästhetik I“. In: ders.: *Werke*. Bd. 13. Hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- HEIDEGGER, Martin: *Sein und Zeit*. 3. Aufl. Halle an der Saale: Max Niemeyer 1931.
- HICKETHIER, Knut: „Das narrative Böse. Sinn und Funktion medialer Konstruktionen des Bösen“. In: Werner Faulstich (Hg.): *Das Böse heute*. München: Wilhelm Fink 2008. S. 227–243.
- HOFFMAN, Daniel: *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York: Double Day & Co. 1972.
- JASPERS, Karl: *Philosophie II: Existenzerhellung*. Berlin: Julius Springer 1932.
- JAY, Gregory S.: „Poe: Writing and the Unconscious“. In: Harold Bloom (Hg.): *The Tales of Poe*. New York/Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985. S. 83–109.
- JOSWICK, Thomas: „Moods of Mind. The Tales of Detection, Crime, and Punishment“. In: Eric W. Carlson (Hg.): *A Companion to Poe Studies*. Westport: Greenwood 1996. S. 236–256.
- JUNG, Carl Gustav: *Erinnerungen, Träume, Gedanken*. Hrsg. v. Aniela Jaffé. Zürich/Stuttgart: Rascher 1962.
- JUNG, Carl Gustav: *Psychological Commentary on Kundalini-Yoga*. In: Spring (1975). S. 1–32.

- KANT, Immanuel: „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“. In: Werkausgabe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- KANT, Immanuel: „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft“. In: Werkausgabe. Bd. 8. S. 645–879.
- KAPFERER, Norbert: „Die Pathologisierung des Bösen. Über die problematische Umsetzung eines moralisch-theologischen Begriffs in den Sozialwissenschaften“. In: Alexander Schuller u. Wolfert von Rahden (Hg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin: Akademie Verlag 1993. S. 95–115.
- KAPLAN, Louise J.: „The Perverse Strategy in ‚The Fall of the House of Usher‘“. In: Kenneth Silverman (Hg.): New Essays on Poe’s Major Tales. Cambridge: University Press 1993. S. 45–64.
- KATAYAMA, Tadao: „Verisimilitudine and Poe’s stories“. In: Eibei Kenkyu (Osaka University of Foreign Language) 3 (1962). S. 71–91.
- KENNEDY, J. Gerald: „Phantasms of Death in Poe’s Fiction“. In: Harold Bloom (Hg.): The Tales of Poe. New York/Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985. S. 111–133.
- KIERKEGAARD, Søren: „Der Begriff Angst“. In: ders.: Die Krankheit zum Tode und Anderes. Hrsg. v. Hermann Diem u. Walter Rest. Köln/Olten: Jakob Hegner 1956. S. 44–48.
- KLEIN, Jürgen: Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975.
- KRETZER, Birgit Erika: Zur Symbolik des Bösen. Weltanschauliche und religiöse Aspekte in der amerikanischen Kurzgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Aachen: Fischer 1996.
- LEVIN: Harry: The Power of Blackness. New York: Alfred A. Knopf 1964.
- LEWIS, Paul: „A Wild and Homely Narrative: Resisting Argument in ‚The Black Cat‘“. In: Hermann Josef Schnackertz (Hg.): POETIC Effect and Cultural Discourses. Heidelberg: Winter 2003. S. 61–84.
- LINK, Franz H.: Edgar Allan Poe. Ein Dichter zwischen Romantik und Moderne. Frankfurt am Main: Athenäum 1968.
- LUBBERS, Klaus: Die Todesszene und ihre Funktion im Kurzgeschichtenwerk von Edgar Allan Poe. München: Max Hueber 1961.
- LYOTARD, Jean-François: „Das Erhabene und die Avantgarde“. In: Merkur H.2. Nr. 424 (1984). S. 151–164.
- MADDEN, Fred: „The Supernatural and Psychological in ‚The Black Cat‘“. In: Hanley Mitchell Haugen (Hg.): Readings on the short stories of Edgar Allan Poe. San Diego: Greenhaven Press 2001. S. 94–100.
- MATHESON, T. J.: „Poe’s ‚The Black Cat‘ as a Critique of Temperance Literature“. In: Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature 19.3 (1986). S. 69–81.
- MAY, Charles E.: Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction. Boston: Twayne 1991.

- MCELROY, John H.: „Comic Design in ‚The Black Cat‘“. In: Hanley Mitchell Haugen (Hg.): *Readings on the short stories of Edgar Allan Poe*. San Diego: Greenhaven Press 2001. S. 101–113.
- MILTON, John: „Paradise Lost“. In: *The works of John Milton*. Hrsg. v. Frank Allen Patterson. Bd. II.1: *Paradise Lost*. New York: Columbia University Press 1931.
- MUSIL, Robert: „Der Mann ohne Eigenschaften“. In: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Bd. 1. Hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.
- NOVALIS: *Schriften*. *Die Werke Friedrichs von Hardenberg*. 3. Aufl. Hrsg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer 1983.
- PADEKEN, Dirk: *Das Böse in der amerikanischen Literatur*. *You Have Reason To Wonder That You Are Not Already In Hell*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2008.
- PLATTHAUS, Isabel: *Höllenfahrten*. *Die epische katábasis und die Unterwelten der Moderne*. München: Wilhelm Fink 2004.
- PLUMPE, Gerhard: *Epochen moderner Literatur*. *Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften 1995.
- POE, Edgar Allan: *Collected Works of Edgar Allan Poe, Volume III: Tales and Sketches 1843–1849*. Edited by Thomas Ollive Mabbott. Cambridge/London: Belknap Press 1978. S. 847–860.
- POE, Edgar Allan: *Essays and Reviews*. *Theory of Poetry*. *Reviews of British and Continental Authors*. *Reviews of American Authors and American Literature*. *Magazines and Criticism*. *The Literary and Social Scene*. *Articles and Marginalia*. Hrsg. v. G. R. Thompson. New York: *Literary Classics of the U.S.* Viking Press 1984. S. 71–94.
- POE, Edgar Allan: *Preface von Tales of the Grotesque and Arabesque*. Gloucester, Massachusetts: P. Smith 1965. S. 7–8.
- PRAZ, Mario: *Liebe, Tod und Teufel*. *Die schwarze Romantik (= La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, 1930)*. München: Hanser 1963.
- PREUßNER, Mark: *Poe und Baudelaire: Ein Vergleich*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.
- PSEUDO-LONGINOS: *Vom Erhabenen*. Griechisch und Deutsch. Hrsg. v. Reinhard Brandt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966.
- QUINN, F. Patrick: *The French Face of Edgar Allan Poe*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1957.
- RAHDEN, Wolfert von: „Orte des Bösen. Aufstieg und Fall des dämonologischen Dispositivs“. In: Alexander Schuller u. Wolfert von Rahden (Hg.): *Die andere Kraft*. *Zur Renaissance des Bösen*. Berlin: Akademie Verlag 1993. S. 26–54.
- REEDER, Roberta: „‘The Black Cat’ as a Study in Repression“. In: *Poe Newsletter* 7 (1974). S. 20–22.

- SADE, Donatien-Alphonse-François Marquis de: „Histoire de Juliette ou les Prospérités du Vice“ (1796) In: Œuvres Complètes. Bd. 3. Hrsg. v. Michel Delon. Paris: Gallimard 1998.
- SAFRANSKI, Rüdiger: Das Böse oder das Drama der Freiheit. Frankfurt am Main: Fischer 2011.
- SCHÄFER, Christian: Unde Malum. Die Frage nach dem Woher des Bösen bei Plotin, Augustinus und Dionysius. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2002.
- SCHEFFER, Bernd: „Das Gute am Bösen: Teuflich gute Kunst“. In: Werner Faulstich (Hg.): Das Böse heute. München: Wilhelm Fink 2008. S. 257–270.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: Über das Wesen der menschlichen Freiheit. 2. Aufl. Hrsg. v. Thomas Buchheim. Hamburg: Meiner 2011.
- SCHILLER, Friedrich: „Wallenstein. Die Piccolomini“. In: Werke. Nationalausgabe. Bd. 8.1: Wallenstein. Hrsg. v. Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 2010.
- SCHLEGEL, August Wilhelm: „Dramaturgische Vorlesungen“. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 6. Hrsg. v. Eduard Böcking. Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1846. S. 3–22.
- SCHLEGEL, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler. Paderborn: Schöningh 1979.
- SCHMITZ-EMANS, Monika: „Gespenstische Rede“. In: Moritz Baßler, Bettina Gruber u. Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Gespenster. Erscheinungen. Medien. Theorien. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2005. S. 229–251.
- SCHNACKERTZ, Hermann Josef: E. A. Poe und die Wissenschaften seiner Zeit. Eichstätt: Kastner 1999.
- SCHULLER, Alexander u. Wolfert von RAHDEN: „Zur Renaissance des Bösen“. In: Alexander Schuller u. Wolfert von Rahden (Hg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin: Akademie Verlag 1993. S. VII–VIII.
- SCHUHMAN, Kuno: Die erzählende Prosa Edgar Allan Poes. Ein Beitrag zu einer Gattungsgeschichte der „short-story“. Heidelberg: Winter 1958.
- SCHÜTTE, Uwe: Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- SERRES, Michel: Der Parasit [= Le parasite, 1980]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- SILVERMAN, Kenneth: „Introduction“. In: Kenneth Silverman (Hg.): New Essays on Poe's Major Tales. Cambridge: University Press. 1993. S. 1–26.
- SOLTYSIK, Agnieszka: „Poe's Poor Devils“. In: Kirsten Stirling u. Martine Hennard Dutheil de la Rochère (Hg.): After Satan: Essays in Honour of Neil Forsyth. Cambridge: Scholars Publishing 2010. S. 142–159.
- STAATS, Armin: Poes symbolistische Erzählkunst. Heidelberg: Winter 1967.
- STAROBINSKI, Jean: „Grundlinien für eine Geschichte des Begriffs der Einbildungskraft“. In: ders.: Psychoanalyse und Literatur. Aus dem Französischen v. Eckhart Rohloff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 [= La relation critique, 1970]. S. 3–23.

- STAUFFER, Donald Barlow: „The Language and Style of the Prose“. In: Eric W. Carlson (Hg.): *A Companion to Poe Studies*. Westport: Greenwood 1996. S. 448–467.
- STOEHR, Taylor: „Unspeakable‘ in Poe“. In: *South Atlantic Quarterly* 78 (1979). S. 317–332.
- STRAUß, Botho: *Oniritti Höhlenbilder*. München: Hanser 2016.
- TALLY, Robert T. Jr.: *Poe and the Subversion of American Literature. Satire. Fantasy. Critique*. New York/London: Bloomsbury Academic 2014.
- THOMPSON, G. R.: *Poe’s Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*. Madison: University of Wisconsin Press 1973.
- TODOROV, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer 1992 [= *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970].
- TRAUTWEIN, Wolfgang: *Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant*. München et al.: Hanser 1980.
- TYCHER, B.D.: „Evil Eye: A Motive for Murder in ‚The Tell-Tale Heart‘.“ In: Hanley Mitchell Haugen (Hg.): *Readings on the short stories of Edgar Allan Poe*. San Diego: Greenhaven Press 2001. S. 114–123.
- WINKLER, Bernhard: „Poetische Experimentalmetaphysik. Jean Pauls Traum-Expedition in die ‚2te Welt‘ in der *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*“. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 51 (2016). S. 123–140.
- WINKLER, Bernhard: „It is in our house now‘ – Zur Ästhetik des Bösen in *TWIN PEAKS*“. In: Caroline Frank u. Markus Schleich (Hg.): *Mysterium Twin Peaks. Zeichen – Welten – Referenzen*. Wiesbaden: Springer VS 2020. S. 193–212.

IDENTITÄT UND RAUM

Valerija Schwarz

**Grenzgänge & bewegte Geschlechteridentitäten im *Grandhotel*.
Zum Konnex von Raumkörperpraktiken und Gender-
Konfigurationen in Stefan Zweigs Novelle *Untergang eines Herzens***

Abstract Deutsch

Das Hotel erfreut sich um 1900 als Motiv und literarischer Schauplatz großer Beliebtheit. Dem erzählten Hotel liegt dabei eine räumliche Struktur zugrunde, die durch das Zusammenführen von Räumen, die eigentlich unvereinbar sind, Normabweichungen sowie Grenzüberschreitungen ermöglicht, und somit das Feld für subversive Raumkörperpraktiken öffnet. Begreift man nun Geschlecht als Raumkörperpraxis, ergeben sich für die Analyse von narrativ entworfenen Geschlechteridentitäten völlig neue Perspektiven: Der Konnex von Raum, Körper, Geschlecht und Bewegung legt in Stefan Zweigs Novelle *Untergang eines Herzens* eine männlich kodierte Raumkrisenerfahrung frei, die auf performativer Ebene eine tiefgreifende Krise von Männlichkeit markiert. Gerade im Kontrast zu den Raumkörperbewegungen der weiblichen Figur Erna zeigt sich, weshalb das Hotel als Bühne eines sich anbahnenden Gesellschaftswandels zu einem überaus interessanten Raumgefüge wird, in dem Geschlechteridentitäten in Bewegung geraten und die widersprüchliche Doppelbödigkeit – ein Changieren zwischen selbstbemächtigenden Grenzgängen und der Anpassung an gesellschaftliche Normen – greifbar wird.

Abstract English

Around 1900, the hotel was very popular both as motif and literary setting. As a heterotopia, the narrative 'hotel' is based on a spatial structure that – as it merges spaces that are actually considered incompatible – allows both deviations from the norm and the transgression of boundaries, opening the field to subversive spatial body practices. If gender is understood as such a spatial body practice, entirely new perspectives emerge for the analysis of narrative gender identities: The connection of space, body, gender and movement reveals an experience of male spatial crisis in Stefan Zweig's novella *Untergang eines Herzens*, marking a

deep crisis of masculinity. In contrast to the spatial movements of the female character Erna, it becomes apparent as to why the hotel can be understood as the stage of an impending change of society: It presents itself as an extremely interesting spatial structure in which gender identities are set in motion and the contradictory ambiguity – a shifting between self-impeding borders and the adaptation to societal boundaries and standards – becomes tangible.

* * *

1. Einführende Gegenstandsbestimmung

Das Hotel bildet um 1900 und insbesondere bis in die Dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts einen beliebten Schauplatz und wiederkehrendes Motiv der deutschsprachigen Literatur, das sich „inhaltlich im Spannungsverhältnis zwischen [...] der Sehnsucht nach Ordnung und der leiblichen Versuchung der Grenzüberschreitung“¹ verorten lässt. Kaum ein anderer Raum vereint so gekonnt die Bilder von Exil, Migration, Entwurzelung, Heimatlosigkeit, Identitätsdiffusion sowie Werteverlust auf der einen Seite und von unbekümmertem Lebensstil, Zerstreung, Inszenierung, Luxus und Zukunftsgewandtheit auf der anderen. Als Raum einer von Geld und rituellen Handlungen bestimmten Gesellschaft, welche den aristokratischen Lebensstil zu einem gewissen Maß zu kopieren scheint, ist gerade das Grandhotel in seinem Ursprung der Vergangenheit zugewandt. Zugleich ist es aber auch Ausdruck eines modernen Zeitgeistes, erfasst doch die Metapher Hotel „als universelles und entgrenztes Bild des Transitorischen [...] nahezu alle Lebensbereiche einer transitorischen Moderne“.² Dieses Potenzial machen sich zahlreiche AutorInnen in ihren Texten zunutze, um gesellschaftliche Dynamiken und normative Grenzüberschreitungen zum Gegenstand ihrer Narrative werden zu lassen. Dabei rückt „ein zentrales Strukturprinzip von Gesellschaften“³ in den Mittelpunkt, das für Kulturen und ihre Repräsentationen als konstitutiv bezeichnet werden kann: die soziokulturell, politisch und ökonomisch konstruierte Geschlechterdifferenz.⁴

¹ SEGER, Cordula: *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*. Köln et al.: Böhlau 2005. S. 266.

² WILHELMER, Lars: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. Bielefeld: transcript Verlag 2015. S. 132.

³ TEBBEN, Karin: „Männer männlich? Zur Fragilität des ‚starken‘ Geschlechts“. In: dies. (Hg.): *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002. S. 7–22, hier S.10.

⁴ Vgl. SCHÖBLER, Franziska: „*Gender Studies* in der Literaturwissenschaft“. In: Meike Penkwitt et al. (Hg.): *Dimensionen von Gender Studies. Freiburger FrauenStudien*, Bd. 12. Freiburg: Jos Fritz Verlag 2003. S. 187–206, hier S. 187 f.

Der Umgang mit der Geschlechtermatrix⁵ weist symptomatisch auf die Frage voraus, wie in einer Kultur mit Andersartigkeit, dem Fremden oder Anderen, umgegangen wird und wie in diesem Zusammenhang Grenzen, Hierarchien und Herrschaftsansprüche produziert werden.⁶

Viele Raumordnungen verwehren Angehörigen bestimmter Ethnien, sozial Deklassierten und insbesondere Frauen den Zugang zu bestimmten Orten. Auch die in den unterschiedlichen Medien dargestellte Fremde, die Wildnis und die Wüste (häufig weiblich semantisiert) werden so beispielsweise mehrheitlich von (reisenden) Männern betreten und bezwungen.⁷ Durch Zwischenräume werden in Texten Gegenentwürfe zu normativen Raumkonfigurationen und Ordnungen geschaffen. Gemein ist Transit- und Zwischenräumen, dass sie ein Moment der Transgression, des dynamischen Übergangs von Altem zu Neuem, von normativ Geltendem zu performativ Entworfenem markieren.⁸ Auffällig ist, dass um 1900 die Beschäftigung mit Raum⁹ ebenso wie die Auseinandersetzung mit Geschlechteridentitäten, Heteronormativität und Homosexualität¹⁰ kulminieren. Normabweichungen sowie Geschlechter-Krisendiskurse – insbesondere „in

⁵ „Geschlecht“ wird hier (trotz seiner definitorischen Unschärfe) an Stelle des englischsprachigen Begriffs *gender* verwendet und ist somit nicht als natürlich-ontologische Kategorie, sondern in der Tradition Judith Butlers als performativ entfaltete sowie kulturellen, sozialen, wissenschaftlichen und historischen Entwicklungen unterworfenen Konfiguration zu verstehen. Literarische Texte bilden eigenständige Diskursverfahren beziehungsweise nach Jürgen Link eine Art Interdiskurs, wobei fiktional entworfene Weiblichkeiten sowie Männlichkeiten an Geschlechterdiskursen partizipieren können, aber nicht notwendigerweise auf extraliterarische Zusammenhänge rekurren müssen.

⁶ Vgl. BRAUN, Christina von u. Inge STEPHAN: „Einleitung“. In: dies. (Hg.): *Gender Studien. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2000. S. 519–531, hier S. 10.

⁷ Vgl. LIEBRAND, Claudia: *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag 2003. S. 7 sowie S. 25; vgl. Würzbach, Natascha: *Raumerfahrung in der klassischen Moderne*. Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit und Geschlecht in englischen Erzähltexten. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006. S. 171 f.

⁸ Vgl. NÜNNING, Ansgar: „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. In: Wolfgang Hallet (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 33–52, hier S. 43.

⁹ Vgl. ENGELKE, Jan: „RaumDenken. Die wiederentdeckte Lust am Raum“. In: Martin Roussel, Markus Wirtz und Antonia Wunderlich (Hg.): *Eingrenzen und Überschreiten. Verfahren in der Moderneforschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 251–268, hier S. 253 f.

¹⁰ Vgl. TITZMANN, Michael: „Grenzziehung‘ vs. ‚Grenztilgung‘. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus‘ und ‚Frühe Moderne‘“. In: Lutz Hagestedt (Hg.): *Realismus und Frühe Moderne. Interpretationen und Systematisierungsversuche*. München: Belleville Verlag 2009. S. 275–307, hier S. 294 f.

ihrer Schlüsselrolle innerhalb der selbstreflexiven Erzählung der Moderne¹¹ – gelten für die Epoche als stilbildend. Dabei ist der erzählte Hotelraum als paradigmatischer Ort der Moderne¹², der „für unaufhörliche Bewegung gemacht“¹³ zu sein scheint, besonders interessant. So wurde Stefan Zweigs Novelle *Untergang eines Herzens* einerseits deswegen gewählt, da sie in der Forschung bislang nur sehr wenig Berücksichtigung fand, andererseits jedoch auch, weil sie eine männlich kodierte Krisenerfahrung des Raums in den Fokus nimmt. Andersartigkeit, Tabubruch und Grenzüberschreitungen werden hier räumlich greifbar und mit Bildern pathologischer Krankheitszustände verschränkt. Schließlich handelt es sich beim Grandhotel um einen Raum, dessen Zugänglichkeit über Geld streng reguliert wird, aber der zugleich ein gewisses soziales Kapital im Sinne eines praxeologischen Wissens und Könnens voraussetzt. Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden untersucht werden, weshalb das erzählte Grandhotel als ganz besonderer Aushandlungsort unterschiedlicher Geschlechterkonfigurationen begriffen werden kann.¹⁴

2. Das Hotel und sein Raumpotenzial

Der ‚wirkliche‘ wie der erzählte Raum kann nicht als Container, bloßer Hohlraum oder als Kulisse für Handlungen gedacht werden. Raum stellt vielmehr eine wesentliche Dimension des menschlichen Handelns dar¹⁵, ist ohne Bewegung nicht denkbar und wird durch diese immer wieder neu arrangiert. Grundlegend dafür ist die Erkenntnis, dass erzählte Räume in Literatur eine repräsentierende sowie performative Dimension haben, können diese doch

¹¹ DAHLKE, Birgit: Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeiten in der Literatur um 1900. Köln et al.: Böhlau 2006. S. 13.

¹² Vgl. MATTHIAS, Bettina: The hotel as setting in early twentieth-century German and Austrian literature: checking in to tell a story. Rochester, NY: Camden House 2006. S. 10.

¹³ LEHNERT, Gertrud: Einsamkeit und Rausche. „Warenhäuser und Hotels“. In: dies. (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 151–172, hier S. 151.

¹⁴ Die vorliegende Analyse zeugt von den anfänglichen Auseinandersetzung mit einem Untersuchungskomplex, welcher in der Dissertation „Bewegte Geschlechter im Grandhotel. Zum Konnex von Raumkörperpraktiken und Gender-Konfigurationen im erzählten Gasträum der deutschsprachigen Literatur um 1900“ ein profunderes theoretisches sowie methodologisches Fundament erhält. Die voraussichtlich 2022 erscheinende Publikation wendet den Begriff der Raumkörperpraktiken als literaturwissenschaftliche Analysekategorie an und erprobt diese an weiteren Hoteltexten.

¹⁵ Vgl. LEFEBVRE, Henri: „Die Produktion des Raums“ [Auszug aus Lefebvre 1991]. Übersetzt v. Jörg Dünne. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 330–342, hier S. 330 f.

kulturell vorherrschende Raumordnungen fortschreiben und an deren Reproduktion und Manifestation mitwirken, oder aber sie in Frage stellen. Nähert man sich dem Hotel mit dem Begriff der Heterotopie, so ist es in vielerlei Hinsicht ein neuartiger Raumentwurf – ein Raum, in dem „das Andere“ erprobt werden kann. Ganz im Sinne der Heterotopien, wie sie Michel Foucault entwickelte, kann der Hotelraum an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammenführen, die eigentlich unvereinbar sind. Nicht ohne Grund werden im Schwellenraum Hotel auch immer wieder homoerotische Begegnungen inszeniert.

Kombiniert man dieses Raumpotenzial mit dem von Jurij M. Lotman eingeführten, metasprachlichen Modell beziehungsweise mit seiner topologischen Figur der Grenze, so bietet dies einen ersten methodischen Zugriff, der – obwohl er aufgrund seiner binären Struktur komplex gestalteten Räumen selten gerecht wird – Raum-Körper-Dynamiken offenlegen kann. Die Grenze verweist darauf, welche Oppositionen überhaupt bestehen, ohne dass diese im Text explizit als solche sprachlich markiert werden müssen.¹⁶ Wird eine solche als unüberschreitbar geltende Grenze von einer Figur übertreten, geht dies mit einer Verschiebung der Semantik einher. In dieser Feststellung Lotmans ist bereits die Möglichkeit einer alles verändernden Wirkmacht der Figuren angelegt; dieses performative Potenzial wirkt sich nicht zuletzt auf (vergeschlechtlichte) Identitätskonstruktionen aus.¹⁷

Für eine literaturwissenschaftliche Betrachtung sind demnach insbesondere jene Ansätze ergiebig, welche die Veränderbarkeit und Diffusion von (Geschlechter-)Identitäten in den Blick nehmen und diese mit der Raumebene verknüpfen¹⁸, wenn davon auszugehen ist, dass „personale Identität sich [räumlich] unter wechselnden Bedingungen stets konstituieren und rekonstituieren“¹⁹

¹⁶ Vgl. LOTMAN, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Hrsg. von Rainer Gröbel. Aus dem Russischen von Rainer Gröbel et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 327.

¹⁷ Entgegen der Kritik, dass derartige von Dichotomien geprägte Zugriffe auch in Hinblick auf das Problematisieren einer Geschlechterdualität immer wieder kritisch hinterfragt werden sollten, betont Michael C. Frank in diesem Zusammenhang, dass bei Lotman gerade „das dekonstruktive Verhältnis des Textes zur dominierenden binären Konstruktion der Welt“ mit dem transformativen Potential der Grenzüberschreitung verbunden sei. (Vgl. Frank, Michael C.: „Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“. In: Wolfgang Hallet (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 53–80, hier S. 68.)

¹⁸ Vgl. STRAUB, Jürgen: „Personale und kollektive Identitäten. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs“. In: Aleida Assmann u. Heidrun Friese (Hg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 73–104, hier S. 86.

¹⁹ WICHARD, Norbert: „Wohnen und Identität in der Moderne. Das erzählte Hotel bei Fontane, Werfel und Vicki Baum“. In: Oliver Kohns und Martin Roussel (Hg.): Einschnitte. Identität in der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 67–84, hier S. 68.

muss. Doris Bachmann-Medick sieht in dieser Beobachtung eine wichtige Akzentverschiebung „weg von der bloßen Repräsentation von Räumen in der Literatur, hin zur Raumwahrnehmung des Subjekts, zur Hervorbringung von Räumen durch die Bewegung von Körpern, ja – so wäre zu ergänzen – durch die aktive und passive (individuelle und kulturelle) Subjektverortung“²⁰. Gerade das von Gabriele Brandstetter geprägte Konzept des *staging gender*, welches als eine vom *doing gender* ausgehende Perspektivenverschiebung verstanden werden kann, bildet hier einen vielversprechenden Ansatzpunkt, der „Prozesse der kulturellen Konstruktion von Identität und Differenz“²¹ mit sogenannten kulturellen *settings* sowie der Raumebene als Bühne von bewusster und unbewusster Inszenierung verknüpft. Während Judith Butler im Zusammenhang mit *doing gender* beschreibt, dass sogenannte *acts* (also performative Akte), die an der Konstitution von Geschlechterzugehörigkeit beteiligt sind, mit Akten im theatralischen Kontext vergleichbar sind, mit denen die AkteInnen eine Geschlechterfiktion substantialisieren und zur Grundlage eines innerpsychologischen Selbst erheben²², verschiebt Brandstetter den Fokus auf soziale Interaktionen und Beziehungen sowie ihre gegebenenfalls bedeutungsverändernden Handlungsspielräume.²³ Das innerfiktionale Hotel wird hier als eine Bühne begriffen, auf der geschlechterdifferente Bewegungs- und Aktionsmöglichkeiten ausgelotet werden.

In den letzten Jahren haben diverse Arbeiten entscheidend daran mitgewirkt, dass die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit erzähltem Raum auch in Richtung einer genderorientierten Perspektive profiliert wurde.²⁴ Weniger Berücksichtigung fanden jedoch bislang Bewegungspraktiken und -logiken²⁵, die als systematische Analysekatoren einen wichtigen Beitrag zum skizzierten

²⁰ BACHMANN-MEDICK, Doris: „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen“. In: Wolfgang Hallet (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 257–280, hier S. 259.

²¹ OPITZ-BELAKHAL, Claudia: Geschlechtergeschichte. Frankfurt am Main et al.: Campus-Verlag 2010. S. 36.

²² Vgl. BUTLER, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. In: *Theatre Journal* 40 (1988), H.4. S. 519–531, hier S. 521: „In other words, the acts by which gender is constituted bear similarities to performative acts within theatrical contexts [...]“ und S. 528: „As a consequence, gender cannot be understood as a *role* which either expresses or disguises an interior 'self,' whether that 'self' is conceived as sexed or not. As performance which is performative, gender is an 'act,' broadly construed, which constructs the social fiction of its own psychological interiority.“)

²³ Vgl. OPITZ-BELAKHAL, Claudia: Geschlechtergeschichte. S. 36.

²⁴ Dazu zählen Arbeiten von Elisabeth Bronfen, Teresa de Lauretis, Natascha Würzbach, Claudia Liebrand, Urs Urban, Michaela Krug, Sigrid Weigel, Margarete Hubrath und vielen anderen.

²⁵ Vgl. BACHMANN-MEDICK, „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze“. S. 258.

Untersuchungsgegenstand leisten könnten.²⁶ Eine solche Betrachtung bezieht Körperlichkeit sowie soziale Praktiken, welche zwischen den beiden Polen der Routiniertheit und Unberechenbarkeit²⁷, zwischen Mimesis und Poiesis²⁸ oszillieren, explizit ein. Die folgende Analyse fokussiert sowohl das innerfiktionale Raumgefüge und seine Wahrnehmung durch die Figuren als auch die Ebene der Raumkörperpraktiken, die bewusste Handlung einer kreativen Raumaneignung und -veränderung sein können und somit auch Geschlechteridentitäten in Bewegung versetzen können.

3. Stefan Zweigs *Untergang eines Herzens*: Männlich kodiertes Raumkrisenmanagement

Bewegte Geschlechteridentitäten werden so etwa bei Stefan Zwei sichtbar: Die Novelle *Untergang eines Herzens* – 1927 in seinem Novellenband *Verwirrung der Gefühle* publiziert – legt in der Analyse unterschiedlicher Körperraumpraktiken die Instabilität männlicher Geschlechteridentität offen. Im Zentrum steht der jüdische Kommissionsrat Salomonsohn, der zusammen mit seiner Frau und Tochter eine Reise nach Italien unternimmt; die Familie residiert in einem noblen Hotel am Gardasee. Dort angekommen wird der fünfundsechzigjährige, gallenranke Protagonist in der dritten Nacht Zeuge eines nächtlichen Ausflugs seiner neunzehnjährigen Tochter Erna, die über den dunklen Hotelkorridor von einem fremden Zimmer in ihr eigenes zurückkehrt. Augenblicklich weicht das mit Reinheit assoziierte Bild des „helle[n] übermütige[n] Kind[es]“²⁹ dem der

²⁶ Dies führte auch Uwe Wirth aus und skizzierte im Nachgang mögliche Analysekatogorien, bezog sich allerdings in erster Linie auf zwischenräumliche Raumpraktiken und privilegierte damit die Betrachtung von Grenzen und Grenzräumen. Vgl. WIRTH, Uwe: „Zwischenräumliche Bewegungspraktiken“. In: ders. u. Julia Paganini (Hg.): *Bewegen im Zwischenraum*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012. 7–34, hier S. 19.

²⁷ Vgl. RECKWITZ, Andreas: „Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler“. In: Karl H. Hörning (Hg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag 2004. S. 40–52, hier S. 41.

²⁸ In seinen Werken *Soziologie nach Marx* und vor allem *Metaphilosophie* entfaltet Henri Lefebvre seine Theorie von Praxis, Poiesis und Mimesis, wobei der Begriff der Praxis das gesamte Handlungsfeld umfasst, innerhalb dessen repetitive und revolutionäre Akte strukturell differente Aktionsmöglichkeiten darstellen. Dabei definiert er Mimesis als wiederholende Praxis, welche bestehende Ordnungen und Räume stabilisiert, denn handelnde Subjekte folgen hier gesetzten Praktiken, die ordnungsstiftend sind. Die Poiesis hingegen markiert das schöpferische Hervorbringen neuer Strukturen.

²⁹ ZWEIG, Stefan: *Verwirrung der Gefühle und andere Erzählungen. Untergang eines Herzens*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2011. S. 133. Erstmals veröffentlicht in

„Schamlose[n]“ (S. 133). Seine Entdeckung gleich zu Beginn der Novelle determiniert den Fortgang der Handlung und konstituiert den zentralen Konflikt der Novelle: eine männlich kodierte Raumkrisenerfahrung. Der Vater zieht seine Schlussfolgerungen aus der Beobachtung, überträgt diese auf alle Handlungen und sinniert im weiteren Verlauf – oftmals auf erzürnte, verbitterte und aggressive Weise – darüber, welcher Natur seine familiären Beziehungen sind. Dabei wird deutlich, dass er von seiner Tochter genauso wie von seiner Ehefrau ein äußerst schlechtes Bild hat: Das Geld habe sie verdorben und insbesondere Erna zu einer „Hure“ (S. 137) verkommen lassen. Auf seine Forderung, das Hotel vorzeitig zu verlassen, reagiert seine Frau verständnislos und weist seinen Wunsch mit Nachdruck zurück. Kurz darauf erleidet er alleine auf dem Zimmer einen Gallenkrampf, womit der „Untergang des Herzens“ (S. 152) eingeleitet wird, und kehrt alleine nach Hause zurück. Dort angekommen zieht er sich mehr und mehr aus Geschäft und Familie zurück, flüchtet sich in die Riten des orthodoxen Judentums und stirbt kurz nach einer Operation an den körperlichen Leiden, die sich durch den gesamten Text ziehen. Pathologische Zustandsbeschreibungen und Körpermetaphern bilden dabei ein zentrales Leitmotiv.

Dabei ist interessant, dass der Novelle eine Art Paratext vorangestellt ist, der grafisch als solcher nicht in Erscheinung tritt, sondern erst im Übergang zum eigentlichen Texteingang deutlich wird. Die im Titel suggerierte Abhängigkeit von einem als gefährlich wahrgenommenen Raum wird zu der „unbändige[n] Bildnerlust“ (S. 131) des Schicksals in Bezug gesetzt; das Herz ist – analog zu einem sinkenden Schiff – von einem Untergang bedroht. Dadurch wird der Raum bereits hier als wirkmächtige Kategorie markiert, das Herz als *pars pro toto* befindet sich in einer unmittelbaren Abhängigkeit.³⁰ Auch werden hier bereits die Erkrankung und ihr unausweichliches Ende perspektivisch adressiert.

Um nun die Auswahl und Kombination der Teilräume zu erfassen, hilft ein paradigmatischer Zugriff auf den Text.³¹ Die Handlung beginnt *in medias res* und wird sogleich in einem Hotel in Gardone, einem Ort am Gardasee in Italien, verortet, wodurch ein (homo)referentieller Verweis auf ein extratextuelles Element erfolgt.³² Daran anschließend werden entlang einer linearchronologischen Achse nacheinander die Teilräume Zimmer, Korridor, Frühstücksraum, Garten,

„Verwirrung der Gefühle“. Leipzig: Insel-Verlag 1927. Da nun laufend aus der Novelle zitiert wird, folgen bei Bezugnahmen auf den Text nur noch die Seitenzahlen in Klammern.

³⁰ Vgl. HUNGER, Madlen: „Nur das erste Wort ist schwer“. Erzählanfänge in den novelistischen und biographischen Texten Stefan Zweigs. Univ.-Diss., Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn 2010. S. 55.

³¹ Vgl. FRANK, Caroline: Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps *Der Turm*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017. S. 76.

³² Frank spricht von heteroreferentiellen Raumbezügen, wenn diese auf aktuelle Vorbilder rekurreren. Vgl. FRANK, Raum und Erzählen. S. 222.

Tennisplatz, „kleine Stadt“ (S. 142), Eingangshalle und Musikzimmer eingeführt, welche den Mikrokosmos in und um das Hotel konstituieren und in Räume der Privatheit und der Öffentlichkeit unterteilt werden können. Das Gegenstück zu diesem Raum bilden eine süddeutsche Heimatstadt (auf die nicht näher eingegangen wird), das Haus der Familie, das Kontor des Protagonisten sowie eine Synagoge, die er vor seinem Tod regelmäßig aufsucht. Die Handlung vollzieht sich bis zu der Klimax – einem Gallenkrampf – fast ausschließlich im Hotel, was mit der Tatsache einhergeht, dass hier Erzählzeit und erzählte Zeit weitestgehend kongruent sind. Nach der Abreise des Protagonisten wird zunehmend zeitraffend erzählt. Dabei weist sich der Erzähler als auktorial und heterodiegetisch aus, jedoch ist sein Modus der Beschreibung über weite Teile nur schwer von einer nahezu personalen Innensicht auf Salomonsohn unterscheidbar, da erlebte Rede und innerer Monolog die Textpassagen dominieren. Die wahrgenommenen Räume werden so ausschließlich aus Salomonsohns Perspektive heraus konstruiert. Trotz einer gewissen Unzuverlässigkeit des Erzählers³³ können die Selektion sowie der Modus des Geschilderten als Ausdruck einer Introspektion verstanden werden, die tiefe, quasi-psychologische Einblicke in das Bewusstsein der Figur Salomonsohn gewährt. Der gesamte Text ist von sprachlich schwülstigen und beinahe überzeichnet wirkenden Gemütsbestimmungen des Protagonisten geprägt. Seine Gefühle und Gedanken stehen im Zentrum beinahe aller Beschreibungen. Somit ist es naheliegend, dass auch die räumlichen Strukturen auf ihn den größten Einfluss haben. Während der Hotelraum strukturell die Weichen für eine Normabweichung und Entgrenzung seiner Tochter stellt und somit den „Untergang“ des Protagonisten initiiert, ist der heimatliche Raum primär Schauplatz seines Verfalls bis zum Tod und verdeutlicht zugleich, dass er nach dieser krisenhaften „Grenzerfahrung“ im Hotel in keinem anderen Raum mehr existieren kann.

3.1. Mangelnde Körper- und Raumkontrolle

Vollzieht man nun Salomonsohns Bewegung in dieser Raumstruktur nach, so wird deutlich, dass er sich nach Zusammenkünften mit anderen Personen – seien

³³ Die Zuverlässigkeit des Erzählers muss beispielsweise in Frage gestellt werden, wenn er eingangs darlegt, Salomonsohn habe seiner Familie zuliebe in den Urlaub eingewilligt und eine Kur ausgeschlagen, im weiteren Verlauf aber an zwei Stellen anhand der erlebten Rede deutlich wird, dass sich der Protagonist auch nach einer Belohnung in Form von Erholung sehnte: „Hier könnte man glücklich sein. Einmal hab ich’s auch haben wollen, auch einmal selber fühlen, wie schön die Welt der Sorglosen ist... einmal nach fünfzig Jahren Schreiben und Rechnen und Feilschen und Schachern auch einmal paar helle Tage genießen wollen... einmal, einmal, einmal, ehe man mich einschartt [...]“ (S. 138.) Ungenauigkeiten des Erzählers hebt auch Mirjam Schmidt hervor, wengleich sie diesen Umstand der Konzeptlosigkeit des Autors zuschreibt. Vgl. SCHMIDT, Mirjam: Frauengestalten in den Erzählungen von Stefan Zweig. Frankfurt am Main et al.: Lang 1998. S. 239 f.

es seine Tochter, seine Frau oder die drei im Verdacht des Verführers stehenden Männer – stets in einen Raum der (zumindest temporären) Privatheit zurückzieht. Der Besuch der Stadt, in der er seinen „Knotenstock“ (S. 142) kauft, bildet einen kurzen Raumexkurs, eine Art Flucht aus dem unmittelbaren Umfeld des Hotels, wo der Protagonist zunächst wieder zu Kräften kommt, nachdem er sich in Folge eines Treffens mit drei Männern und seiner Tochter auf dem Tennisplatz in Rage geredet hat und von Übelkeit übermannt wurde:

„[...] habt ja recht, wenn man so feig ist [...] nicht hingeh, die Schamlose packt und am Ärmel von euch wegriß [...].“ Mit den Händen hielt sich der alte Mann am Geländer, so schüttelte ihn ohnmächtiger Zorn. Und plötzlich spie er vor den eigenen Fuß und taumelte aus dem Garten. (S. 142)

Die vorübergehende mentale und körperliche Regeneration („[...] sein schwer stolpernder Schritt [wurde] fester, aufrechter, geschwinder“, S. 142), die mit der räumlichen Veränderung und seinem neu erworbenen Stock einhergeht, ist nur von kurzer Dauer. Ausgestattet mit der phallussymbolartigen „Waffe“ (S. 143), die mit Vorstellungen von Kraft und Aggression verbunden ist, fühlt er sich auch in seiner Maskulinität bestätigt, die er immer wieder bedroht sieht und mit konstruierten Männlichkeitsbildern sowie körperlicher Übergriffigkeit verbindet. So will er vor seiner Tochter keinesfalls Tränen zulassen, keine Schwäche zeigen. Auch hebt er seine Rolle als fleißiger Arbeiter und Ernährer der Familie hervor, die fast bis zur Selbstaufgabe reicht – ein Ideal, das durch seinen Vater tradiert wurde und mit stereotypischen Vorstellungen bürgerlicher Männlichkeit korreliert.

Im Hotelraum angekommen, kann er seine mit dem Stock verbundenen Gewaltfantasien jedoch nicht in die Tat umsetzen; vielmehr sieht er sich erneut einer Demütigung ausgesetzt, als er in der Hotelhalle wieder auf die Gruppe dreier Herren in Begleitung seiner weiblichen Familienmitglieder trifft. Er kann weder an der auf Französisch geführten Konversation partizipieren, noch seinen Unmut kundtun (S. 143). Was für Erna zu einem Raum der Entgrenzung wird, entfaltet auf Salomonsohn eine begrenzende Wirkung. An diversen Stellen im Text wird deutlich, dass er nicht in der Lage ist, seinen Willen zu äußern und Probleme zu adressieren. Der Protagonist ist weder Herr über seinen Körper, noch über den seiner Tochter Erna, welcher von ihm als Teil des wahrgenommenen Raumgefüges erfasst wird. Er wird zum Zielort für Zuschreibungsprozesse und zur Projektionsfläche einer Entgrenzungserfahrung, die vom Protagonisten als unmoralisch empfunden wird. Dabei ist der topografische Körperdiskurs auf beinahe überbetonte Weise auch sprachlich im Text angelegt. Einerseits wird Salomonsohn als kranker, alter Körper inszeniert (es erfolgen Teilreferenzen auf einzelne Körperteile wie das Gehirn, die Hände etc., natürlich das Herz), auf der anderen Seite stehen jedoch auch die Körperlichkeit,

Sexualität sowie der Bewegungsdrang Ernas im Fokus. Immer wieder beobachtet der Vater seine Tochter mit einem voyeuristischen Blick und imaginiert ihren nackten Körper:

Scheu tastete sein [Salomonsohns] Blick die jungfräulichen Arme empor, die kindlichen, die ihn früher... wie lange war das her? ... so oft umschlungen vor dem Schlafengehen... Er sah die feine Wölbung der Brüste, die locker unter dem neuen Sweater in Atem bebten. „Nackt...nackt...mit einem fremden Mann sich gewälzt“, dachte er ingrimmig. „All das hat er gefaßt, betastet, beschmeichelt, geschmeckt, genossen... mein Fleisch und Blut... mein Kind [...]“. (S. 137)

Dieser Textauszug zeigt deutlich, dass er Besitzansprüche an den Körper seiner Tochter stellt, der nahezu lüstern vermessen wird. Im Schwellenraum des Hotels verfügt Erna über Körperautonomie, während ihr Vater weder die räumliche und soziale Ordnung noch seinen Körper kontrollieren kann. Die Phallussymbolik knüpft hier an, wenn es im Text heißt: „Der alte Mann saß vollkommen abwendig inmitten der Schwatzenden, man hätte glauben können, er schlief. Der wuchtige Stock, seinen Händen entsunken, pendelte zwecklos zwischen seinen Beinen. Immer tiefer glitt das Haupt in die aufgestützten Hände.“ (S. 145) Als er im Musikzimmer an Erna und ihren Tanzpartner herantritt, um die beiden voneinander loszureißen, wird seine körperliche Präsenz noch nicht einmal bemerkt. Stattdessen ist die junge Frau ganz bei sich, so dass selbst der sie umgebende Raum sekundär wird:

[...] ganz Trunkenheit und Selbstvergessen, wogten sie leise im weichen Geström der Musik, den Raum nicht fühlend, die Zeit nicht und den Menschen, den zitternden, keuchenden, alten Mann, der blutunterlaufenen Blicks auf sie startete in fanatischer Verzückerung des Zornes. Nur sich selbst fühlte sie, ihre eigenen jungen Glieder, [...]. (S. 146)

Es ist ihm offensichtlich zu keinem Zeitpunkt möglich, verbal oder körperlich zu intervenieren, denn die beiden Tanzenden entziehen sich Raum und Zeit. Der Tanz steht hier stellvertretend für eine neue Körperlichkeit und befreiende Bewegungsästhetik. Die entfesselnde, „losgebunden[e]“ Wirkung der Raumkörperbewegungen zeigt sich auch an einer anderen Textpassage, in welcher der Vater seine Tochter abermals mit voyeuristischen Blicken betrachtet, besonders deutlich:

Der Alte startete selbst gefangen hin. Mein Gott, wie schön sie war [...]! Und wie selig diese jungen Glieder ihre eigene Leichtigkeit fühlten in Sprung und Lauf, berauscht und berauschend mit diesem rhythmisch lockern Gehorchen der Gelenke. Jetzt warf sie übermutig den weißen Tennisball in die Luft [...] wunderbar, wie im Biegen und Haschen die schlanke Gerte ihres Mädchenleibes sich schwang [...]. So hatte er sie nie gesehen, so aufgezündet von übermütigen Flammen, weiße,

fliehende, wehende Flamme selbst mit dem silbernen Rauch des Lachens über dem Lodern des Leibes – eine jungfräuliche Göttin, dem Efeu des südlichen Gartens, dem weichen Blau des spiegelnden Sees panisch entzogen: so tanzhaft wild spannte sich nie daheim dieser schmale starrsehnlige Leib im eifernden Spiele. Nie, nein, nie hatte er sie so gesehen, innerhalb der dumpfen, mauergedrängten Stadt, nie ihre Stimme in Zimmer und Straße gehört so lerchenhaft losgebunden vom irdisch Dumpfen der Kehle in eine fast singende Heiterkeit, nein, nein, nie war sie so schön gewesen.

Hier kommt einerseits eine Bewegungsästhetik zum Ausdruck, die aus sozial-historischer Perspektive mit dem durchaus ambivalenten Jugendkult³⁴ der Zeit sowie neuen Körperbildern des eingehenden 20. Jahrhunderts – insbesondere mit der von Frauen entdeckten, sportiven Bewegungsfreiheit und Formbarkeit ihres Körpers³⁵ – verbunden ist, andererseits aber auch die Kontrastierung von weiblicher Starre in der heimischen Sphäre und befreiter Körperlichkeit im Hotelraum (wenngleich Salomonsohn dieses Bild in Rückbindung an das Naturhafte, das dem Weiblichen traditionell eingeschrieben war, imaginiert). Der Vergleich mit dem mythologischen Bild einer dem Wasser entsprungenen, nymphenhaften Göttin sowie die Metapher der Flamme unterstreichen erneut die vom Vater verspürte Unkontrollierbarkeit Ernas.

Diese Beobachtungen legen nahe, dass seinen Ansichten ein bestimmtes Männlichkeitskonzept zugrunde liegt, das in Folge seines Aufenthalts im Hotel einer fundamentalen Destabilisierung unterzogen wird, die über eine Handlungsunfähigkeit bis zur Sprachlosigkeit führt. Folgt man Raewyn Connells Konzept hegemonialer Männlichkeit und dem performativen Prozess des *doing* sowie *staging gender*, so ist die Annahme naheliegend, dass im Text Maskulinität als Produkt sozialer Praxis dekonstruiert wird³⁶ und die Raumstruktur zum Ausdruck einer Machtasymmetrie wird. Während die Frauen in der Novelle alle Räume mit einer Selbstsicherheit durchschreiten, wird für Salomonsohn jedes Zusammentreffen mit anderen Personen – mit Männern ebenso wie mit Frauen – zur Krisensituation. Sein Selbstbild als Patriarch ist im Zuge dieser Handlungen zunehmend von einer Erosion betroffen. Auf allen drei

³⁴ Vgl. DAHLKE, Jünglinge der Moderne. S. 19–74.

³⁵ Hier werden Parallelen zu Schnitzlers *Fräulein Else* deutlich. Auch Else wird gleich am Anfang der Novelle als TennisspielerIn vorgestellt und imaginiert sich selbst im weiteren Verlauf als Bergsteigerin und *sporting girl*. Vgl. SCHNITZLER, Arthur: Fräulein Else und andere Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer 2000. S. 61; vgl. TACKE, Alexandra: Schnitzlers „Fräulein Else“ und die Nackte Wahrheit: Novelle, Verfilmungen und Bearbeitungen. Köln et al.: Böhlau 2016. S. 29.

³⁶ Vgl. CONNELL, Raewyn (Namensänderung; ehemals Robert W.): Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006. S. 125 f.

Ebenen hegemonialer Männlichkeitskonstruktion³⁷ lässt sich ein Scheitern Salomonsohns feststellen: Er ist nicht in der Lage, seine Familie oder die als Konkurrenten empfundenen Männer zu dominieren. Zwar befindet er sich als derjenige, der das Geld verdient und die Familie unterhält, innerhalb der starren Struktur einer geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung³⁸, wie sie bis ins 20. Jahrhundert gerade in den höheren Schichten vorherrschend war, immer noch in der Rolle des Ernährers. Seine Möglichkeiten scheinen nichtsdestotrotz beschnitten zu sein, insbesondere wenn man diese auf soziales Kapital oder gar ein „Bewegungskapital“ überträgt. Während er arbeitet, amüsieren sich seine Frau und Tochter, bilden sich weiter und partizipieren erfolgreich an der Gesellschaft, deren Teil er nicht zu sein scheint. Dieser Umstand stößt insbesondere seiner Frau unangenehm auf, die sich mehr Anpasstheit und Interessen abseits der „Kurse in der Frankfurter Zeitung“ (S. 155) von ihrem Mann wünscht. Besonders deutlich wird dies jedoch im Kontext seines sexuellen Begehrens, das auf seine Tochter gerichtet ist. Die Bindungsstrukturen zu seinen weiblichen Familienmitgliedern sind dadurch gestört und erfahren durch die starke Fixierung auf Erna sowie die wiederholte und dadurch geradezu hypnotisch wirkende Formulierung „mein Kind“ eine Verzerrung, macht dies doch umso deutlicher, dass der alte Mann in jedem Fall außer Stande ist, seine Reproduktionsfähigkeit aufrecht zu erhalten. Aus Salomonsohns Willen zur Macht wird ein im physiologischen Sinne schmerzliches Eingeständnis der Ohnmacht.

Für Salomonsohn mündet der Hotelaufenthalt folglich in einer tiefen Sinnkrise. Während die Frauen des Textes an die Raumordnung ideal angepasst sind und sich, im Gegensatz zum Vater, frei durch alle Räume bewegen, ist der Protagonist nicht in der Lage, die normative Ordnung seiner lebensweltlichen Räume auf diesen im Sinne einer Heterotopie lesbaren Raum des „Anderen“ zu übertragen. Seine Sehnsucht nach einfachen räumlichen Strukturen spiegelt sich insbesondere in seiner Betrachtung der Natur wider – dem einzigen Moment in der Novelle, in dem er kurzweilig glücklich ist:

³⁷ Uta Fenske beschreibt die drei von Connell als zentral herausgestellten Kategorien für die Bildung von Geschlechterkonfigurationen folgendermaßen: „Die Konstruktion von Männlichkeit ist demnach ein stetiger Prozess: Sie geschieht genauso zwischen Männern und Frauen als auch zwischen Männern und Männern und wird durch Institutionen wie Familie, Staat und Ökonomie verfestigt. Zentral für die Struktur der Geschlechterverhältnisse sind: a) Machtbeziehungen (zumeist die Dominanz von Männern und die Unterordnung von Frauen), b) Produktionsbeziehungen (die vorherrschende geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, die wiederum zu unterschiedlichen ökonomischen Möglichkeiten führt) und c) emotionale Bindungsstrukturen (das sexuelle Begehren und die Objektwahl, die in unserer Gesellschaft als System der Heterosexualität strukturiert ist).“ Vgl. FENSKE, Uta: *Ambivalente Männlichkeiten: Maskulinitätsdiskurse aus interdisziplinärer Perspektive*. Opladen et al.: Budrich Verlag 2012. S. 15.

³⁸ Vgl. HAUSEN, Karin: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2012. S. 197–209.

Der alte kurzbeinige Mann irrte im Garten herum und starrte lang auf den See. Ganz blind innen von zurückgetrockneten Tränen konnte er sich doch nicht erwehren, zu sehen, wie schön diese Landschaft war: hinter silbrigem Licht grünwellig aufsteigend, schwarz schraffiert mit den dünnen Strichen von Zypressen blickten weichfarbig die Hügel und hinter ihnen schroffer die Berge, streng und doch ohne Hochmut die Lieblichkeit des Sees überschauend, wie ernste Männer geliebter Kinder belangloses Spiel. Wie das lind sich aufbreitete mit offener, blumiger, gastlicher Gebärde, wie das lockte, gütig und glücklich zu sein, dies zeitlos selige Lächeln Gottes [...]. (S. 138.)

Wie ein Gemälde entsteht ein Landschaftsbild bestehend aus dem See und den dahinterliegenden Hügeln und Bergen. Während den Hügeln die Attribute „grünwellig“ und „weichfarbig“ zugeordnet werden, was sie mit einer weiblichen Konnotation versieht, sind es die mit „ernste[n] Männer[n]“ verglichenen Berge, die als „schroff“, „streng“ und „doch ohne Hochmut“ die „Lieblichkeit des Sees“ betrachten, als handele es sich um das „belanglose Spiel“ geliebter Kinder. Bei dieser einfachen Strukturbildung, die sinnbildlich für eine Familienkonstellation steht, assoziiert er die Berge mit einem starken, väterlichen Familienoberhaupt, die über den Rest hinwegragen. Die Ordnung dieses Bildes kann durch den letzten zitierten Satz als Gottgegeben interpretiert werden und wird darüber hinaus als „zeitlos“ markiert. Salomonsohn ist zweifelsohne diesen Strukturen verhaftet und nicht bereit für Veränderung. So ist er vielleicht ein altmodischer Vertreter eines traditionellen Familienbildes, welches dem „Konzept der bürgerlichen Familie als privatem Regenerationshort und Reproduktionsort“³⁹ verpflichtet ist, wenn er explizit einen Rekurs auf die Rolle der Frau als „still[e], bescheiden[e]“ Hüterin der Familie und der Haushaltsführung vornimmt (S. 136). Doch erweist er sich als durchaus umsichtig, wenn es um die Einschätzung dieser neuen Ordnung geht, welche ihm verdichtet im Hotel erstmals in ihrer Tragweite bewusst werden: Selbstbestimmte Frauen, die auch über ihren „Körperaum“ frei verfügen. Schnell vermutet er, dass seine Tochter zuhause einen ähnlichen Lebensstil pflegt. So stellt auch Bettina Matthias heraus: „When he leaves the hotel two days after his discovery, he understands that his old-fashioned approach to life is no longer viable in the modern world.“⁴⁰

³⁹ BALMER, Susanne: „Töchter aus guter Familie. Weibliche Individualität und bürgerliche Familie um 1900“. In: Thomas Martinec u. Claudia Nitschke (Hg.): Familie und Identität in der deutschen Literatur. Frankfurt am Main et al.: Lang 2009. S. 177–195, hier S. 178.

⁴⁰ MATTHIAS, The hotel as setting in early twentieth-century German and Austrian literature. S. 80.

Erna kann dabei auch als eine Grenzgängerin im Sinne Lotmans, also auch als eine Art raummodifizierende Übersetzerin im Grenzraum⁴¹ verstanden werden, welche sich in beiden Welten zu bewegen weiß. Denn das Hotel liegt paradoxerweise sowohl innerhalb als auch außerhalb der Gesellschaft, womit soziale Normen der primären Bezugsräume nur zum Teil oder unter anderen Vorzeichen gelten, auch wenn hier hinsichtlich des geltenden sozialen Status differenziert werden muss: Erna und ihre Mutter kennen die Codes der *leisure class*⁴² und verfügen über die von Habbo Knoch herausgestellten Fähigkeiten der Körpersprache und des adäquaten Raumverhaltens, welche es im Grandhotel zu beherrschen galt.⁴³ Es wird deutlich, dass es hier im Wesentlichen um die Raumkörper-Krise der Vaterfigur geht, jedoch ist die einzige mit einem Vornamen versehene Figur der Novelle Erna, was ihre Funktion als wichtige Vertreterin von Individualitäts- und Emanzipationsbestrebungen andeutet. Beide GrenzgängerInnen haben folglich völlig unterschiedliche Funktionen: Während Salomonsohn gerade durch seinen „Untergang“ die Grenzüberschreitungen seiner Tochter als etwas Definites und seine Geschlechteridentität Destabilisierendes kennzeichnet, ist sie es, die ihrerseits als transitorisches Moment zwischen beiden Welten existieren kann.

3.2. Salomonsohns „Wertverfall“

In Folge dieser Krisenerfahrung lässt sich bei Salomonsohn eine Art Regression in den eigenen Körper konstatieren. Er schottet sich gegen alles und jeden ab: „Irgend etwas[sic] in ihm war versperrt, war unzugänglich geworden, ein Zugang vermauert.“ (S. 158) Auch der für seine Mitmenschen völlig überraschende,

⁴¹ Lotman ergänzte seinen Grenzbezug in späteren Ausführungen und erklärt, dass Grenzen auch als Bereiche gedacht werden müssen. Er revidiert den vornehmlich separierenden Charakter der Grenze, indem er die Semiosphäre als Konzept einführt: „Ähnlich wie in der Mathematik eine Grenze eine Menge von Punkten genannt wird, die gleichzeitig sowohl zum Außen- als auch zum Innenraum gehören, ist die semiotische Grenze eine Summe von zweisprachigen Übersetzer-„Filtern“, bei deren Passieren der Text in eine andere Sprache (oder andere Sprachen) übersetzt wird, die sich *außerhalb* der gegebenen Semiosphäre befindet.“ (Vgl. LOTMAN, Jurij M.: „Über die Semiosphäre“. Übersetzt von Wolfgang Eismann u. Roland Posner. In: Zeitschrift für Semiotik 12/4 (1990). S. 287–305, hier S. 290. [zitiert nach Michael C. Frank])

⁴² Vgl. VEBLEN, Thorstein: *The theory of the leisure class*. [Oxford world's classics] New York: Oxford University Press 2007; vgl. auch MATTHIAS, Bettina: „A Home Away from Home? The Hotel as Space of Emancipation in Early Twentieth-Century Austrian Bourgeois Literature“. In: *German Studies Review* 27 (2004), H.2. S. 325–340, hier S. 329.

⁴³ „Szenen ungezwungenen Vergnügens, lockerer Unterhaltung und erotischer Begegnung repräsentierten und bewarben das Grandhotel nun als Bühne eines tiefgreifenden Geselligkeitswandels und neuer Geschlechterverhältnisse. Körpersprache und Raumverhalten wurden als erstrebenswerte Persönlichkeitsmerkmale postuliert, die zugleich neue Spielräume für Individualität widerspiegeln.“ (KNOCH, Habbo: *Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900*. Göttingen: Wallstein Verlag 2016. S. 303).

religiöse Eskapismus und Rückzug in die Synagoge kurz vor seinem Tod machen deutlich, dass er sich allen anderen Raumordnungen zu entziehen versucht. Entgegen seiner üblichen Gewohnheiten, hatte er doch „nie zu den Gläubigen seiner Gemeinde gehört“ (S. 159), sucht er nun den Tempel auf und betet „in schwarzer Seidenkappe, dem Gebetsmantel um die Schultern, an immer demselben Platz, dem gleichen, wie einstmal sein Vater“ (S. 159). Diese Fokussierung auf einen stets gleichen und unveränderlichen Ort, der zudem in der Tradition seines Vaters steht, bildet eine extreme raumstrukturelle Verengung und ist im Kontrast zum hochgradig bewegten Hotelraum zu sehen. Der Ort wird außerdem vom Erzähler als „halbverlassener Raum“ (S. 160) ausgewiesen, wodurch sein altbekanntes Wertesystem ebenso wie sein Leben als im Untergang begriffen wahrgenommen werden. Dass er Totengebete spricht und dabei an sich selbst als Toten denkt, unterstützt diese Lesart. Die Welt um ihn herum scheint ihn zu übermannen, doch selbst an seinem Rückzugsort versteht er – analog zu dem im Hotel vorherrschenden und für ihn unzugänglichen Französisch – die Sprache nicht, denn die „Worte [dröhnten] fremd und dunkel um ihn“ (S. 160). Hier lassen sich Parallelen zu Walter Erharts Forschung ziehen, der die „um 1900 vielerorts neu geschriebene Geschichte des verlorenen Sohnes als eine Figuration von Männlichkeit“⁴⁴ liest und das Moment des Heimkehrens ins väterliche Haus als eine erprobte „Wiederaneignung verlorener Sicherheiten und Identitäten“⁴⁵ versteht. Die Synagoge wird für Salomonsohn – der Name entfaltet erst jetzt seine Tiefenstruktur – zum väterlichen Haus im doppelten Sinne, doch scheitert die Rückversicherung in Form einer nostalgischen Neuinszenierung kläglich.

Auch räumlich spitzt sich die Lage auf semantischer Ebene zu, wenn Salomonsohn kurz darauf „als der einzige fast auf der menschenverlassenen Straße“ (S. 160) seinen Heimweg durch den Regen antritt. Dort angekommen, interpretiert er den erschrockenen Blick seiner Frau, welche sich über seinen durchnässten Zustand Sorgen zu machen scheint, offensichtlich falsch und assoziiert ihre Reaktion mit Scham in Anbetracht der anwesenden Gäste. Selbst in seinem eigenen Haus fühlt er sich nun „wie ein Fremder“ (S. 161) und geht dazu über, die Dienertreppe zu nutzen, um in sein Zimmer zu gelangen. Dieses bildet sozusagen seine letzte Bastion, die er vehement gegen seine Frau und Tochter verteidigt, wenn sie „bei ihm einzudringen“ (S. 161) versuchen, so als wolle er einen letzten Raum ganz für sich beanspruchen. Die räumliche Grenzziehung geht mit einer Isolation einher, die in seinem Tod mündet. Selbst an seinem Sterbebett wehrt er sich gegen die Annäherungsversuche seiner Tochter und stirbt letztendlich in Abwesenheit seiner Familie. (S. 163)

⁴⁴ ERHART, Walter: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München: Fink 2001. S. 398.

⁴⁵ ERHART, Familienmänner. S. 398.

Nimmt man nun den Minderwertigkeitskomplex und die Aufstiegsbestrebungen des zu Geld gekommenen Kaufmanns jüdischer Abstammung mit gekauftem Titel in den Blick, so kommt eine latente Diskriminierungsvermutung des Protagonisten zum Ausdruck⁴⁶, die er auch auf seine Frau und Tochter überträgt. Trotz seines beruflichen Erfolgs und der Geldmittel, die den Frauen seiner Familie erst den Zugang zum Grandhotel ermöglichen, ist er weder Teil der Hotelgesellschaft, noch fähig mit dieser zu interagieren. Hier verschränkt sich die herausgestellte Krise in Bezug auf seine geschlechtliche Identität mit einem weiteren Krisendiskurs der Moderne: mit dem der jüdischen Identität⁴⁷. Die Verbindungslinien dieser beiden diskursiv entfalteten Identitätskrisen laufen in Otto Weiningers misogynem und antisemitischem Werk *Geschlecht und Charakter* zusammen und sind laut Sigrid Weigel auf die von Tzvetan Todorov eingeführte Kategorie des „internen Anderen“, das zur Bezeichnung des Fremden innerhalb der eigenen Kultur dient, zurückzuführen.⁴⁸ Unfreiwillig erinnert Salomonsohn an Weininger, der „Verfechter einer individualistischen und asketischen Moral und ein Gegner der barocken und sinnesfreudigen Wiener Kultur“⁴⁹ war, die mit Dekadenz und einer reinen Vergnügungskultur assoziiert wird – eine Lebensführung, welcher aus Perspektive des Protagonisten auch seine weiblichen Familienmitglieder frönen. Betrachtet man sein im Text konstruiertes Selbstbild, wird er von der Gesellschaft und insbesondere von seinen nahen Verwandten entmenschlicht, ist als Geldgeber nur noch Mittel zum Zweck und wird zuletzt sogar obsolet.⁵⁰ Immer wieder wird das Geld – und damit er selbst – als verflucht („Oh, das Geld, das verfluchte Geld.“, S. 137), als Keim allen Übels präsentiert, was wiederum auf antisemitische Stereotype rekurriert. So versucht Salomonsohn sich am Ende seines Lebens aller Habseligkeiten zu entledigen:

Beim Ausgang [des Friedhofs] dann drängten die Bettler dem Wohlbekannten zu; er kramte hastig Münzen und Noten aus den Taschen und hatte schon alles verteilt, da kam noch ein altes verhutztes Weib [...]. Verwirrt suchte er überall nach – er

⁴⁶ Dies wird durch Textstellen wie „[...] aber auch der eine lacht vielleicht in sich hinein und denkt sich, da steht er, der alte dumme Jud [...]“ besonders deutlich (S. 141).

⁴⁷ Vgl. LE RIDER, Jacques: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*. Wien: ÖBV 1990. S. 229 f.

⁴⁸ Vgl. WEIGEL, Sigrid: „*Frauen und Juden* in Konstellationen der Modernisierung. Vorstellungen und Verkörperungen des *internen Anderen*. Ein Forschungsprogramm“. In: Inge Stephan, Sabine Schilling u. dies. (Hg.): *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*. Köln et al.: Böhlau 1994. S. 333–348, hier S. 334.

⁴⁹ HERZOG, Andreas: „Die Krisen des Mannes als Krisen des Juden. Otto Weininger, Ludwig Jacobowski und Ernst Sommer“. In: Karin Tebben (Hg.): *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002. S. 155-170, hier S. 157.

⁵⁰ Vgl. MATTHIAS, Bettina: „A Home Away from Home“. S. 330.

fand nichts mehr. Nur am Finger drückte noch etwas Fremdes und Schweres: sein goldener Ehering. [...] er streifte ihn hastig ab und schenkte ihn dem verwunderten Weib. (S. 162)

Die Handlung ist nicht etwa dem jüdischen Gebot der *Zedeka* – also der reinen Wohltäterschaft – verpflichtet, wie Sarah Fraiman ausführt.⁵¹ Vielmehr zeigt sich deutlich, dass Salomonsohn auf seinen Tod eingestellt ist und seine Identitätsdiffusion ebenfalls von der Erkenntnis getrieben ist, dass er zum Teil das repräsentiert, was er zu hassen glaubt: das Weibliche, was mit einer unmoralischen Dekadenz assoziiert wird und durch die Dekonstruktion seiner männlichen Identität als Teil seines Selbst zum Ausdruck kommt, sowie das Kapitalistische, dem er sich als erfolgreicher Kaufmann jüdischer Abstammung sein ganzes Leben lang verschrieben hatte, und das er somit ebenfalls verkörpert. Andreas Herzog spricht in diesem Zusammenhang von dem „Weib und [dem] Jude[n] als Unbehagen an der Moderne“⁵², die als abgespaltene Teile der eigenen Identität erkannt und auf Frauen sowie Juden projiziert werden⁵³, wenn Weininger mit „den Frauen und den Juden die mit der neuen Empfindungslehre seiner Zeit verbundene ästhetizistische Auflösung der Moral und neue Unverbindlichkeit“⁵⁴ bekämpft. Der von Salomonsohn beobachtete und für ihn so fatale, gesellschaftliche Werteverfall ist kongruent mit dem subjektiv empfundenen „Wertverfall“ seiner Selbst, der seinem ökonomischen Wert antithetisch gegenübergestellt wird. Auch schließt sich hier der Kreis zu Lukács’ „transzendentaler Heimatlosigkeit“⁵⁵, welche im durch und durch kapitalistischen Hotelraum gleich auf mehreren Bedeutungsebenen zum Tragen kommt.

4. Schlussbemerkung: Zum Potenzial von Raumkörperpraktiken

Der Novelle liegt eine räumliche Struktur zugrunde, welche Normabweichungen und Grenzüberschreitungen ermöglicht; eine Chance, die von der Tochter Erna wahrgenommen wird, um ihre sexuelle Selbstbestimmung fernab der restriktiven Sexualmoral der Zeit im Schwellenraum zu leben. Das Hotel

⁵¹ Vgl. FRAIMAN, Sarah: „Das tragende Symbol. Ambivalenz jüdischer Identität in Stefan Zweigs Werk“. In: *German Life and Letters* 55 (2002). S. 248–265, hier S. 258.

⁵² HERZOG, „Die Krisen des Mannes als Krisen des Juden“. S. 156.

⁵³ Vgl. BRAUN, Christina von: „Der Jude‘ und ‚Das Weib‘. Zwei Stereotypen des ‚Anderen‘ in der Moderne“. In: Ludger Heid und Joachim H. Knoll (Hg.): *Deutsch-jüdische Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart et al.: Burg-Verlag 1992. S. 289–322, hier S. 291.

⁵⁴ HERZOG, „Die Krisen des Mannes als Krisen des Juden“. S. 157.

⁵⁵ Vgl. MATTHIAS, Bettina: „Transzendental heimatlos“. Zum kultur- und sozialgeschichtlichen Ort literarischer Hotels in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts“. In: *arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 40 (2005). S. 117–138, hier S. 128.

fungiert als Ort der Selbstbegegnung, an dem Selbst- und Fremdwahrnehmung – häufig im Bild des im Privatzimmer befindlichen Spiegels verdichtet⁵⁶ – auf spezifische Weise aufeinanderprallen. Es wird zum Raum der Entgrenzung auf der einen Seite und gleichzeitig zum limitierenden Raum und finalen Ort der Identitätsdiffusion auf der anderen Seite. Hier wird deutlich, weshalb „Elaine Showalter im *Fin de Siècle* sogar ein ideales Textmilieu für die Erforschung der Krise von Männlichkeit“⁵⁷ identifiziert, denn „die Divergenz von öffentlichem Diskurs, sozialer Praxis und subjektiver Empfindung von Männlichkeit bildet um 1900 eine auffallend labile Konstruktion von männlicher Identität zwischen ‚Stärke‘ und ‚Schwäche‘ mit wechselnden Akzentuierungen“⁵⁸ – eine Tendenz, die sich im Hotel verdichtet und räumlich entfaltet. Der untersuchte Konnex von Raum, Körper, Geschlecht und Bewegung legt in einer performativen Perspektivierung eine männlich kodierte Raumkrisenerfahrung und befreiende Raumkörperbewegungen der weiblichen Figur Erna frei, wodurch deutlich wird, dass neue Sinnzusammenhänge erschlossen werden können, wenn Geschlecht als Raumkörperpraxis gedacht wird. Es wurde deutlich, dass Geschlechteridentitäten ebenso wie „Räume [...] durch Körperpraktiken hergestellt, genutzt, aktualisiert, verändert“⁵⁹ werden, was in der Betrachtung von „Raumkörperpraktiken“⁶⁰ zusammenläuft und im Raum-Körper-Verhältnis gewissermaßen eine Dopplungsstruktur offenlegt, die es auch in anderen Texten um 1900 zu beleuchten gilt. Das Hotel präsentiert sich in diesem und anderen Texten als Bühne vergeschlechtlichter *acts* (oder eben auch *nicht-acts*), durch die Geschlechteridentitäten einer Dynamisierung ausgesetzt werden. Dieser bühnenhaften Raumkonfiguration des Hotels ist eine Art literarische Selbstreflexivität inhärent, denn Figuren wie Erna können neue Rollen entwerfen und spielerisch erproben.⁶¹ Eine Meisterin auf diesem Gebiet ist zweifelsohne „Fräulein Else“ aus der gleichnamigen Novelle Arthur Schnitzlers, die das Hotel und sein „Publikum“ ganz bewusst nutzt, um durch Raumkörperbewegungen – speziell durch ihren Akt der Selbstentblößung im Spielzimmer – eine demaskierende Raumirritation zu erzeugen. Forschungsansätze jüngerer Datums sehen im Akt

⁵⁶ Vgl. ZITZLSPERGER, Ulrike: *Topografien des Transits: die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert*. Oxford et al.: Lang 2013. S. 57.

⁵⁷ TEBBEN, „Männer männlich? Zur Fragilität des ‚starken‘ Geschlechts“. S. 13.

⁵⁸ TEBBEN, „Männer männlich? Zur Fragilität des ‚starken‘ Geschlechts“. S. 13.

⁵⁹ SCHMINCKE, Imke: „Körper“. In: Aenne Gottschalk, Susanne Kersten und Felix Krämer (Hg): *Doing Space while Doing Gender*. Vernetzung von Raum und Geschlecht in Forschung und Politik. Bielefeld: transcript Verlag 2018. S. 72.

⁶⁰ GOTTSCHALK, Aenne; Susanne KERSTEN und Felix KRÄMER: „Doing Space while Doing Gender. Eine Einleitung“. In: dies. (Hg): *Doing Space while Doing Gender*. Vernetzung von Raum und Geschlecht in Forschung und Politik. Bielefeld: transcript Verlag 2018. S. 14.

⁶¹ Vgl. FOUNTOULAKIS, Evi: *Die Unruhe des Gastes. Zu einer Schwellenfigur in der Moderne*. Freiburg im Breisgau et al.: Rombach 2014. S.126.

des „Freimachens“ eine selbstermächtigende Handlung und deuten „ihre Selbstentblößung [als] Bloßstellung der Gesellschaft und ihrer Doppelmoral“⁶², wodurch sie vom betrachteten Objekt zum raumfigurierenden Subjekt wird. Will man nun von einem spezifischen Hotelwissen in der Literatur sprechen, so ließe sich festhalten, dass zum einen die Doppelbödigkeit restriktiver, bürgerlicher Sittlichkeit und deren einseitige Projektion auf das weibliche Geschlecht demaskiert werden, andererseits jedoch ein sich vollziehender Gesellschaftswandel einen ambivalenten, literarischen Ausdruck findet, der von Raum-(krisen)erfahrungen der Geschlechter zeugt. So fungiert das Hotel als überdimensionaler Spiegel mit der Funktion einer Identitätsspaltung: Es kommt ein fragmentiertes Selbst zum Vorschein⁶³, das sowohl bei Salomonsohn als auch bei Else aus tradierten Rollenvorstellungen, (literarischen) Vorbildern und sehnsüchtigen Projektionen besteht, die bei dem alternden Vater in die Vergangenheit, bei der jungen Else in die Zukunft gerichtet sind, worin sich abermals zeigt, wie sehr das Hotel strukturell für das Gegensätzliche, das Verbindende steht.

Bibliografie

- AURNHAMMER, Achim: „Selig, wer in Träumen stirbt. Das literarisierte Leben und Sterben von Fräulein Else“. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 77 (1983). S. 500–510.
- BACHMANN-MEDICK, Doris: „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen“. In: Wolfgang Hallet (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 257–280.
- BALMER, Susanne: „Töchter aus guter Familie. Weibliche Individualität und bürgerliche Familie um 1900“. In: Thomas Martinec u. Claudia Nitschke (Hg.): Familie und Identität in der deutschen Literatur. Frankfurt am Main et al.: Lang 2009. S. 177–195.
- BRAUN, Christina von: „Der Jude‘ und ‚Das Weib‘. Zwei Stereotypen des ‚Anderen‘ in der Moderne“. In: Ludger Heid u. Joachim H. Knoll (Hg.): Deutsch-jüdische Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart et al.: Burg-Verlag 1992. S. 289–322.
- BRAUN, Christina von u. Inge Stephan (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2000.

⁶² TACKE, Schnitzlers „Fräulein Else“ und die Nackte Wahrheit. S. 61.

⁶³ Vgl. AURNHAMMER, Achim: Selig, wer in Träumen stirbt. Das literarisierte Leben und Sterben von *Fräulein Else*. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 77 (1983). S. 500–510, hier S. 502 ff.

- BUTLER, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. In: *Theatre Journal* 40 (1988), H.4. S. 519–531.
- CONNELL, Raewyn: *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006.
- DAHLKE, Birgit: *Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeiten in der Literatur um 1900*. Köln et al.: Böhlau 2006.
- ENGELKE, Jan: „RaumDenken. Die wiederentdeckte Lust am Raum“. In: Martin Roussel, Markus Wirtz u. Antonia Wunderlich (Hg.): *Eingrenzen und Überschreiten. Verfahren in der Moderneforschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. S. 251–268.
- ERHART, Walter: *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München: Fink 2001.
- FENSKE, Uta: *Ambivalente Männlichkeiten: Maskulinitätsdiskurse aus interdisziplinärer Perspektive*. Opladen et al.: Budrich Verlag 2012.
- FOUNTOULAKIS, Evi: *Die Unruhe des Gastes. Zu einer Schwellenfigur in der Moderne*. Freiburg im Breisgau et al.: Rombach 2014.
- FRAIMAN, Sarah: „Das tragende Symbol. Ambivalenz jüdischer Identität in Stefan Zweigs Werk“. In: *German Life and Letters* 55 (2002). S. 248–265.
- FRANK, Caroline: *Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps Der Turm*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.
- FRANK, Michael C.: „Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin“. In: Wolfgang Hallet (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 53–80.
- GOTTSCHALK, Aenne; Susanne Kersten und Felix Krämer: „Doing Space while Doing Gender. Eine Einleitung“. In: dies. (Hg.): *Doing Space while Doing Gender. Vernetzung von Raum und Geschlecht in Forschung und Politik*. Bielefeld: transcript Verlag 2018. S. 7–42.
- HAUSEN, Karin: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2012.
- HERZOG, Andreas: „Die Krisen des Mannes als Krisen des Juden. Otto Weininger, Ludwig Jacobowski und Ernst Sommer“. In: Karin Tebben (Hg.): *Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002. S. 155–170.
- HUNGER, Madlen: „Nur das erste Wort ist schwer“. *Erzählanfänge in den novellistischen und biographischen Texten Stefan Zweigs*. Univ.-Diss., Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn 2010.
- KNOCH, Habbu: *Grandhotels. Luxusräume und Gesellschaftswandel in New York, London und Berlin um 1900*. Göttingen: Wallstein Verlag 2016.
- LEFEBVRE, Henri: „Die Produktion des Raums“. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 330–342.

- LEHNERT, Gertrud: „Einsamkeit und Räusche. Warenhäuser und Hotels“. In: dies. (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung. Bielefeld: transcript Verlag 2011. S. 151–172.
- LE RIDER, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien: ÖBV 1990.
- LIEBRAND, Claudia: Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag 2003.
- LOTMAN, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Hrsg. von Rainer Grübel. Aus dem Russischen von Rainer Grübel et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- LOTMAN, Jurij M.: „Über die Semiosphäre“. Übersetzt von Wolfgang Eismann u. Roland Posner. In: Zeitschrift für Semiotik 12/4 (1990). S. 287–305.
- MATTHIAS, Bettina: „A Home Away from Home? The Hotel as Space of Emancipation in Early Twentieth-Century Austrian Bourgeois Literature“. In: German Studies Review 27 (2004), H.2. S. 325–340.
- MATTHIAS, Bettina: „„Transzendental heimatlos“. Zum kultur- und sozialgeschichtlichen Ort literarischer Hotels in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts“. In: arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft 40 (2005). S. 117–138.
- MATTHIAS, Bettina: The hotel as setting in early twentieth-century German and Austrian literature: checking in to tell a story. Rochester, NY: Camden House 2006.
- NÜNNING, Ansgar: „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. In: Wolfgang Hallet (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 33–52.
- OPITZ-BELAKHAL, Claudia: Geschlechtergeschichte. Frankfurt am Main et al.: Campus-Verlag 2010.
- RECKWITZ, Andreas: „Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler“. In: Karl H. Hörning (Hg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld: transcript Verlag 2004. S. 40–52.
- SCHMIDT, Mirjam: Frauengestalten in den Erzählungen von Stefan Zweig. Frankfurt am Main et al.: Lang 1998.
- SCHMINCKE, Imke: „Körper“. In: Aenne Gottschalk, Susanne Kersten u. Felix Krämer (Hg.): Doing Space while Doing Gender. Vernetzung von Raum und Geschlecht in Forschung und Politik. Bielefeld: transcript Verlag 2018. S. 63–76.
- SCHÖSSLER, Franziska: „Gender Studies in der Literaturwissenschaft“. In: Meike Penkwitt et al. (Hg.): Dimensionen von Gender Studies. Freiburger FrauenStudien, Bd. 12. Freiburg: Jos Fritz Verlag 2003. S. 187–206.
- SEGER, Cordula: Grand Hotel. Schauplatz der Literatur. Köln et al.: Böhlau 2005.

- STRAUB, Jürgen: „Personale und kollektive Identitäten. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs“. In: Aleida Assmann u. Heidrun Frieze (Hg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 73–104.
- TACKE, Alexandra: Schnitzlers „Fräulein Else“ und die Nackte Wahrheit: Novelle, Verfilmungen und Bearbeitungen. Köln et al.: Böhlau 2016.
- TEBBEN, Karin: „Männer männlich? Zur Fragilität des ‚starken‘ Geschlechts“. In: dies. (Hg.): Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002. S. 7–22.
- TITZMANN, Michael: „Grenzziehung‘ vs. ‚Grenztilgung‘. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus‘ und ‚Frühe Moderne‘. In: Lutz Hagestedt (Hg.): Realismus und Frühe Moderne. Interpretationen und Systematisierungsversuche. München: Belleville Verlag 2009. S. 275–307.
- VEBLEN, Thorstein: The theory of the leisure class. [Oxford world’s classics] New York: Oxford University Press 2007.
- WEIGEL, Sigrid: „Frauen und Juden in Konstellationen der Modernisierung. Vorstellungen und Verkörperungen des internen Anderen. Ein Forschungsprogramm“. In: Inge Stephan, Sabine Schilling u. dies. (Hg.): Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne. Köln et al.: Böhlau 1994. S. 333–348.
- WICHARD, Norbert: „Wohnen und Identität in der Moderne. Das erzählte Hotel bei Fontane, Werfel und Vicki Baum“. In: Oliver Kohns und Martin Roussel (Hg.): Einschnitte. Identität in der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 67–84.
- WILHELMER, Lars: Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen. Bielefeld: transcript Verlag 2015.
- WIRTH, Uwe: „Zwischenräumliche Bewegungspraktiken“. In: ders. u. Julia Paganini (Hg.): Bewegen im Zwischenraum. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012. S. 7–34.
- WÜRZBACH, Natascha: Raumerfahrung in der klassischen Moderne. Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit und Geschlecht in englischen Erzähltexten. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2006.
- ZITZLSPERGER, Ulrike: Topografien des Transits: die Fiktionalisierung von Bahnhöfen, Hotels und Cafés im zwanzigsten Jahrhundert. Oxford et al.: Lang 2013.
- ZWEIG, Stefan: Verwirrung der Gefühle und andere Erzählungen. Untergang eines Herzens. Frankfurt am Main: Fischer 2011. Erstmals veröffentlicht in „Verwirrung der Gefühle“. Leipzig: Insel-Verlag 1927.

Olga Hog

Grenzüberschreitung und Identitätssuche in Natascha Wodins

***Sie kam aus Mariupol*. Zur narrativen Identität in Texten der Gegenwart**

Abstract Deutsch

Der folgende Beitrag verbindet Paul Ricœurs Konzept der narrativen Identität mit narrativen Strategien eines Erzähltextes der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Der Roman *Sie kam aus Mariupol* von Natascha Wodin zeigt Merkmale der Grenzüberschreitung und der Infragestellung des Selbst auf. Diese sind nicht einzigartig auf dem aktuellen deutschsprachigen Buchmarkt, jedoch kann der Text als Paradebeispiel für die Ausarbeitung von Identitätskonzepten herangezogen werden. Um die Erzählinstanz als Grenzgängerin zu klassifizieren, die nach potentiellen Lebensmöglichkeiten strebt, erfolgt zunächst eine Darstellung der wichtigsten Thesen Ricœurs, die ausschlaggebend für das Konzept der personalen und narrativen Identität sind. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf die Erzählung als Medium der Selbstkonstitution und auf die Sprache als ethisches Geschehen gelegt. Mithilfe von Sprache kann sich die Ich-Erzählerin in Worte fassen, um so ein Selbst zu schaffen, das durch eine Aufrufung durch den Anderen seine Legitimität zu erlangen versucht. Die Brüchigkeit des Erzähltextes verweist aber zugleich auf die Weiterentwicklung der Erzählinstanz, die einer neuen Beschreibung bedarf.

Abstract English

The present manuscript connects Paul Ricœur's concept of narrative identity with narrative strategies found in a contemporary German language narrative. The novel *Sie kam aus Mariupol* by Natascha Wodin features moments of crossing borders as well as questioning of the self. Those factors are not unique to the present German book market; however, this novel constitutes a prime example of elaborating concepts of identity. To classify the narrator as a person crossing borders who strives for different possibilities of existence it is required to first present Ricœur's most important arguments founding the basement for

his concept of personal and narrative identity. A special focus lays on the narrative as a space of self-constitution and on language as an ethical moment. By utilizing language, the first-person narrator is able to put herself into words and in this way to create a self which tries to legitimize itself by appealing of the Other. The fragility of the narrative refers at the same time to a development of the narrative position which calls for a novel definition.

* * *

1. Einleitung

Die Frage nach dem Selbst und einer Form der Identität im 21. Jahrhundert wird vermehrt in der Gegenwartsliteratur thematisiert. Dabei werden Kontinuität und Normalität in Frage gestellt – nicht zuletzt mithilfe ungewöhnlicher narrativer Strategien. Der Begriff „broken narratives“ etabliert sich verstärkt in aktuellen Diskussionen und verweist mit dem Bruch auf narrative Modellierungen, die es ermöglichen individuelle und kollektive Erlebnisse narrativ zu gestalten.¹ Dabei wird insbesondere deutlich, dass die Idee eines linearen Fortschritts oder beispielsweise die Vorstellung von der Rückkehr zu einem unschuldigen Anfang nicht mehr möglich ist. Die Struktur der klassischen Erzählungen hat ihre Legitimität und Glaubwürdigkeit verloren.² Der Bruch, der in einer Kultur auftritt, in der eine zentrale Funktion der Narrativisierung nicht länger anwendbar zu sein scheint, ist gravierend und wirkt sich auf eben diese aus. Die Generierung von Bedeutung scheint an ihre Grenzen zu stoßen.³ Der vorliegende Aufsatz thematisiert diese Grenzen am Beispiel von Natascha Wodins *Sie kam aus Mariupol*⁴ in Verbindung mit Paul Ricœur's Konzept der narrativen Identität. Dem literarischen Text fehlt es an Kontinuität und es wird eine neuartige narrative Strategie aufgezeigt, um der Ich-Erzählerin einen Zugang zu einer Identitätsform zu gewähren. Die Argumentation verfolgt die These, dass die Erzählinstanz sich ein Selbst mithilfe von Sprache erschafft und sich dabei an unterschiedlichen Grenzen im Text abarbeitet. Nicht zuletzt die Situierung zwischen territorialen Flächen, Kulturen und Sprachen, die allesamt als inhaltliche Grenzen anzusehen sind, lassen sie zu einer Grenzgängerin werden, die in ihrer Position verweilt. In dieser Bewegung sucht die Erzählinstanz einen Zugang zu einem Selbst, das sich im Ricœur'schen Sinn nicht

¹ MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „Broken Narratives. Die Moderne als Tradition des Bruchs“. In: Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner u. Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen*. Wien: Vienna University Press 2016. S. 19–35, hier S. 20.

² MÜLLER-FUNK, „Broken Narratives“. S. 22.

³ MÜLLER-FUNK, „Broken Narratives“. S. 22.

⁴ WODIN, Natascha: *Sie kam aus Mariupol*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2017.

unmittelbar, sondern über den Umweg der kulturellen Zeichen erkennt. Dabei dient die Erzählung als Medium, Identitätsformen und Lebensmöglichkeiten auszuprobieren. Es wird zu zeigen sein, dass trotz der narrativen Vermittlung keine Stimmigkeit und Kohärenz hergestellt werden kann, was ausschlaggebend für die Identität der Ich-Erzählerin ist. Aus den broken narratives entspringt demzufolge ein broken narrator, der nach seiner Legitimität fordert.

2. Einordnung des Erzähltextes

In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur hat sich in den letzten Jahrzehnten die sogenannte Migrationsliteratur als eigenes Genre etabliert.⁵ Ausschlaggebend für die Zuordnung eines Textes in dieses Genre ist nicht nur die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema der Migration, sondern auch der biografische Migrationsbezug der AutorInnen.⁶ Oftmals befinden sich die ProtagonistInnen dieser Texte in einem Zwischenstadium, zwischen Ländern, zwischen Kulturen, zwischen Sprachen und mehr, und wagen den Versuch einer Neuorientierung mit einer Suchbewegung nach einem Weg in die Zukunft und zugleich der Geschichte ihrer Herkunft.⁷ Dabei stechen die Texte von Autorinnen aus dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion besonders hervor. Die großen Themenfelder, die in dieser Literatur verhandelt werden, sind stark von der jeweiligen Biografie der Verfasserin geprägt. Migrationsbewegung, die Ankunft in der Fremde, in einem neuen Land, die Abnabelung von der Kernfamilie und die Suche nach Identität, welche oft gewaltvoll vollzogen wird und mit einer aktiven Absage an den eigenen kulturellen Hintergrund verbunden ist, stehen im Fokus des Erzählten. Durch das davon oftmals hervorgerufene Scheitern sehen sich die Erzählinstanzen vor der Herausforderung, sich auf die Suche nach einer neuen Existenzform zu begeben. Ein wichtiger Schritt auf ihrem Weg ist die Aufarbeitung der gesellschaftlichen, familiären und damit einhergehend der eigenen Vergangenheit und damit die Suche nach den eigenen Wurzeln. Dabei werden unterschiedliche Identitätsformen ausprobiert. Das in diesen Texten präsentierte Ich erweist sich nicht mehr als das entwicklungsfähige Ich des 19. und nur teilweise als das hinterfragende Ich des beginnenden 20. Jahrhunderts.

⁵ KOBERSTEIN, Jens: „Babuschka, ich fliege nach Israel“. Das Reisemotive als Mittler zwischen dem Eigenen und dem Fremden in Romanen von Lena Gorelik, Luo Lingyuan und Sibyle Lewitscharoff“. In: Corinna Schlicht (Hg.): Identität. Fragen zu Selbstbildern, körperlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Überformungen in Literatur und Film. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 2012. S. 265–280, hier S. 267.

⁶ KOBERSTEIN, „Babuschka, ich fliege nach Israel“. S. 267.

⁷ BÜHLER-DIETRICH, Annette; Friederike EHWALD u. Altina MUJKIC: „Einleitung. Literatur auf der Suche“. In: dies. (Hg.): Literatur auf der Suche. Studien zur Gegenwartsliteratur. Berlin: Frank & Timme 2018. S. 7–16, hier S. 7.

Es ist vielmehr eines, „das sich zu seinen Blessuren bekennt, ohne auf Aggressionen zu verzichten und sich in konkretem Bezug zu politischen und sozialen Konstellationen zu Migrations- und Verfolgungskontexten entfaltet“.⁸

Diesem Ich begegnen wir auch in Natascha Wodins *Sie kam aus Mariupol*. Die Konzentration der in diesem Text erzählten Ereignisse liegt nicht nur auf der familiären Vergangenheit in der ehemaligen Sowjetunion, in der ebenfalls Ausgrenzung und Diskriminierung die familiäre Identität der Ich-Erzählerin geprägt hat. Darüber hinaus wird in Wodins Roman auch die Situation als ZwangsarbeiterIn in Deutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs thematisiert. Zudem wird in dem Text die Außenseiterposition der gesamten Familie betont, denn sie waren sowohl in ihrer vermeintlichen Heimat als auch in Deutschland immer Fremde. Die Sprachlosigkeit zwischen Mutter und Tochter führt schlussendlich zur vollkommenen Abnabelung von Identitätskonzepten und die Erzählinstanz sieht sich damit konfrontiert, sich eine eigene Identität zu erschreiben. Damit reiht sich dieser Erzähltext Wodins in eine Vielzahl von Romanen ein, die in den letzten zehn Jahren von Autorinnen, aus dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion stammend, auf dem deutschen Buchmarkt veröffentlicht wurden, und die zahlreiche Gemeinsamkeiten aufzeigen: Die Erzählfiguren setzen sich stets mit Themen der Familie und Generationen im interkulturellen Spannungsfeld, mit Integration, Identität und vor allem mit der Suche nach einem Selbst auseinander.⁹ Auch in Wodins Text wirken sich die thematischen Spannungsfelder auf die literarische Form aus: Die Zerrissenheit der Protagonistin, ihre problematische familiäre Verflechtung und der Prozess der Aufarbeitung der Vergangenheit durch den Erzählakt selbst wird mithilfe einer zeitlichen Achrologie, unterschiedlicher Erzählebenen und Erzählfiguren und der Mischung von Erzählperspektiven und Erzählmodi verdeutlicht.¹⁰

Der Roman *Sie kam aus Mariupol* bietet aufgrund der darin verarbeiteten Themenfelder eine Vielzahl an Interpretationszugängen. Im Fokus der vorliegenden Ausarbeitung steht die Suche nach dem Selbst, die ihre Begründung in Ricœurs erzähltheoretischer Arbeit, hier insbesondere in seinem Werk *Das Selbst als ein Anderer*, findet. Diese Suche nach dem Selbst wird durch die im Roman dargestellte Fremdheit und das damit verbundene Trauma begründet, das sich auf mehrere Generationen ein und derselben Familie auswirkt. Ausdruck findet

⁸ VON TRESKOW, Isabella: „Fremdheitserfahrung und Fremdheitseffekte bei Natascha Wodin und Hélène Cixous“. In: Heribert Tommek u. Christian Steltz (Hg.): *Vom Ich erzählen. Identitätsnarrative in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2016. S. 211–232, hier S. 213.

⁹ WILLMS, Weertje: „Zum Zusammenhang von Identität und literarischer Form in Texten russisch-deutscher Autorinnen der Gegenwart am Beispiel von Jula Rabinowich und Lena Gorelik“. In: Thomas Klinkert (Hg.): *Migration et identité*. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2014. S. 169–194, hier S. 169.

¹⁰ WILLMS, „Zum Zusammenhang von Identität und literarischer Form“. S. 169.

der Versuch, die Fremdheit zu überwinden, in der Erzählbewegung der Ich-Erzählerin. Auf mehreren Ebenen arbeitet sie sich an Grenzen ab, die sie von einer Kohärenz trennen. Sie wird zur Grenzgängerin ihrer eigenen Identität.

3. Paul Ricœur und die narrative Identität

Der französische Philosoph Paul Ricœur hat sich im Rahmen seiner Studien ausgiebig mit der Bedeutung und Funktion des Erzählens für das menschliche Verständnis des Selbst und der Welt beschäftigt. Insbesondere in seiner letzten Veröffentlichung *Das Selbst als ein Anderer* präsentiert er eine Hermeneutik des Selbst, die der ethischen Herausforderung durch den Anderen gerecht zu werden versucht. Dabei arbeitet er auf sprachphilosophischer, handlungstheoretischer und narratologischer Ebene heraus, dass der Begriff des Selbst sowohl für die Erzählung als auch für die Ethik von grundlegender Relevanz ist. Ricœur betrachtet es als ein narrativ konstituiertes Selbst, das von Instanzen außerhalb seiner selbst bestimmt ist, die seine Endlichkeit veranschaulichen. Hierzu gehört auch die Erzählung, die als Medium fungiert, „in welchem das Subjekt nicht einfach nur über sein Leben berichtet, sondern ihm überhaupt erst eine Kohärenz verleiht, die ihrerseits aufs engste mit dem Problem der personalen Identität zusammenhängt“.¹¹ Bereits in *Zeit und Erzählung* stellt er die These auf, dass die Korrelation zwischen den Instanzen der Zeit und der Erzählung zur Folge hat, dass die menschliche Zeit nicht unmittelbar erfahren werden könne. Stattdessen bedarf sie der Erzählung als indirektem Diskurs, um vermittelt zu werden, da es ohne „die erzählte, keine gedachte Zeit“¹² gebe.¹³ Da die Vermittlung, die durch die Poetik geboten wird, nicht nur die Konstitution der menschlichen Zeit bedingt, sondern auch durch die Welt des Textes und die Welt der Leserin/des Lesers verläuft, betrifft sie auch die Konstitution des Selbst und damit das menschliche Selbstverständnis. Mit dem von Ricœur eingeführten Begriff der *narrativen Identität* beschreibt er eben diese Selbstkonstitution durch Narrativität, die aus der Vereinigung von Geschichte und Fiktion hervorgeht. Diese narrative Identität kann als eine Zuweisung einer spezifischen Identität an ein Individuum oder eine Gemeinschaft bezeichnet werden. Das Subjekt lernt, sich vor dem Text neu zu verstehen, und eignet sich narrative Identität (und damit ein neues Selbstverständnis) an. Die Darstellung des Selbst

¹¹ WELSEN, Peter: „Erzählung und Ethik bei Paul Ricœur“. In: Karen Joisten (Hg.): *Narrative Ethik: das Gute und das Böse erzählen*. Berlin: Akademie Verlag 2007. S. 169–186, hier S. 173.

¹² RICŒUR, Paul: *Zeit und Erzählung – Band III: Die erzählte Zeit*. München: Wilhelm Fink Verlag 2007. S. 311.

¹³ BLÄSER, Stefanie: *Erzählte Zeit – erzähltes Selbst. Zu Paul Ricœurs Begriff der narrativen Identität*. Berlin: Pro Universitate Verlag im BWV 2015. S. 60.

erfolgt auf diese Weise zwar nicht unmittelbar, aber impliziert.¹⁴ Diese allererste Erkenntnis erfolgt durch die Erzählung über kulturelle Zeichen und Symbole und erfordert einen Umweg der Interpretation.¹⁵ In *Das Selbst als ein Anderer* wird dieser Vorgang wie folgt beschrieben:

Selbst sagen, heißt nicht *ich* sagen. Das *Ich* setzt sich – oder es wird abgesetzt. Das Selbst ist als reflektiertes in Operationen impliziert, deren Analyse der Rückkehr zu sich selbst vorausgeht.¹⁶

Da das Selbst seinen Ausdruck in der narrativen Identität findet, die durch Geschichte und Fiktion erzeugt wird, ist eben diese nicht stabil. Die Geschichte kann immer wieder neu und in anderen Variationen erzählt werden und damit auch die Identität des Selbst,¹⁷ welche unmittelbar mit der Identität der Erzählung verbunden ist.

Um das Konzept der narrativen Identität genauer zu fassen, ist an dieser Stelle zunächst die Betrachtung der personalen Identität nach Ricoeur erforderlich. Diese basiert auf einer Zweideutigkeit: Ricoeur unterscheidet zwischen Identität der Selbigkeit (*idem*-Identität) und Identität der Selbstheit (*ipse*-Identität). Erstere bezeichnet das „Was“ des Identitätsbegriffs, bei der zweiten geht es um das „Wer“ des Begriffs der Identität. *Idem* steht für die Selbigkeit unterschiedlicher Merkmale und Eigenschaften, die im „numerischen oder qualitativen Sinn identisch oder ähnlich und, wenn sie allein stehen, Bestandteil einer unpersönlichen Beschreibung sind“.¹⁸ Im Akt der Zuordnung dieser Eigenschaften zu einer Person, zu „jemandem“, zeigt sich die „Jemeinigkeit“ und damit die *ipse*-Identität.¹⁹ Obwohl somit mögliche Veränderungen in der Zeit hervortreten, basieren beide Seiten personaler Identität auf einer Unverwechselbarkeit und Permanenz des Selbst in der Zeit und verweisen somit auf einen dem Selbst invarianten Kern.²⁰ Nach Ricoeur wird der Dauerhaftigkeit des Selbst in der Zeit mithilfe des *Charakters* im Falle der Selbigkeit und des *Versprechens* im Falle der Selbstheit Ausdruck verliehen.²¹ Das Wort-Halten gegenüber einem Anderen nimmt das Selbst in eine Pflicht gegenüber einem Anderen. Diese ethische Verpflichtung nimmt das Selbst in Verantwortung und bindet es an das

¹⁴ BLÄSER, *Erzählte Zeit – erzähltes Selbst*. S. 61.

¹⁵ BLÄSER, *Erzählte Zeit – erzähltes Selbst*. S. 61 f.

¹⁶ RICOEUR, Paul: *Das Selbst als ein Anderer*. München: Wilhelm Fink Verlag 2005. S. 29; Hervorhebungen im Original.

¹⁷ BLÄSER, *Erzählte Zeit – erzähltes Selbst*. S. 63.

¹⁸ PODSKALSKY, Vera: „Lesen mit Ricoeur. Das Konzept der ‚Narrativen Identität‘ am Beispiel von Sten Nadolnys Weitingers Sommerfrische“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 61 (2017). S. 295–232, hier S. 299.

¹⁹ PODSKALSKY, „Lesen mit Ricoeur“. S. 299.

²⁰ BLÄSER, *Erzählte Zeit – erzähltes Selbst*. S. 64.

²¹ BLÄSER, *Erzählte Zeit – erzähltes Selbst*. S. 65.

Einhalten des Versprechens. Denn nur unter Berücksichtigung des Umgangs mit dem Anderen – sowohl dem anderen Gegenüber als auch die Fähigkeit, das eigene Selbst als ein Anderes wahrzunehmen – kann eine ethische Situierung des Lebens ermöglicht werden.²² Die Verantwortung für den Anderen kann unabhängig vom Charakter gedacht werden. Das Subjekt bewegt sich hierbei zwischen den Polen der Permanenz und der Veränderbarkeit.²³ Die dadurch erzeugte Selbst-Ständigkeit steht damit ganz im Zeichen des Anderen und damit auch im Zeichen der Selbstheit.²⁴ Die narrative Identität wird in diesem Zuge zum verbindenden Moment zwischen Selbigkeit und Selbstheit und bietet Raum zur Erprobung:

Die narrative Identität befindet sich im Zwischenbereich. Indem sie den Charakter narrativisiert, gibt die Erzählung ihm seine Bewegung zurück, die in den erworbenen Dispositionen und den sedimentierten Identifikationen-mit verschwunden war. Indem sie die Ausrichtung auf das wahre Leben narrativisiert, verleiht sie dieser die wiedererkennbaren Züge geliebter oder verehrter Figuren. Die narrative Identität hält beide Enden der Kette zusammen: die Beständigkeit in der Zeit des Charakters und diejenige der Selbst-Ständigkeit.²⁵

Somit erweist sich die narrative Identität als wichtigster Beitrag der narrativen Theorie zur Konstitution des Selbst und offenbart sich nur in der Dialektik von Selbstheit und Selbigkeit.²⁶ Im Rahmen der Erzählung wird der Figur die Macht verliehen, eine Ereignisreihe anzufangen, „ohne daß dieser Anfang einen absoluten Anfang, einen Anfang der Zeit bilden würde“, zugleich erhält sie die Macht, „den Anfang, die Mitte und das Ende der Handlung zu bestimmen“.²⁷ Die Erzählung dieser Lebensmöglichkeit schafft der Erzählinstanz einen Zugang zum potentiellen Ich, das versucht, sich in einem narrativen In-der-Welt-sein zu manifestieren, das darauf ausgelegt ist, als Ganzes in einer erzählbaren Geschichte zum Vorschein zu kommen. Damit kann auch der Idealfall eines gelebten Lebenszusammenhanges in narrativ rekapitulierter Vergangenheit erzeugt werden.²⁸

²² WALDOW, Stephanie: Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag 2013. S. 169.

²³ WALDOW, Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. S. 185.

²⁴ RICCEUR, Das Selbst als ein Anderer. S. 200 ff.

²⁵ RICCEUR, Das Selbst als ein Anderer. S. 203.

²⁶ RICCEUR, Das Selbst als ein Anderer. S. 173.

²⁷ RICCEUR, Das Selbst als ein Anderer. S. 181.

²⁸ LIEBSCH, Burkhard: „Einleitung. Fragen nach dem Selbst – im Zeichen des Anderen“. In: ders. (Hg.): Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen. Zur Philosophie Paul Ricceurs. Freiburg i.Br.: Verlag Karl Alber 1999. S. 11–45, hier S. 23.

Damit ist der Begriff des Selbst sowohl für die Erzählung als auch für die Ethik von grundlegender Bedeutung. Es ist von Instanzen außerhalb seiner selbst bestimmt, die seine Endlichkeit veranschaulichen. Wie oben bereits angedeutet, ist die Erzählung ein geeignetes Medium, dem Subjekt den nötigen Raum zu bieten, sich eine Kohärenz anzueignen. Die Konstitution der Handlung und die Konstitution des Selbst sind aufs Engste miteinander verbunden und vereinen in sich Beschreiben, Erzählen, Vorschreiben – eine Trias in Ricœurs Begriffen.²⁹ Weiter argumentiert Ricœur, dass es keine ethisch neutrale Erzählung gäbe. Die Literatur biete Raum für die Erprobung von Einschätzungen, Bewertungen, Urteilen der Zustimmung und des Misstrauens. In diesem Raum dient die Narrativität der Ethik als Propädeutik. Sie wird zur Einführung in die Ethik, die personale Identität zum leitenden Motiv.³⁰ Das Selbst erkennt sich nicht unmittelbar, sondern indirekt über den Umweg verschiedener kultureller Zeichen, die auch Einzug in die Erzählung finden. Die narrative Vermittlung betont den außerordentlichen Charakter der Selbsterkenntnis als eine Selbstausslegung.³¹ Im Rahmen dieser Selbstausslegung erscheint die von Ricœur eingeführte narrative Identität als die Möglichkeit eines Selbst. Zu dieser kann das menschliche Wesen durch Vermittlung der narrativen Funktion Zugang erlangen.³² Sprache wird hierbei zum ethischen Moment. Die Ergreifung der Sprache und damit die Positionierung durch Narration ist eine Lebenspraktik an sich. Indem das Subjekt sich durch Narration ausdrückt, ergreift es das Wort und wird ganz im Sinne Ricœurs zum sprechenden und handelnden Subjekt.³³ Dieser Austausch mit dem Anderen wird für das Subjekt zur Möglichkeit, sich selbst neu zu (er)finden und sich selbst zu begegnen.³⁴ Bei der Inszenierung von Möglichkeiten durch Narration spricht Ricœur auch deshalb im Rahmen seiner Arbeit zur narrativen Identität von Selbsttäuschung:

Sich eine Figur durch Identifikation aneignen bedeutet, sich selbst dem Spiel mit der Sprache imaginativer Variationen unterwerfen, die so zu imaginativen Variationen des Selbst werden. [...] In der Vorstellung leben bedeutet, sich ein trügerisches Bild projizieren, hinter dem man sich verstecken kann. Die Identifikation wird dann zu einem Mittel, sich selbst zu täuschen oder vor sich selbst zu flüchten.³⁵

²⁹ RICŒUR, Das Selbst als ein Anderer. S. 143.

³⁰ RICŒUR, Das Selbst als ein Anderer. S. 143 f.

³¹ RICŒUR, Paul: „Narrative Identität“. In: ders.: Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970–1999). Hamburg: Felix Meiner Verlag 2005. S. 209–226, hier S. 222.

³² RICŒUR, „Narrative Identität“. S. 209.

³³ WALDOW, Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. S. 184 f.

³⁴ WALDOW, Schreiben als Begegnung mit dem Anderen S. 186.

³⁵ WALDOW, Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. S. 222 f.

In unserer Kultur wird diese Hermeneutik des Misstrauens „der obligate Weg für die Suche nach personaler Identität“.³⁶ Die Selbsttäuschung erfolgt auf der Ebene der Erzählung durch die Konstitution der Ahnen, von denen man keine Vorstellung hat und die zu einem Gewissen avancieren. Auf diese Weise rufen sie die implizierte Andersheit des Selbst auf den Plan.³⁷ Diese Andersheit ist keine bloß komparative Andersheit, „die erst aus einem der Selbstheit äußerlichen Vergleich mit einem Anderen entspringen würde“; stattdessen bewirkt diese Andersheit durch Alterität konstituierte Selbstheit.³⁸ Ricœur beschreibt diese Beziehung zwischen dem Selbst und dem Anderen anhand des Originaltitels seines Werks *Soi-même comme un autre* wie folgt:

Soi-même comme un autre suggeriert von vornherein, daß die Selbstheit des *soi-même* die Andersheit in derart intimer Weise impliziert, daß die eine sich nicht ohne die andere denken läßt [...]. Dem „wie“ möchten wir eine starke Bedeutung verleihen, nicht nur die Bedeutung des Vergleichs – man selbst gleicht jemand anderem –, sondern die Bedeutung einer Implikation: man selbst *als* ein anderer.³⁹

Das Selbst erkennt sich so stets durch die Implikation des Anderen, an dem es die Handlungsentwürfe ausprobieren kann. In diesem Sinne wird die Grenze zwischen dem Selbst und dem Anderen aufgehoben. Im Folgenden wird zu zeigen sein, inwiefern sich Ricœurs Ansatzpunkte zur Auslegung der Identität mithilfe ihrer narrativen Vermittlung auch in Natascha Wodins *Sie kam aus Mariupol* wiedererkennen lassen. Im Fokus steht die Konstitution des Selbst, die von einer vielfachen Grenzüberschreitung bestimmt wird.

4. Natascha Wodin: Sie kam aus Mariupol

In ihrem im Frühjahr 2017 veröffentlichten Roman *Sie kam aus Mariupol* schickt Natascha Wodin die Ich-Erzählerin durch einen undurchsichtigen Urwald der eigenen und der familiären Vergangenheit auf die Suche nach sich Selbst. Dabei präsentiert sich auch in diesem Erzähltext Wodins die Ich-Erzählerin den Lesenden mit deutlichen Hinweisen auf die tatsächliche und damit nachprüfbare Lebensgeschichte der Autorin. Jedoch darf bei der Lektüre obgleich des hohen Grades der Authentizität, ihre Person und die Protagonistin betreffend, nicht vergessen werden, dass die erzählten Ereignisse dem Reich der Fiktion zuzuschreiben sind und daher auch keinem Anspruch der Überprüfbarkeit genügen

³⁶ WALDOW, Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. S. 224.

³⁷ RICŒUR, Das Selbst als ein Anderer. S. 420 ff.

³⁸ LIEBSCH, „Fragen nach dem Selbst“. S. 29.

³⁹ RICŒUR, Das Selbst als ein Anderer. S. 12; Hervorhebungen im Original.

müssen.⁴⁰ Nichtsdestotrotz lassen sich Darstellungen als Interpretationen tatsächlicher historischer Ereignisse aufdecken, die auch die individuelle Geschichte der Ich-Erzählerin und ihrer gesamten Familie prägen. Insbesondere gehört dazu die Auseinandersetzung mit dem Fremden und dem Fremdsein, die aus der Protagonistin eine Grenzgängerin machen und daher im Folgenden näher betrachtet werden.

Die Ich-Erzählerin, die mit Wodin den Beruf der Schriftstellerin teilt, begibt sich zu Beginn der Handlung in eine Ferienwohnung am Schalsee, die sie als Schreibwerkstatt für ihr künstlerisches Schaffen nutzt. Da sie soeben die Arbeiten an einem neuen Buch abgeschlossen hat, will sie an ihrem Rückzugsort sofort mit der Arbeit am nächsten beginnen, was ihrem üblichen Vorgehen entspricht.⁴¹ Doch anstatt ihr Vorhaben in Taten umzusetzen, beginnt sie – wie bereits so oft in der Vergangenheit – eine unfruchtbare Suche nach ihrer Mutter im „russischen Internet“. Da sich diese mit 36 Jahren das Leben nahm und nach allgemeiner Auffassung für slawische Verhältnisse einen Allerweltsnamen trägt, verspricht sich die Ich-Erzählerin wenig von den Spielereien am Computer.⁴²

Bereits in dieser Anfangsszene wird die Leserin/der Leser mit dem Leitmotiv des Erzähltextes konfrontiert. Denn die Suche nach der eigenen Mutter erweist sich als Suche nach der familiären und der eigenen Identität, die für die Ich-Erzählerin bis zu diesem Zeitpunkt einer Blackbox gleicht.⁴³ Sie ist von dieser ausgeschlossen und bezieht die Position einer Außenseiterin und Fremden. Zugleich kann sie so klar die Herausforderungen der Suche erkennen. Um das Ziel zu erreichen, muss sie sich durch die politischen Wirren des 20. Jahrhunderts manövrieren. Ihre Mutter wurde vor über 90 Jahren in der Ukraine in Mariupol geboren und hat nur wenige Jahre gelebt. Es waren „Jahre des Bürgerkriegs, der Säuberungen und Hungerkatastrophen in der Sowjetunion, die Jahre des Zweiten Weltkrieges und des Nationalsozialismus“.⁴⁴ Zwischen der Ich-Erzählerin und ihrer Mutter stehen zwei Diktaturen, zunächst unter Stalin in der Ukraine und dann unter Hitler in Deutschland, und Jahrzehnte des Ozeans vergessener Opfer. Ihre Mutter war eines davon.

Doch diesmal verläuft die Suche anders als erwartet. In einem Portal der griechischen Minderheit in Mariupol stößt die Protagonistin auf den Namen ihrer Mutter. Zwar kann sie sich nicht vorstellen, dass es sich tatsächlich um ein und dieselbe Person handeln soll, doch hört sie nicht auf, nach weiteren Indizien zu suchen. Und findet dabei viel mehr. Ein anderer Forum-Nutzer bietet seine

⁴⁰ THORE, Petra: „Brüchige Identitätskonstruktionen: zu Wolfgang Hilbigs *Das Provisorium* und Natascha Wodins *Nachgeschwister*“. In: *Studia Neophilologica* 85 (2013). S. 196–201, hier S. 198.

⁴¹ WODIN, Sie kam aus Mariupol. S. 18.

⁴² WODIN, Sie kam aus Mariupol. S. 9 f.

⁴³ WODIN, Sie kam aus Mariupol. S. 53.

⁴⁴ WODIN, Sie kam aus Mariupol. S. 10.

Hilfe an und wird auf dem Weg, der vor der Protagonistin liegt, zu einem treuen Begleiter. Konstantin macht seinem Namen alle Ehre und wird eine beständige Konstante während der Aufarbeitung der individuellen Familiengeschichte in den Wirren des 20. Jahrhunderts. Wie ein Bote aus der Fremde versorgt er die Erzählerin immer wieder mit neuen Informationen, organisiert über weite territoriale Flächen verlaufende Suchen und wichtige Kontaktaufnahmen. Damit schürt er ihre Bereitschaft zur Grenzüberschreitung – der Grenze zwischen Deutschland und dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion, der Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit, der kulturellen Grenze zwischen einem unbekanntem Zweig der Familie und der bisher gekannten familiären Einheit, der Grenze zwischen sich und den Anderen. Zunächst wirkt sich diese Öffnung positiv auf die Erzählinstanz aus:

Mir war ein seltsames Wunder geschehen. Die Blackbox meines Lebens hatte sich in der Neige meiner Jahre geöffnet, und wenn ich darin bis jetzt auch nichts anderes als eine neue Blackbox sah, in der vielleicht eine weitere und noch eine weitere versteckt war, wie bei den Matroschkas, den russischen Puppen in der Puppe, wenn ich auch nicht am Ende meiner Fragen angelangt war, sondern erst an ihren Anfang, so hielt ich es jetzt zum ersten Mal in meinem Leben für möglich, dass ich nicht außerhalb der Menschheitsgeschichte stand, sondern zu ihr gehörte wie jeder andere auch.⁴⁵

Die positive Erfahrung motiviert die Erzählerin dazu, ihre Grenzgängerposition in Frage zu stellen und sich als Teil der Menschheitsgeschichte zu sehen. Sie entwickelt zum ersten Mal in ihrem Dasein ein Zugehörigkeitsgefühl, was den weiteren Suchverlauf vorantreibt.

Nach und nach setzt sich ein Bild der verschollenen Familie zusammen und schnell wird deutlich, dass die Mutter der Protagonisten nicht erst nach ihrer Ankunft in Deutschland zu einer Fremden in einem neuen kulturellen Umfeld wurde. Dies war sie schon zuvor. Einerseits stammte die Familie aus dem baltendeutschen Gebiet, andererseits hatte ein anderer Teil der Familie italienische Wurzeln – eine Kombination, die in Mariupol, dieser von der Sowjetmacht umkämpften und später von den Nationalsozialisten besetzten Stadt, zum Verhängnis wurde.⁴⁶ Aufgrund der adeligen Abstammung wurde die Familie bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu Außenseitern. Später, nach der Besetzung durch das NS-Regime, wurde die Mutter der Erzählinstanz vom Rest der Familie entzweit und als Zwangsarbeiterin nach Deutschland geschickt, wo sie mehrere Jahre in einem Lager bei Leipzig schwere körperliche Arbeit verrichten musste. Mithilfe der überlebenden Verwandten rekonstruiert die Ich-

⁴⁵ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 53 f.

⁴⁶ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 67 ff.

Erzählerin das Außenseiterdasein der eigenen Mutter und kommt zur folgenden Schlussfolgerung:

[U]nd langsam begreife ich, was mir das alles über meine Mutter sagt. Immer hatte ich sie tief verwurzelt in der ukrainischen Welt gewöhnt, durch alle Nervenfasern mit ihr verbunden, doch da sie aus derselben Familie stammte wie ihre Schwester, muss auch sie eine Ausgestoßene gewesen sein. Ihr Leben als Fremde in Deutschland war vermutlich keine neue Erfahrung für sie, sondern eine Fortsetzung dessen was sie seit jeher kannte. Ich hatte mir seit jeher ein falsches Bild von ihr gemacht. Sie war keine Entwurzelte, sondern eine Wurzellose von Anfang an, schon geboren als Displaced Person.⁴⁷

Es ist die Erzählstimme selbst, die in die Tradition ihrer Mutter als Wurzellose tritt und die Zuschreibung einer Displaced Person nutzt. Damit positioniert sie sich außerhalb der ukrainischen und an dieser Stelle auch der deutschen Gesellschaft. Sie eröffnet einen Diskurs des Opfereins und des Erleidens von Diskriminierung, Ausgrenzung und Deklassierung eines Individuums. Denn als Displaced Person bezeichnet man im historischen Kontext jene Personen, die nicht an jenem Ort beheimatet sind, an dem sie sich befinden. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde der Begriff insbesondere vom Hauptquartier der alliierten Streitkräfte geprägt. Dabei wurde seine Definition klarer formuliert und an die aktuelle Lage des Landes angepasst. Von da an wurden als Displaced Persons insbesondere diejenigen Zivilpersonen bezeichnet, die sich kriegsbedingt außerhalb ihres Heimatlandes aufhielten und ohne Hilfe nicht zurückkehren konnten. Zusätzlicher Faktor war die Tatsache, dass sie auch nicht in der Lage waren, sich in einem anderen Land anzusiedeln. Der Kreis dieser Displaced Persons erstreckte sich vor allem auf ZwangsarbeiterInnen und Zwangsverschleppte des NS-Regimes, die überwiegend aus osteuropäischen Staaten stammten und sich bei Kriegsende im territorialen Gebiet Deutschlands aufhielten. Die literarische Aufarbeitung der Lebensumstände der Displaced Persons in Wodins Roman entspricht auch historischen Quellen und kann an vielen Einzelschicksalen belegt werden. Oftmals lebten die ehemaligen ZwangsarbeiterInnen in DP-Lagern, die nichts anderes waren als ehemalige Konzentrations- und Arbeitslager mit nur wenigen Änderungen und damit bereits ein symbolischer Ort für alle Beteiligten.⁴⁸ Die DP-Lager entwickelten sich zu besonderen Reibungspunkten: Die Einheimischen empfanden die Displaced Persons, die zugleich auch mit Flüchtlingen, die ebenfalls Schutz suchten, konkurrierten, als eine außerordentliche Belastung, da sie nun mit all

⁴⁷ WODIN, Sie kam aus Mariupol. S. 196 f.

⁴⁸ WILBRICHT, Stefan: „Das DP-Lager in Moringen 1945–1951“. In: Zwischenräume. Displaced Persons, Internierte und Flüchtlinge in ehemaligen Konzentrationslagern. Hrsg. v. KZ-Gedenkstätte Neuengamme. Bremen 2010. S. 55–64, hier S. 55.

diesen Menschen den knappen Wohnraum und die nach dem Krieg sehr spärliche Verpflegung teilten. Darüber hinaus waren die DP-Lager eine nicht wegzudenkende Erinnerung an die nationalsozialistische Vergangenheit und ihre Verbrechen, weshalb die Displaced Persons eine Projektionsfläche für Ablehnung und Stigmatisierung bildeten.⁴⁹

Die Darstellungen in *Sie kam aus Mariupol* sind diesbezüglich sehr explizit und haben schon zu Beginn der Reise in die Vergangenheit den Aspekt der Subjektwerdung als leitendes Motiv. So ist für die Ich-Erzählerin eine der traumatischsten Szenen, die sie sich im Leben ihrer Mutter imaginiert, die Situation im Arbeitslager in Deutschland. Sie stellt sich vor, wie ihre Eltern in Deutschland ankommen und zunächst auf eine Zuweisung in ein Arbeitslager warten müssen. Für die Ich-Erzählerin ist diese Wartezeit nichts anderes als ein zusätzlicher Vorgang, bei dem „die Menschen mürbe gemacht werden, sich daran gewöhnen, dass sie nicht länger Subjekte sind, sondern nur noch Objekte, mit denen nach Belieben verfahren wird“.⁵⁰

Diese Infragestellung des Subjekts erweitert die Erzählinstanz bei ihren Darstellungen auf die körperlichen Erfahrungen der Mutter, bei denen auch die Grenzen von körperlicher Gewalt und sexueller Selbstbestimmung überschritten werden: Nach Monaten der harten Arbeit, die auch ihre physischen Spuren hinterlassen, wird die Mutter der Ich-Erzählerin im Arbeitslager schwanger. Bis zum Ende des Textes bezweifelt die Erzählinstanz die Zeugung durch den Vater. Immer wieder kommt sie auf die dramatischen Zustände im Arbeitslager zurück und die regelmäßigen Vergewaltigungen der Zwangsarbeiterinnen. Klar ist, dass sie im Arbeitslager gezeugt wurde. Für sie bleibt unklar, von wem:

[T]rotzdem gehören Vergewaltigungen zum Lageralltag. Warum sollte meine Mutter verschont geblieben sein, zumal sie schöner anzuschauen war als die einfachen, derben Mädchen, die man zuhauf aus ihren russischen und ukrainischen Dörfern verschleppt hat? Aber wahrscheinlich spielen optische Unterschiede zwischen den Arbeiterinnen gar keine Rolle, sie alle sind ein Körper, ein einziges, jederzeit verfügbares Geschlechtsorgan.⁵¹

Diese Enteignung des Körpers und die Verweigerung der sexuellen Selbstbestimmung werden bei der Feststellung der Schwangerschaft nochmals thematisiert, denn der „ausgeprägelter Körper ist [der Mutter] schon lange fremd, er

⁴⁹ WILBRICHT, *Das DP-Lager Moringen*. S. 56.

⁵⁰ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 261.

⁵¹ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 276.

gehört ihr nicht mehr, er gehört der Firma Flick“.⁵² Der Verlust der Selbstbestimmung über den eigenen Körper und die Ungewissheiten über die Schwangerschaft entwickeln sich nach der Geburt zu einer Barriere zwischen Mutter und Tochter, zu einer Mauer, die nicht eingebrochen werden kann. Den Darstellungen der Ich-Erzählerin zufolge wird ihre Herkunft permanent infrage gestellt. Die Mutter selbst verweigert ihr die Zugehörigkeit. Immer wieder erzählt sie der Tochter, sie sei nicht ihre wahre Mutter, diese sei „eine schöne deutsche Frau, die in einem richtigen Haus mit Möbeln und einem eigenen Wasserhahn wohne und die eines Tages kommen“ und sie holen werde.⁵³ Diese Aussagen haben einen doppelten Entfremdungseffekt auf Mutter und Tochter: zum einen die Verweigerung der Zugehörigkeit, zum anderen die Zuordnung zum Feindbild. Sie wird von der Mutter in die Gruppe der Anderen abgeschoben und muss dort verweilen. Einerseits weckt es in der Erzählinstanz die Sehnsucht nach einer festen Zugehörigkeit in die Gesellschaft und die Assoziation mit in Normalität lebender Menschen, andererseits fühlt sie sich ihrer Wurzeln beraubt. Trotz Flehen und vehementer Proteste verweigert ihr die Mutter die erlösenden Worte. Sie bleiben Fremde.⁵⁴

Zusätzlich bleibt die gesamte Familie nach Kriegsende in Deutschland und findet den Weg nicht in das vermeintliche Heimatland. Sie verweilen außerhalb der Gesellschaft, wobei die Integration beidseitig verweigert wird. Die Erzählerin wird somit auf mehreren Ebenen zur Anderen und jeglicher Identifikationsgrundlage beraubt. Auch die Mutter behält die „Displaceness“ – und zwar bis zu ihrem Tod. Wie auch die anderen Angehörigen der Kernfamilie entzieht sie sich einer erneuten Kategorisierung von außen als Displaced Persons, mit der versucht wird, Kontrolle über die geschundenen Individuen zu erlangen.⁵⁵ Es

⁵² WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 283; Anm. O.H.: Im Roman ist es die in Leipzig ansässige Firma Flick, die Hauptprofiteur der durch die ZwangsarbeiterInnen ausgeführten Tätigkeit ist. (S. 280 ff).

⁵³ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 304.

⁵⁴ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 304.

⁵⁵ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 286; Anm. O.H.: Den Darstellungen des Erzähltextes zufolge wird erst nach dem Befreiungsschlag die Gruppe der Displaced Persons klar benannt. Die entsprechende Szene ist von Gewalt geprägt: „Die Geschäftsführung der ATG und deren Angestellten sind bereits auf und davon gegangen. Die Arbeiter verwüsten die Büros der Firmenleitung, stürmen die Wirtschaftsbaracken, stürzen sich auf Lebensmittelvorräte, Marmeladeneimer, Brot- und Käselaike. In der Stadt plündern sie deutsche Geschäfte, stopfen alles in sich hinein, was sie finden können, braten Fleisch auf Feuern, die sie in den Straßen anzünden. Sie strömen aus alle Lagern der Stadt ins Freie, verbrüdern sich auf den Straßen, Russen mit Italienern, Franzosen mit Polen, Ukrainer mit Serben, jeder mit jedem, der nicht zu schwach ist für den Freudentaumel. Die Deutschen haben Angst, verbarrikadieren sich. Der Spieß hat sich umgedreht: Aus den Herrenmenschen sind Verlierer geworden, aus den Geknechteten Sieger. Zu Tausenden ziehen sie durch die Stadt, arbeitslos gewordene Zwangsarbeiter, für die es keine Verwendung mehr gibt. Die einen machen sich zu Fuß auf den Weg in Richtung Heimat, andere treiben ziellos umher – unverwaltete Menschen, desolate, heruntergekommene

werden Lager und Verwaltungsorgane errichtet, um diese neue Kategorie heimatloser Menschen zu organisieren. Die Eltern der Ich-Erzählerin möchten sich dieser Definition von außen nicht beugen und flüchten in die Illegalität, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass sie nach einer Rückkehr in die Sowjetunion von Stalin als Volksverräter klassifiziert werden würden und damit der Todesstrafe unterworfen wären. Stattdessen leben sie von der restlichen Gesellschaft ausgeschlossen in einem Schuppen auf einem Fabrikgelände und bleiben Außenseiter. Auch dieser Zustand hält nur wenige Jahre. Sie werden entdeckt und in ein Lager überführt. Wieder sind sie eingeschlossen, wieder sind sie Fremde. Die Rastlosigkeit der Grenzbewegung hält weiter an. Auch im Valka-Lager, in dem sie untergebracht sind, findet keine Integration statt. Die Familie zieht in ein Ghetto am Rande einer fränkischen Provinzstadt nördlich von Nürnberg. Sie sind dort neben anderen „heimatlosen Ausländern“ die einzigen mit sowjetischen Wurzeln. Da aber die Sowjetunion zu dem Zeitpunkt auch der erklärte politische Feind der Deutschen ist, bleiben sie auch hier Außenseiter. Sie sind Beleidigungen und gewaltvollen Auseinandersetzungen ausgesetzt. Während die inzwischen zwei Kinder Kontakt zur Außenwelt erfahren, indem sie die örtliche Schule besuchen, und der Vater versucht, eine neue Zukunft aufzubauen, indem er verschiedene Geschäftsmodelle ausprobiert, bleibt die Mutter als Ausgegrenzte allein zurück und erlebt den Alltag als Fremde. Die Ich-Erzählerin schildert ihr Leiden als „Krankheit des Heimwehs“, die sie niemals überwinden kann. Es quält sie immerfort und gleicht für die Ich-Erzählerin dem Gefühl des Durstes, „das niemals abnimmt, sondern immer stärker wird, bis man eines Tages daran stirbt“.⁵⁶ Sie wird zu einem *Homo Clausus* und kann diesen Zustand nicht ablegen. Am Ende flüchtet die Mutter in den Freitod. Am 10. Oktober steigt sie in die Regnitz und nimmt sich das Leben. Doch selbst nach ihrem Tod wird ihr die Berechtigung zur Zugehörigkeit aberkannt: Sie kann nicht auf dem Friedhof der Stadt begraben werden, da es auf diesem keine freien Grabplätze mehr gibt. Sie wird auf einem neuen, gerade erst angelegten Friedhof beigesetzt und ihr Grabstein wird mit einer russischen Inschrift versehen. Bei der Aufbahrung der Toten thematisiert die Erzählerin nochmals ihre Außenseiterposition. Denn die Mutter „liegt ganz schmucklos, ganz für sich, an einem anderen Ort als die beiden Toten neben ihr“.⁵⁷ Nach den Darstellungen im Erzähltext, hat die Mutterfigur es nicht geschafft, sich „mit der neuen Kultur, den kulturellen Kodes, der Sprache und den Menschen im Immigrationsland

Gestalten, die oft in Gruppen, in Horden unterwegs sind. *Über Nacht ist eine neue Menschenkategorie entstanden: die Displaced Persons, kurz DPs.*“ (S. 286; Hervorhebungen O.H.).

⁵⁶ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 334.

⁵⁷ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 357.

auseinanderzusetzen“.⁵⁸ Sie konnte kein eigenes, passendes Identitätskonzept für sich entwickeln.

Demgegenüber steht die Ich-Erzählerin, die versucht, durch die Rekonstruktion der historischen und familiären Vergangenheit eine Identität zu konstituieren. Durch die Narrativität wird der Identität Raum geboten. Der Schreibakt wird hier zur wichtigen Bewegung, die Sprache zum essentiellen Moment im Erzähltext. Indem die Ich-Erzählerin die Geschichte der eigenen Mutter aufarbeitet und wiedergibt, kämpft sie gegen die Verweigerung einer Zugehörigkeit zu Lebzeiten der Mutter und dem daraus resultierenden Fehlen eines Identitätskonzeptes an. Um diesen Zustand abzulegen, begibt sie sich auf die Suche nach der familiären Vergangenheit, die sie mithilfe der Erzählung in Worte fasst. Der Stellenwert der Familie wird hier zur typischen Eigenart der russischen Großfamilie erhoben, „welche einen anderen Begriff davon hat, wer überhaupt zum Kreis der Familie gehört“.⁵⁹ Zusätzlich wird durch die Schwerpunktsetzung in Wodins Text auf den hohen Stellenwert des Weiblichen in der sowjetischen Gesellschaft verwiesen.⁶⁰ Es ist die Familie mütterlicherseits, nach der die Ich-Erzählerin sucht. Aus dem Text kann hingegen nicht entnommen werden, ob sie die Familie des Vaters überhaupt kennt, denn bei Begegnungen, bei denen auch der Vater eine zentrale Rolle einnimmt, sind klare Wissenslücken der Erzählinstanz zu erkennen. Insbesondere sind es die Geschichten ihrer Tanten und der Groß- und Urgroßmütter, welche die Protagonistin fesseln und sie motivieren, die Suche nicht aufzugeben. Wie bereits Weertje Willms in ihrem 2012 erschienen Aufsatz „Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett“. Die Familie in literarischen Texten russischer Migrantinnen und ihrer Nachfahren“ diskutiert, ist es die Großmutter in der russischen Familie, von der eigentlich die gesamte Kraft der Familienidentität ausgeht, „denn diese trägt so etwas wie den Identitätskern der Familie, der den anderen Familienmitgliedern – besonders den Kindern – nicht unbedingt bewusst sein muss“.⁶¹ Im Falle der Ich-Erzählerin ist es die Urgroßmutter, an die sie sich klammert. Obwohl sie ihr nie begegnet und lediglich in den Besitz eines einzigen Fotos von ihr gelangt, versucht sie krampfhaft, sich selbst in ihr wiederzuerkennen:

⁵⁸ WILLMS, Weertje: „Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett“. Die Familie in literarischen Texten russischer Migrantinnen und ihrer Nachfahren“. In: Michaela Holdenried u. Weertje Willms (Hg.): Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript Verlag 2012. S. 121–141, hier S. 132.

⁵⁹ WILLMS, „Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett““. S. 125.

⁶⁰ WILLMS, „Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett““. S. 126.

⁶¹ WILLMS, „Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett““. S. 126.

Ich wusste nicht, warum ich meine Urgroßmutter immer wieder anschauen musste, was an ihr mir so bekannt vorkam. Schließlich fiel es mir wie Schuppen von den Augen: Auf einem über hundert Jahre alten Foto aus Mariupol erkannte ich mich selbst. Ich war meiner Urgroßmutter wie aus dem Gesicht geschnitten, sogar die Art, wie sie sich mit dem Ellenbogen auf der Sofalehne abstützte und die andere im Schoß hielt, kannte ich von mir. Die Gene meiner Urgroßmutter, die genau ein Jahrhundert vor mir geboren war, hatten zwei Generationen übersprungen und sich in mir wieder durchgesetzt. Darin also bestand der Grund dafür, dass ich meinen Eltern äußerlich so unähnlich war. Vielleicht war es dieser augenfällige physiologische Unterschied, der meine Mutter zu der Behauptung veranlasst hatte, ich sei nicht ihr leibliches Kind, in Wirklichkeit hätte ich eine andere Mutter. Sie hatte mir das so oft gesagt, dass ich selbst als Erwachsene den Verdacht nie ganz loswerden konnte, dass es sich tatsächlich so verhielt. [...] Ich wusste nicht, was mir dieser Beweis bedeutete, aber während ich meine Urgroßmutter ansah, regte sich in mir zum ersten Mal im Leben jenes mir bisher ganz unbekanntes Gefühl, das man vielleicht Blutsbande nennt. Es war so etwas wie ein zutiefst körperliches Zugehörigkeitsgefühl zur Spezies Mensch schlechthin.⁶²

Die Urgroßmutter aus längst vergangenen Tagen, welche die Ich-Erzählerin niemals in Person kannte, wird zur ersten Identifikationsinstanz auf ihrer Suche. Jedoch beruht diese Identifikation ausschließlich auf Äußerlichkeiten und Interpretationen. Eine personale Verbundenheit wird nicht bestätigt. Es bleibt der Erzählerin überlassen, das Foto als Band der Familienverbundenheit auszulegen und sich somit eine Zugehörigkeit anzueignen. Von außen wird dies nicht bekräftigt. Damit fehlt der Ich-Erzählerin der Identitätskern in Wodins *Sie kam aus Mariupol*. Sie hat keinerlei Verbindung zur weiblichen Seite der Familie und muss sich diese erst selbstständig erschreiben. Das Selbstbild, das sie von sich entwirft, und die damit verbundene Konstruktion der Identität wird in Form von *Lebensentwürfen* ausgedrückt.⁶³ Es ist die Ich-Erzählerin, die sowohl die Auswahl des Erzählten trifft als auch die Einreihung dessen in eine zeitliche Dimension, die keineswegs eine chronologische Aneinanderreihung oder gar Einordnung erlaubt. Sie selbst stellt das eigene Erzählte immer wieder infrage und sensibilisiert die Leserin/den Leser zur Obacht. Zu ihrer Schreibbewegung und der Wahrhaftigkeit des Erzählten äußert sie sich wie folgt:

Im Grunde waren es die gefundenen Familienmitglieder, die das Buch schrieben, sie führten mich in verschiedene, oft gegensätzliche Richtungen, verwickelten sich

⁶² WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 68 f.

⁶³ SCHNEIDER-ÖZBEK, Katrin: „(Liebes)Kampf der Kulturen und wortgewaltige Verzauberung. Interkulturalität in den Autobiographien von Natascha Wodin und Ilma Rakusa“. In: andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies 2/1 (2011). S. 171–184, hier S. 172.

in Widersprüche, lockten mich in Labyrinth, aus denen ich nicht mehr herausfand.⁶⁴

Somit führt auch in Wodins *Sie kam aus Mariupol* die Konstitution der Ahnen, von denen man keine Vorstellung hat und welche die Funktion eines Gewissens einnehmen, zu einer Selbsttäuschung der Erzählinstanz. Diese Imagination ermöglicht eine Aufrufung durch den Anderen. Auch deshalb muss die Ich-Erzählerin die längst verstorbenen Verwandten heraufbeschwören, ihnen das Wort erteilen und ihnen Lebensläufe verleihen; auch deshalb genießen sie das Privileg einer Biografie – sie muss sich damit selbst erzählen und wählt den Weg der phantasierten Geschichten und mehrerer Sprachen, um eine Aufrufung durch den Anderen zu ermöglichen. Die Ich-Erzählerin offenbart hierin eine Abhängigkeit von Anderen, die ihren Lebensweg, ihr Selbst und damit ihre Verbundenheit beeinflussen. Erst die Erzählung dieser *Lebensmöglichkeiten* schafft ihr einen Zugang zum potentiellen Ich. Die Erinnerungen an die Mutter, in denen sie nicht nur Abläufe von Geschehnissen, sondern auch Gedanken und Gefühle der Mutter wiedergibt, sind nichts weiter als Möglichkeiten. So könnte es sich zugetragen haben, genau weiß es die Erzählerin nicht, da ihre Mutter stirbt bevor eine Kommunikation zwischen den beiden stattfinden kann. Der Sprechakt und damit der Zugang zum eigenen Selbst wird durch den Freitod der Mutter verweigert. Folglich ergreift die Ich-Erzählerin selbst die Sprache und nutzt den Schreibakt als Strategie zur Identitätskonstitution. Sie erschafft sich eine narrative Identität, zu der nach Paul Ricœur das menschliche Wesen durch Vermittlung der narrativen Funktion Zugang haben kann.⁶⁵ Wodins Ich-Erzählerin erschreibt Welten und Vergangenheiten, in denen sie einen Zugang zu sich selbst ermöglicht. Sie erschreibt sich Rechtfertigungen und Lebensverläufe. Doch der Idealfall eines gelebten Lebenszusammenhangs kommt nicht zu Stande. Die Suche der Ich-Erzählerin bleibt unvollendet. Die Lücken der einzelnen Geschichten sind zu groß, als dass sie gefüllt werden könnten. Stattdessen versucht sie, Zugänge zu möglichen Heimaten und Zugehörigkeiten zu schaffen, um die Aufrufung durch den Anderen und das Halten eines Versprechens gegenüber einem Anderen zu erfüllen. Jedoch scheitert sie auch hierbei. Ausschlaggebend hierfür ist die Tatsache, dass sie in der Beziehung zu der eigenen Mutter keine Verbundenheit und keine Identifikation erkennen kann. Zwischen den beiden steht eine Mauer, die mithilfe von Sprache nicht durchbrochen werden kann:

Es kommt zu einem Sprachkrieg mit meinen Eltern. Sie weigerten sich, mein Deutsch zu verstehen. [...] meine Mutter, die besser Deutsch spricht als alle

⁶⁴ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 106.

⁶⁵ RICEUR, „Narrative Identität“. S. 209.

anderen um mich herum, will es nicht verstehen. Und ich will ihr Russisch nicht mehr verstehen, ich will mit ihr überhaupt nichts mehr zu tun haben.⁶⁶

Die Tochter büßt mit dem Sprachverlust zur Mutter auch ihre Verbindung zur Heimat und zu einem Selbst ein. Stattdessen klammert sie sich an das Fremde in Form der deutschen Sprache, die für sie zu einem starken Seil wird, das sie ergreift, „um [...] daran hinüberzuschwingen auf die andere Seite, in die deutsche Welt“.⁶⁷ Es findet eine Aufspaltung des Selbst statt. Die Erzählinstanz muss zunächst ihre Muttersprache ablegen, um sich beschreiben und sich damit in Worte und Sprache fassen zu können. Und während sie diese Entwicklung schildert, vollführt sie dieselbe in der Erzählgegenwart rückwärtsgerichtet. Im Akt des Sprechens zeigt ihr die deutsche Sprache Grenzen auf, die nicht überwunden werden können. Stattdessen tauchen gehäuft russische Sprichwörter auf, russische Sprache dargestellt mithilfe des lateinischen Alphabets. Am Ende der Erzählung steht die russische Inschrift auf Mutters Grab, die sie beiden zu Verbündeten macht und zugleich einen Grenzübergang zwischen zwei Welten markiert. Die Ich-Erzählerin kann sie lesen, das ist der rote Faden ihrer Kommunikation.

Damit erfolgt die Annäherung an eine personale Identität mithilfe von Sprache. Die Tabuisierung der Vergangenheit kann mit einer sich zu eigen gemachten Sprache überwunden werden. Die Ausgrenzung und Stigmatisierung als Fremde findet auf vielen Ebenen statt, an denen sich die Ich-Erzählerin abarbeiten kann. Schließlich ist es sie, die ihre Mutter noch vor den Alliierten im Verlauf der Geschichte als Displaced Person bezeichnet und ihr den Lebensentwurf einer Fremden aneignet. Es ist sie und ihre Vorstellung, die ihre Mutter enteignet und vertreibt, sie zu einer Wurzellosen macht. Und als man glaubt, die Ich-Erzählerin hat die Geschichte der eigenen Mutter, die Beweggründe rekonstruiert, um sich selbst zu erkennen, erfolgt die Darstellung der Friedhofsszene, mit welcher der Roman auch endet:

Ich schaue sie [die Mutter] lange an hinter der Scheibe, bis es dunkelt, bis das Friedhofstor abgeschlossen wird und ich gehen muss. Ihr Gesicht ist fern und verschlossen, es verrät nichts von den Umständen ihres Sterbens, nicht davon, warum sie uns, meine Schwester und mich, doch nicht mitgenommen hat, warum sie am Ende allein gegangen ist.⁶⁸

Sie weiß noch immer nicht, warum sie verlassen und ausgegrenzt wurde. Doch diesmal ist es die Ich-Erzählerin selbst, die ihre Mutter verlässt. All das zuvor Erzählte bleibt ein einfacher Lebensentwurf, wie es hätte gewesen sein können.

⁶⁶ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 317.

⁶⁷ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 317.

⁶⁸ WODIN, *Sie kam aus Mariupol*. S. 358.

Die Erzählinstanz bleibt auf der Schwelle zwischen dem Nichts und dem Selbst mit der Möglichkeiten einer Identität.

5. Schlussanmerkungen

Es konnte gezeigt werden, dass Wodins Ich-Erzählerin sich an Grenzen abarbeitet. Auf der Suche nach der familiären und damit der eigenen Geschichte durchschreitet sie Grenzen zwischen territorialen Flächen, kulturellen Zeichen, der Gegenwart und der Vergangenheit, sie nimmt Positionen der Zugehörigkeit und dann wiederum die einer Außenseiterin an und changiert zwischen einem Selbst und einem Anderen. Die narrative Vermittlung in Form eines Buches im Buch hilft ihr dabei, eine narrative Identität zu konstituieren. Es ist die Erzählinstanz, die die Auswahl des Erzählten übernimmt und damit auch den Anfang, das Ende und die zeitliche Einordnung stellt. Durch stete Verweise auf die Lücken in den Geschichten und Biografien ihrer Ahnen wird die Wahrscheinlichkeit des Erzählten in Frage gestellt. All das Hervorgebrachte könnte sich so ereignet haben, es bleibt jedoch nur eine von vielen *Lebensmöglichkeiten*. An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob mithilfe der narrativen Vermittlung Stimmigkeit und Kohäsion hergestellt werden kann.⁶⁹ Anhand von Wodins *Sie kam aus Mariupol* konnte mithilfe der narrativen Identität nach Ricoeur ausformuliert werden, dass die Struktur der klassischen Erzählung ihre Glaubwürdigkeit verloren hat. Die Erzählinstanz schafft es nicht, eine Linearität aufzubauen. Nicht mehr die Kohärenz eines Lebenszusammenhangs, sondern Sprache wird zum Instrument einer Existenz. Diese neue Art des Erzählens stellt uns vor die Herausforderung, die Erzählinstanz zu beschreiben. Aus den broken narratives sind broken narrators hervorgegangen, welche die Grenzen des Sagbaren ausloten und sich selbst infrage stellen.

Bibliografie

- BLÄSER, Stefanie: *Erzählte Zeit – erzähltes Selbst*. Zu Paul Ricoeurs Begriff der narrativen Identität. Berlin: Pro Universitate Verlag im BWV 2015.
- BÜHLER-DIETRICH, Annette; EHWALD Friederike u. Altina MUJKIC: „Einleitung. Literatur auf der Suche“. In: dies. (Hg.): *Literatur auf der Suche*. Studien zur Gegenwartsliteratur. Berlin: Frank & Timme 2018. S. 7–16.

⁶⁹ MÜLLER-FUNK, „Broken Narratives“. S. 20.

- KOBERSTEIN, Jens: „Babuschka, ich fliege nach Israel“. Das Reisemotive als Mittler zwischen dem Eigenen und dem Fremden in Romanen von Lena Gorelik, Luo Lingyuan und Sibyle Lewitscharoff“. In: Corinna Schlicht (Hg.): Identität. Fragen zu Selbstbildern, körperlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Überformungen in Literatur und Film. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 2012. S. 265–280.
- LIEBSCH, Burkhard: „Einleitung. Fragen nach dem Selbst – im Zeichen des Anderen“. In: ders. (Hg.): Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen. Zur Philosophie Paul Ricœurs. Freiburg i.Br.: Verlag Karl Alber 1999. S. 11–45.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: „Broken Narratives. Die Moderne als Tradition des Bruchs“. In: Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner u. Wolfgang Müller-Funk (Hg.): Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Wien: Vienna University Press 2016. S. 19–35.
- PODSKALSKY, Vera: „Lesen mit Ricœur. Das Konzept der ‚Narrativen Identität‘ am Beispiel von Sten Nadolnys Weitlings Sommerfrische“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 61 (2017). S. 295–232.
- RICŒUR, Paul: Das Selbst als ein Anderer. München: Wilhelm Fink Verlag 2005.
- RICŒUR, Paul: „Narrative Identität“. In: ders.: Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970–1999). Hamburg: Felix Meinerer Verlag 2005. S. 209–226.
- RICŒUR, Paul: Zeit und Erzählung – Band III: Die erzählte Zeit. München: Wilhelm Fink Verlag 2007.
- SCHNEIDER-ÖZBEK, Katrin: „(Liebes)Kampf der Kulturen und wortgewaltige Verzauberung. Interkulturalität in den Autobiographien von Natascha Wodin und Ilma Rakusa“. In: andererseits. Yearbook of Transatlantic German Studies 2/1 (2011). S. 171–184.
- THORE, Petra: „Brüchige Identitätskonstruktionen: zu Wolfgang Hilbig's *Das Provisorium* und Natascha Wodins *Nachgeschwister*“. In: *Studia Neophilologica* 85 (2013). S. 196–201.
- VON TRESKOW, Isabella: „Fremdheitserfahrung und Fremdheitseffekte bei Natascha Wodin und Hélène Cixous“. In: Heribert Tommek u. Christian Steltz (Hg.): Vom Ich erzählen. Identitätsnarrative in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2016. S. 211–232.
- WALDOW, Stephanie: Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag 2013.
- WELSEN, Peter: „Erzählung und Ethik bei Paul Ricœur“. In: Karen Joisten (Hg.): Narrative Ethik: das Gute und das Böse erzählen. Berlin: Akademie Verlag 2007. S. 169–186.
- WILBRICHT, Stefan: „Das DP-Lager in Moringen 1945-1951“. In: Zwischenräume. Displaced Persons, Internierte und Flüchtlinge in ehemaligen Konzentrationslagern. Hrsg. v. KZ-Gedenkstätte Neuengamme. Bremen 2010. S. 55–64.

WILLMS, Weertje: „Wenn ich die Wahl zwischen zwei Stühlen habe, nehme ich das Nagelbrett“. Die Familie in literarischen Texten russischer Migrantinnen und ihrer Nachfahren“. In: Michaela Holdenried u. Weertje Willms (Hg.): Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript Verlag 2012. S. 121–141.

WILLMS, Weertje: „Zum Zusammenhang von Identität und literarischer Form in Texten russisch-deutscher Autorinnen der Gegenwart am Beispiel von Julya Rabinowich und Lena Gorelik“. In: Thomas Klinkert (Hg.): Migration et identité. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2014. S. 169–194.

WODIN, Natascha: Sie kam aus Mariupol. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2017.

KÖRPER UND GEIST

Roman Seifert

Die befreiende Wunde. Zur Öffnung der Körpergrenzen in Franz Kafkas *Der Geier*

Abstract Deutsch

Kafka notiert 1921 seine Ablehnung gegen die „feste Abgegrenztheit der menschlichen Körper“. In vielen seiner Texte artikuliert er Fantasien der Zerstörung und des Ausbruchs aus der Körpergrenze. Diese Fantasien lassen sich als eine Wieder-Öffnung des modernen geschlossenen Körpers verstehen. Eines der bedeutendsten Motive ist in diesem Zusammenhang die Wunde. Als eine liminale Öffnung an der Körpergrenze stellt es auf schmerzhaft Weise die Abgegrenztheit des Körpers infrage. Auf diese Weise verwandelt sich die Wunde in ein produktives Bild. In Kafkas Werk gibt es zahlreiche solcher Wunden, die zudem auf eigentümliche Weise mit seiner Vorstellung vom Schreiben in Verbindung stehen. Entlang des kurzen und relativ unbekanntes Textes *Der Geier* diskutiere ich die epistemologischen Verschiebungen der Körpergrenze und deren Bedeutung einerseits für die moderne Körperwahrnehmung und andererseits für Kafkas künstlerisches Selbstverständnis.

Abstract English

In 1921, Kafka notes his repugnance against the solid bordered-ness of the human bodies. In many of his texts he articulates fantasies of destroying the borders of the body and escaping its boundaries. This can be understood as a re-opening of the modern solid and enclosed body. One of the most prominent subjects of those literary fantasies is the wound. As a liminal opening at the margin of the body, it painfully challenges the bordered-ness of the body. That way, it turns into a productive image. Kafka's work is rife with such wounds that are strangely entangled with his idea of writing. Alongside his short and not very well-known text *Der Geier*, I discuss the epistemological shifts of the body's border and their implications both for the modern perception of the body and for Kafka's artistic self-conception.

I

„Die feste Abgegrenztheit der menschlichen Körper ist schauerlich“.¹ Wohl nirgends in Kafkas Werk wird die Körpergrenze so explizit und mit einer so klaren Bewertung thematisiert wie in diesem Tagebucheintrag vom Herbst 1921. Was Kafka an festen Körpergrenzen so schauerlich findet und wie er diese Frage literarisch verhandelt, darum soll es in diesem Beitrag gehen. Entlang des sehr kurzen Textes *Der Geier* möchte ich zeigen, in welchem körper- und literaturgeschichtlichen Kontext Kafka diesen Satz überhaupt erst schreiben konnte und was die Frage nach der Körpergrenze mit der Wunde und Kafkas Schreibverständnis zu tun hat.

Zunächst zu Kafkas *Der Geier*. *Der Geier* ist sehr kurz, zu Lebzeiten unveröffentlicht und wurde vermutlich Ende September oder Anfang Oktober 1920 geschrieben.² Es ist in der Tat ein wenig irreführend, sich in dieser Form auf den Text zu beziehen, denn im Manuskript trägt er keinen Titel. Wie in vielen anderen Fällen ist der Titel also auch hier eine Erfindung von Max Brod im Zuge einer posthumen Veröffentlichung, in diesem Fall im Jahr 1936 im Band *Beschreibung eines Kampfes: Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*.³ Freilich ist es aber einfacher und dem Lesefluss zuträglicher, dieser Betitelung zu folgen, selbst wenn sie nachträglich und von fremder Hand vorgenommen wurde. Der Text gehört zum Konvolut 1920, genauer zum Teilkonvolut AB, Sequenz 11, Blatt 28.⁴ Obwohl er im Konvolut zwischen Fragmenten steht, spricht der konzise dramaturgische Bogen dafür, den Text als abgeschlossene Einheit zu behandeln.⁵ Auf ein zusätzliches editionsphilologisches Argument, das diese Annahme stützt, werde ich noch zu sprechen kommen. Da der Text so kurz ist, scheint es mir sinnvoll, ihn der folgenden Lektüre in vollständiger Fassung voranzustellen:

Es war ein Geier, der hackte in meine Füße. Stiefel und Strümpfe hatte er schon aufgerissen, nun hackte er schon in die Füße selbst. Immer schlug er zu, flog dann unruhig mehrmals um mich und setzte dann die Arbeit fort. Es kam ein Herr vorüber, sah ein Weilchen zu und fragte dann, warum ich den Geier dulde. „Ich bin ja wehrlos“, sagte ich, „er kam und fing zu hacken an, da wollte ich ihn

¹ KAFKA, Franz: Tagebücher. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002. S. 87. (Ende Oktober oder Anfang November 1921)

² Vgl. KAFKA, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Apparatband. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002. S. 89.

³ Vgl. GRAY, Richard T.: A Franz Kafka Encyclopedia. Westport: Greenwood Press 2005. S. 103.

⁴ Vgl. KAFKA, Nachgelassene Schriften und Fragmente II, Apparatband. S. 73.

⁵ Vgl. ENGEL, Manfred u. AUEROCHS, Bernd: Kafka-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart: Metzler 2010. S. 350.

natürlich wegtreiben, versuchte ihn sogar zu würgen, aber ein solches Tier hat große Kräfte, auch wollte er mir schon ins Gesicht springen, da opferte ich lieber die Füße. Nun sind sie schon fast zerrissen.“ „Daß Sie sich so quälen lassen“, sagte der Herr, „ein Schuß und der Geier ist erledigt.“ „Ist das so?“ fragte ich, „und wollten Sie das besorgen?“ „Gern“, sagte der Herr, „ich muß nur nachhause gehn und mein Gewehr holen. Können Sie noch eine halbe Stunde warten?“ „Das weiß ich nicht“, sagte ich und stand eine Weile starr vor Schmerz, dann sagte ich: „Bitte, versuchen Sie es für jeden Fall.“ „Gut“, sagte der Herr, „ich werde mich beeilen.“ Der Geier hatte während des Gespräches ruhig zugehört und die Blicke zwischen mir und dem Herrn wandern lassen. Jetzt sah ich, daß er alles verstanden hatte, er flog auf, weit beugte er sich zurück um genug Schwung zu bekommen und stieß dann wie ein Speerwerfer den Schnabel durch meinen Mund tief in mich. Zurückfallend fühlte ich befreit wie er in meinem alle Tiefen füllenden, alle Ufer überfließenden Blut unrettbar ertrank.⁶

Erstaunlicherweise gibt es kaum Sekundärliteratur, und das Wenige, was bisher zum Text gesagt wurde, lässt sich grob in vier interpretatorische Ansätze unterteilen, die häufig miteinander vermischt werden und einander als Folien dienen. Die prominenteste Variante begreift den *Geier* als Variante des Prometheus-Mythos.⁷ Eine zweite prominente Lesart versteht den Text als biografische Metapher für Kafkas Lungenkrankheit.⁸ Die berechtigte und zahlreiche Kritik an Lektüren, die ein großes Gewicht auf Kafkas Lebensumstände legen (und bisweilen so weit gehen zu behaupten, Kafka habe „sein eigenes Ende vorweggenommen“),⁹ bedarf hier wohl kaum einer Wiederholung; ich will auch die Ergebnisse solcher Lektüren nicht weiter vertiefen, sondern es bei der Beobachtung belassen, dass auch der *Geier*-Text gegen diese Ansätze nicht immun zu sein scheint. Die dritte (aber zahlenmäßig schwächer vertretene) Lesart bilden die

⁶ KAFKA, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002. S. 329f.

⁷ So etwa bei WAGNER, Frank D.: Antike Mythen – Kafka und Brecht. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006; BINDER, Hartmut: Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. 3. Aufl. München: Winkler Verlag 1983; ALT, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. 2. Aufl. München: C. H. Beck 2008. S. 577.

⁸ So etwa bei FLEISCHMANN, Yvonne M.: War Kafka Existentialist? Gracchus, Orestes, Sisyphos – Literarische, mythologische und philosophische Brücken zu Sartre und Camus. Marburg: Tectum Verlag 2009; GRAY, A Franz Kafka Encyclopedia; FINGERHUT, Karl-Heinz: Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspeile. Bonn: H. Bouvier & Co. Verlag 1969; THIEBERGER, Richard: „Das Schaffen in den ersten Jahren der Krankheit (1927–1920)“. In: Binder, Hartmut (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1979. S. 350–377; MISH'ALANI, James K.: „Kafka: Text's Body, Body's Text“. In: Philosophy and Literature 10:1. Dearborn, Michigan: University of Michigan 1986. S. 56–64.

⁹ HOFFMANN, Werner: „Ansturm gegen die letzte irdische Grenze“. Aphorismen und Spätwerk Kafkas. Bern: Francke Verlag 1984. S. 88.

psychoanalytischen Interpretationen des Textes.¹⁰ Ein vierter Zugang stellt die Erzählung in eine Reihe mit anderen Tier-Erzählungen Kafkas.¹¹

Für all diese Lektüren gibt es zwar triftige Gründe,¹² ich schlage aber vor, den Text vor dem Hintergrund der kulturhistorischen Frage nach der Körpergrenze als eine Schreibszene zu lesen.¹³ Schon hinsichtlich der Schreibmaterialien gibt es Entsprechungen, die in einer metaphorischen Tradition stehen und die in Kafkas Texten wiederholt auftauchen. Wir haben als auffälligstes Merkmal eine Analogie zum Schreibwerkzeug, nämlich den Geier mit seinem spitzen Schnabel.¹⁴ Am Ende der Erzählung taucht der Geier mit dem Schnabel voran in den Leib und in das Blut des Erzählers wie eine Schreibfeder in ein Tintenfass. Der Text evoziert so die topische Identifikation von Tinte mit Blut. Diese Bezüge auf das konkrete Schreibmaterial sind bei Kafka an anderer Stelle mitunter sogar noch expliziter ausformuliert. Das zeigt etwa ein Fragment vom März 1917, in dem ein Mann einen Vogel großzieht und in dessen Namen einen Vertrag aufsetzt, indem er seinen Schnabel als Schreibgerät benutzt: „Sofort holte ich Papier und Tinte, tauchte des Vogels Schnabel ein und schrieb, ohne daß mir vom Vogel irgendein Widerstand entgegengesetzt worden wäre“.¹⁵ Im *Geier*-Text sind diese Positionen allerdings verschoben; es ist der Geier, der aktiv seinen Schnabel eintaucht, und es ist der passive Erzähler, der dem keinen Widerstand entgegengesetzt. Es wird zudem nicht Tinte auf ein Papier aufgetragen, sondern die Haut eingeritzt, sodass Blut austritt. *Der Geier* bleibt mit

¹⁰ So etwa bei GALLAS, Helga: „Die Signifikantenstruktur des Traums als Modell der Literaturanalyse. Zu Franz Kafka: ‚Der Geier‘“. In: Dorowin, Hermann et al. (Hg.): *La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Treder*. Perugia: Morlacchi Editore 2014. S. 287–296.

¹¹ So etwa bei EMRICH, Wilhelm: *Franz Kafka*. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Athenäum 1957. S. 91; FINGERHUT, Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. S. 145-147; NAYHAUSS, Hans-Christoph: „Franz Kafkas ‚Der Geier‘ aus der Sicht einer an der Hermeneutik der Differenz orientierten interkulturellen Literaturdidaktik“. In: Metwally, Nadia et al. (Hg.): *Kairoer Germanistische Studien 10*. Kairo: Errata 1997. S. 597–610, hier S. 606; KURZ, Gerhard: „Figuren“. In: Binder, Hartmut (Hg.): *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Band 2: *Das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1979. S. 120.

¹² Die übrigen und hier nicht zitierten Sekundärtexte, die zum *Geier*-Text aufzufinden waren, sind für einen Überblick über die Forschungslage in der Bibliografie aufgeführt.

¹³ Ansätze dazu finden sich etwa bei ENGEL, Kleine nachgelassene Schriften und Fragmente 3. Engel diskutiert die Erzählung im Kontext des Gesamtkonvoluts und argumentiert, dass die meisten der Texte in diesem Konvolut mit dem Schreibbeginn befasst sind, ohne aber zu vertiefen, inwiefern dieser spezifische Text seine eigene Textwerdung reflektiert. Auch Gallas stellt fest, dass der Text das Schreiben problematisiert, führt diese Beobachtung aber sofort über den Weg der Psychoanalyse in biografische Gefilde (GALLAS, *Die Signifikantenstruktur des Traums*. S. 294).

¹⁴ Vgl. GALLAS, *Die Signifikantenstruktur des Traums*. S. 294.

¹⁵ KAFKA, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002. S. 366.

dieser räumlichen Verschiebung näher an der historischen Materialität des Schreibens. Gemäß Vilém Flusser heißt Schreiben „nicht Material auf eine Oberfläche zu bringen, sondern an einer Oberfläche zu kratzen“; und er sagt weiter, dass es darum geht, „Löcher zu machen, die Oberfläche zu durchdringen“.¹⁶ *Der Geier* übersetzt dieses Einritzen in eine schmerzhafte Inskription auf den Leib (freilich noch ausführlicher und paradigmatischer in Kafkas *Strafkolonie* ausbuchstabiert). Diese gewaltsame Inskription wird allerdings nicht als archetypisch-tierische und quasi instinktive Aggression inszeniert, auch nicht als etwas, was der Geier bloß zu seinem Vergnügen täte. Vielmehr scheint er seine gewaltsame Tätigkeit mit großem Ernst zu betreiben, jedenfalls bezeichnet der Erzähler das Hacken ausdrücklicher als „Arbeit“, also als eine Kulturtechnik. Was diese eigentümliche Arbeit bewirken soll, bleibt freilich offen. Lesen wir die Arbeit im Sinne der Schreibszene als Schreibtätigkeit, gilt es allerdings die beiden unterschiedlichen Formen der Arbeit zu unterscheiden, die der Text inszeniert. Zuerst vollzieht die Arbeit sich quälend langsam, im wörtlichen Sinne abgehackt: „Immer schlug er zu, flog dann unruhig mehrmals um mich und setzte dann die Arbeit fort.“ Die Bewegung erinnert an das An- und Absetzen der Schreibfeder, an ein zögerliches oder, mit den Worten des Erzählers, unruhiges Schreiben, das nur langsam vorwärtskommt; vielmehr bohrt der Geier sich an immer derselben Stelle durch Stiefel und Strümpfe. Die andere Form des Schreibens findet sich am rätselhaften Ende des Textes. Der Geier ist nicht mehr unruhig, sondern hat „ruhig zugehört“, er nimmt gezielt Schwung und stürzt dann schnell und in einem Ruck in den Leib des Erzählers, aus dem das Blut strömt; die Grenzen von Schreibgerät, Tinte und Schrifträger lösen sich auf; auch die Erzählsituation wird fragwürdig, denn der Erzähler sollte seinen eigenen Tod ja überhaupt nicht erzählen können,¹⁷ und schon gar nicht im Präteritum. Die Erzählung endet mit dem narrativen „Paradoxon, dass ein Ermordeter seine Ermordung in Ich-Form präsentiert“.¹⁸

Wie sind diese beiden Formen der Arbeit bzw. des Schreibens zu verstehen? Dem Kommentar der kritischen Ausgabe ist zu entnehmen, dass der Text (übrigens in schwarzer Tinte verfasst)¹⁹ nicht in einem Zug geschrieben wurde.²⁰ Das Ende (ab „Jetzt sah ich [...]“) wurde nachträglich hinzugefügt. Diese textgeschichtliche Beobachtung lässt sich über den dramaturgischen Bogen hinaus für die Annahme stark machen, dass es sich beim *Geier* nicht um ein Fragment, sondern um eine abgeschlossene Texteinheit handelt. Die nachträgliche Ergänzung

¹⁶ FLUSSER, Vilém: „Die Geste des Schreibens“. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 261.

¹⁷ Vgl. WEIMAR, Klaus: „Kafkas Wahrheit“. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 39:11 (441). Stuttgart: Klett-Cotta, 1985. S. 950.

¹⁸ WAGNER, Kafkas Wahrheit. S. 55.

¹⁹ Vgl. KAFKA, Nachgelassene Schriften und Fragmente II, Apparatband. S. 94.

²⁰ Vgl. KAFKA, Nachgelassene Schriften und Fragmente II, Apparatband. S. 300.

gleichsam letzter Hand zeugt vermutlich vom Bestreben, die kurze Erzählung zu einem Abschluss zu bringen. Oder umgekehrt und vom Text bzw. dessen Dramaturgie her formuliert: Der Verlauf und die Dynamik der Erzählung spiegeln auch die Textgenese wider. Zu Beginn, im vorläufig unvollendeten Teil des Textes, folgt der narrative Rhythmus (vor allem bei der Schilderung der Tätigkeit des Geiers) der ersten Form des Schreibens, der unruhigen Arbeit, die fortwährend ansetzt, ohne zu einem Schluss zu kommen. Am Schluss hingegen wird auch inhaltlich und geradezu wortwörtlich das Ausholen zu einem Schwung lesbar, der den Text zu einem Ende bringt.²¹ Diese Parallelen lassen sich darüber hinaus auf der Ebene der Sprache stilistisch nachvollziehen. Zu Beginn dominiert eine nüchterne und sachliche Sprache, ein parataktischer Stil in kurzen, fast abgehackten Sätzen; erst der nachträglich geschriebene Schluss, der nur aus zwei langen Sätzen besteht, holt auch syntaktisch weit aus und ist verfasst in einer bildreichen, poetischen Sprache. Es ist, folgt man dem Inhalt, diese zweite Form des Schreibens, dieser schwungvolle Gestus, der den Erzähler in einen befreiten Zustand zu versetzen scheint.

An dieser Stelle lassen sich die bisherigen Befunde wie folgt zusammenfassen: Der Text, als Schreibszene gelesen, inszeniert die Arbeit des Geiers in zwei Formen als einen Schreibakt. In der zweiten Form korrespondiert der Schreibakt mit dem gewaltsamen Durchbrechen der Körpergrenze und einem maßlosen Ausfließen des Bluts. Im Kontext dieser Gewaltszene fällt das Wort „befreit“ aus der Reihe, denn es stellt sich die Frage, was an dieser blutigen Grenzüberschreitung befreiend sein soll. Die eigentlich destruktive und wahrscheinlich tödliche Öffnung der Körpergrenze wird durch die semantische Verschiebung hin zu einem befreienden Akt in eigentümlicher Weise ästhetisch produktiv. Diese semantische Verschiebung einer Verwundung vom Destruktiven ins (zugleich) Produktive möchte ich im Folgenden zunächst kulturhistorisch einordnen, bevor ich sie in die Lektüre der Schreibszene reintegriere.

II

Gegenstand der folgenden kulturhistorischen Einordnung ist der Ort, an dem sich die Verwundung zuträgt, nämlich die Körpergrenze als semantisch wandelbare Konstruktion. Die Wunde ist der liminale Ort, an dem der Innenraum des Körpers mit dem Außenraum der Welt und anderer Körper in Verbindung tritt, sie ist ein Ort der Grenzüberschreitung. Wie eine Wunde semantisch bewertet wird, hängt deshalb maßgeblich davon ab, wie die Grenze wahrgenommen wird, die sie öffnet: als offen oder geschlossen, als durchlässig oder undurchdringlich. Was die Wahrnehmung und die kulturelle Vorstellung

²¹ Vgl. ENGEL, Kleine nachgelassene Schriften und Fragmente 3. S. 350.

der Körpergrenze betrifft, hat sich, jedenfalls in der westlichen Kultursphäre, seit dem Mittelalter ein wesentlicher Paradigmenwechsel vollzogen. Auf die einfachste terminologische Formel hat diesen Wandel Norbert Elias gebracht. Ihm zufolge wird das Paradigma der *homines aperti* abgelöst durch das des *homo clausus*,²² die Vorstellung von den offenen Menschen im Plural zum geschlossenen und isolierten Menschen im Singular. Prominenter als Elias terminologische Dichotomie sind vielleicht Bachtins Überlegungen zum grotesken Körper. Was bei Elias die *homines aperti* sind, ist bei Bachtin der offene groteske Körper. Das Groteske und damit Offene hat zu tun „mit allem, was aus dem Körper herausragt oder herausstrebt, was die Grenzen des Leibes überschreiten will“, mit all denen raumgreifenden Phänomenen, „die den Leib außerhalb des Leibes fortsetzen, die ihn mit anderen Leibern oder mit der nichtleiblichen Welt verbinden“.²³ Die zentralen Orte eines solchen Leibes sind seine Öffnungen, die Stellen also, die eine solche Verbindung mit der Welt und den anderen Leibern allererst ermöglichen.

Was ist nun mit diesem grotesken und porösen Leib der *homines aperti* passiert? Vereinfacht gesagt: das Individuum ist passiert. Elias' *homo clausus* ist in erster Linie ein soziologischer Befund, nämlich der (kritische) Befund des modernen Individuums, der sich allerdings leicht auf körperhistorische Diagnosen beziehen lässt, da er sich derselben räumlichen Metaphern bedient. Zentral ist für Elias nämlich die „Erfahrung, die es Menschen so erscheinen läßt, als ob sie selbst, als ob ihr eigentliches ‚Selbst‘ irgendwie in einem eigenen ‚Innern‘ existiere und als ob es dort im ‚Innern‘ wie durch eine unsichtbare Mauer von allem, was ‚draußen‘ ist, von der sogenannten ‚Außenwelt‘ abgetrennt sei“.²⁴ Bachtin bezieht diese Entwicklung seit der Renaissance auf seine Textanalyse und spricht von einem neuen Kanon des einzelnen (und damit auch des vereinzelt) Leibes seit der Renaissance, und dieser neue Leib „ist ein einziger Leib. Irgendwelche Merkmale der Zweileibigkeit sind ihm nicht geblieben. Er ist sich selbst genug, spricht nur in eigener Sache. Was ihm widerfährt, betrifft nur ihn: nur diesen einen individuellen abgeschlossenen Leib“.²⁵ Kurzum: Die Öffnung des Leibes hin zur Welt wird verschlossen, die Vermengung von Leib und Welt oder vom Leib mit anderen Leibern wird unterbunden. Vor allem im 18. Jahrhundert wird diese Tendenz zum neuen Körperbild drastisch beschleunigt. Neue Hygienekonzepte erfordern die Abgrenzung des Körpers,²⁶ und die Haut ist nicht mehr

²² Vgl. ELIAS, Norbert: Was ist Soziologie? Amsterdam: Suhrkamp 2006. S. 156 & 165.

²³ BACHTIN, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Carl Hanser Verlag 1969. S. 16.

²⁴ ELIAS, Was ist Soziologie?. S.156.

²⁵ Bachtin, Literatur und Karneval. S. 22.

²⁶ Vgl. BENTHIEN, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999. S. 73; SARASIN, Philipp: Reizbare

Ort des Austauschs, sondern ein Schutzwall, der Innen und Außen sorgfältig trennt.²⁷ Der durchlässige Humoralkörper verliert an Bedeutung, denn die Säftelehre wird von neuen Modellen abgelöst, die den Körper als in sich geschlossene Einheit begreifen. Die fluidalen Beziehungen zwischen den porösen Leibern werden eingedämmt, der Raum zwischen ihnen wird trockengelegt.²⁸ Wo zuvor zahlreiche medizinische Eingriffe wie der Aderlass gerade auf Abfuhr überschüssiger Säfte gesetzt haben, setzt man nun auf die Integrität des einzelnen Leibs, auf eine in sich abgeschlossene, zirkuläre Säfte-Ökonomie.²⁹ Öffnungen an der Oberfläche dieses fest abgegrenzten Körpers werden im Zuge dieses Paradigmenwechsels zunehmend als Gefahr für die Integrität des Leibs wahrgenommen, sodass auch Darstellungen „des verwundeten oder verstümmelten Körpers die Grenzen des Schicklichen oder die Repräsentation reflektieren und diese Grenzen entweder bestätigen oder im Gegenteil provokativ überschreiten“.³⁰ Die körperliche Abgeschlossenheit wird zum neuen Ideal, auch in Kunst und Literatur, die den Idealkörper als unversehrt und abgeschlossen darstellen.³¹ Dieser geschlossene Körper hat nun neben seiner Schutzfunktion allerdings eine Kehrseite, die in einem weiteren Paradigmenwechsel zutage tritt. Spätestens um 1900 verschiebt sich die Wahrnehmung erneut, die Haut bietet nicht mehr nur Schutz, sondern sie ist auch eine undurchdringliche Grenze. Indem sie Austausch verhindert, garantiert sie nicht mehr bloß die ungestörte Zirkulation, sondern sie wird auch zu einem Ort der Trennung und der Isolation.³² Um 1920, als Kafkas *Geier* entstand, befinden wir uns historisch also an einem Punkt, an dem das Ideal des *homo clausus* bereits bröckelt und zum Gegenstand umfassender Kritik wird, an dem die feste Körpergrenze sich zum Gefängnis gewandelt hat.³³ Hier wird die Wunde produktiv, denn sie verkörpert die ambivalente und dynamische Fantasie eines Ausbruchs, der zwar schmerzt und die schützende Dimension der Grenze preisgibt, damit allerdings auch die Inszenierung einer Befreiung des isolierten Individuums ermöglicht. Es ist eben diese kulturhistorisch geprägte Produktivität, die auch in Kafkas *Geier*-Text aus dem Wörtchen „befreit“ hervorblitzt.

Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 19.

²⁷ Vgl. KOSCHORKE, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. 2. durchges. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2003. S. 50.

²⁸ Vgl. KOSCHORKE, Körperströme. S. 74.

²⁹ Vgl. KOSCHORKE, Körperströme. S. 72.

³⁰ KRÜGER-FÜRHOFF, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallstein 2001. S. 7.

³¹ Vgl. KRÜGER-FÜRHOFF, Der versehrte Körper. S. 9.

³² Vgl. BENTHIEN, Haut. S. 7.

³³ Vgl. THEWELEIT, Klaus: Männerphantasien 2. Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990. S. 25.

III

Zurück also zu Kafka und zur *Geier*-Erzählung. Das Körperkonzept, das der Text konstruiert, lässt sich historisch durchaus verorten, aber das ergibt noch keinen befriedigenden philologischen Befund. Es gilt nun also über diese Verortung hinaus zu fragen, zu welcher poetischen Anwendung der Text dieses Körperbild bringt. Welche spezifische Qualität hat die Körpergrenze in diesem Text? Was bedeutet es hier, die Körpergrenze zu überschreiten bzw. gewaltsam zu verletzen, und wie hängt diese Gewalt mit der Schreibszenen zusammen?

Glücklicherweise liegt uns das Manuskript zur Erzählung vor, und die Textgenese liefert einige interessante Hinweise auf die literarische Konstruktion der Körpergrenze in diesem Text. Der Apparatband macht einige Korrekturen sichtbar, die Kafka am letzten und nachträglich hinzugefügten Abschnitt vorgenommen hat.³⁴ Hier zur besseren Nachvollziehbarkeit noch einmal der Abschnitt, wie er nach Berücksichtigung aller Eingriffe von Kafka in der Kritischen Ausgabe steht:

Jetzt sah ich, daß er alles verstanden hatte, er flog auf, weit beugte er sich zurück um genug Schwung zu bekommen und stieß dann wie ein Speerwerfer den Schnabel durch meinen Mund tief in mich. Zurückfallend fühlte ich befreit wie er in meinem alle Tiefen füllenden, alle Ufer überfließenden Blut unrettbar ertrank.

Interessant sind vor allem zwei Korrekturen, die Kafka an den zwei letzten Sätzen vorgenommen hat, da sie auf zwei für die Körpergrenze wesentliche Dichotomien hinweisen. Die erste Korrektur betrifft die literarische Konstruktion des Raums, also die Dichotomie von Innen und Außen. Wo nach Kafkas Korrekturen „tief in mich“ steht, stand zuerst „tief in meinen Schlund“. Womöglich verwirft Kafka den „Schlund“, weil schon der Mund kurz zuvor als vorhandene Öffnung erwähnt wurde und so eine Redundanz entstanden wäre. Er streicht jedenfalls den „Schlund“ und versucht es mit „tief in mein Inneres“, streicht schlussendlich aber auch diese Variante und korrigiert sie zu „tief in mich“. Aus dem Schlund wird also das Innere, das aber in einem letzten Eingriff zum „in mich“ wird, zum subjektiven Innenraum des eigenen Leibes, der fest vom intersubjektiven Außen abgegrenzt ist. Die Abstraktionsstufe, die „in mein Inneres“ und „in mich“ unterscheidet, ist der Sprung von der Räumlichkeit zum gleichsam phänomenologischen Empfinden dieses eigenen und zutiefst persönlichen Innenraums.

Die zweite Korrektur betrifft die Dichotomie zwischen der harten, festen, statischen Grenze und dem ungehindert strömenden Flüssigen. Noch einmal: in der letzten Fassung ist die Rede vom „alle Tiefen füllenden, alle Ufer überfließenden

³⁴ Vgl. KAFKA, Nachgelassene Schriften und Fragmente II, Apparatband. S. 299f.

Blut“. Vor der Korrektur ertrank der Geier allerdings im „alle Ufer übersteigenden Blut“. ³⁵ Aus dem übersteigenden Blut wird das überfließende Blut, die Korrektur betrifft also eine semantische Verschiebung, die das Flüssige und das Dynamische der Grenzüberschreitung stärker betont. Diese Dichotomien von Innen und Außen, von fest und flüssig findet man bei Kafka immer wieder, wenn er die Körpergrenze literarisch abtastet. Besonders deutlich wird das in einigen Tagebucheinträgen, die etwa ein Jahr nach der Niederschrift des *Geiers* entstanden sind und die dabei helfen, die Funktion der Körpergrenze weiter zu rekonstruieren.

In einem Eintrag vom Januar 1922 schreibt Kafka von einem unterschiedlichen Takt zwischen dem inneren und dem äußeren Gang, zwischen Innenwelt und Außenwelt: „Was kann anderes geschehn, als daß sich die zwei verschiedenen Welten trennen und sie trennen sich oder reißen zumindest an einander in einer fürchterlichen Art.“ ³⁶ Erneut spielt er also mit der Dichotomie von Innen und Außen, und es zeigt sich im weiteren Verlauf dieses Eintrags, dass die Innenwelt der Ort einer dynamischen und schmerzhaften Tätigkeit ist:

Die Wildheit des inneren Ganges mag verschiedene Gründe haben, der sichtbarste ist die Selbstbeobachtung, die keine Vorstellung zur Ruhe kommen läßt, jede emporjagt um dann selbst wieder als Vorstellung von neuer Selbstbeobachtung weiter gejagt zu werden. [...] [D]ie Jagd geht durch mich und zerreißt mich. [...] „Jagd“ ist ja nur ein Bild, ich kann auch sagen „Ansturm gegen die letzte irdische Grenze“ und zwar Ansturm von unten, von den Menschen her und kann, da auch dies nur ein Bild ist, es ersetzen durch das Bild des Ansturmes von oben, zu mir herab. ³⁷

Das sich verwandelnde und bewegliche Bild einer Kraft, die immer wieder von oben emporjagt und dann nach unten zustößt, erinnert natürlich an die Arbeit des Geiers. Die Entsprechung zur Arbeit des Geiers ist in diesem Tagebucheintrag die Selbstbeobachtung, die Kafka auch in weiteren Einträgen noch beschäftigt. Die Selbstbeobachtung wird beschrieben als eine Jagd, die mit einer Grenze zu kämpfen hat, mit der Unvereinbarkeit von Innen und Außen. Dass mit dieser Jagd und mit der Selbstbeobachtung das Schreiben gemeint ist und

³⁵ Die Kritische Ausgabe hat eine weitere Korrekturdimension hinzugefügt, indem sie Kafkas grammatischen Fehler behoben hat, den er auch in der Korrektur übernommen hatte: im Manuskript steht „übersteigendem“ und dann „überfließendem“, fälschlicherweise also der Dativ.

³⁶ KAFKA, Tagebücher. S. 877. (16. Januar 1922)

³⁷ KAFKA, Tagebücher. S. 877f.

mit dem Schreiben die Literatur,³⁸ wird spätestens deutlich im nächsten Eintrag am selben Tag: „Diese ganze Litteratur ist Ansturm gegen die Grenze“.³⁹ Das Schreiben ist also eine Tätigkeit (oder eben Arbeit), die mit der Dichotomie von Innen und Außen zu tun hat und zur Grenzüberschreitung drängt. Bleibt also die Frage nach der zweiten Dichotomie, die an den Korrekturen des letzten *Geier*-Abschnitts ablesbar wird, nämlich die Dichotomie von flüssig und fest. Hierzu wird man fündig im März 1922, also zwei Monate nach dem eben zitierten Eintrag vom Januar 1922: „Wie wäre es wenn man an sich selbst ersticke? Wenn durch drängende Selbstbeobachtung die Öffnung durch die man sich in die Welt ergießt, zu klein oder ganz geschlossen würde? Weit bin ich zu Zeiten davon nicht. Ein rücklaufender Fluß.“⁴⁰ Dieses Bild spielt ein Gegenszenario zum Ansturm gegen die Grenze durch, ein Szenario, in dessen Zentrum gerade die Angst davor steht, von der Außenwelt vollständig getrennt zu werden. Das zirkuläre System des *homo clausus* wird zur Angstphantasie und die Selbstbeobachtung ist mit der Ambivalenz behaftet, zugleich zur isolierten Zirkulation zu drängen wie auch zum gegen sich selbst gewendeten Ausbruch aus dem rigide abgegrenzten Innenraum. Interessanterweise scheint in diesem Bild die Grenze durchaus bis zu einem gewissen Grad porös zu sein, wenn auch nur durch eine einzelne Öffnung. Was die verschiedenen Bilder aber eint, ist die Angst oder ist der Widerstand gegen die vollständig geschlossene Grenze, gegen eben die schauerliche Abgegrenztheit der menschlichen Körper, wie Kafka sie im Eingangszitat dieses Beitrags im Herbst 1921 moniert. Vertreter dieser auch sozialen Abgegrenztheit ist vielleicht der Herr, der vergeblich sein Gewehr und damit Hilfe von außen anbietet, aber bloß die Jagd „von den Menschen her“, den Ansturm gegen die Grenze in Gang zu setzen vermag. Und es ist das dynamische Flüssige, was als Gegenbild zur statischen Festigkeit der Grenze dient.

Ich fasse das Beziehungsgeflecht der Motive einmal zusammen: Kafka formuliert in seinem Tagebuch Anfang 1922 die Vorstellung eines Leidens, das seine Ursache in der festen Abgegrenztheit der Körper hat, in der unüberwindlichen Trennung von Außen und Innen. Er führt dann die Selbstbeobachtung ein, eine Tätigkeit, die von innen her gegen diese Grenze anstürmt, eine Jagd, die nach außen strebt, ein Anschreiben gegen die Grenze. Das Gegenbild zur festen und statischen Grenze ist das Dynamische und Flüssige, das nach außen fließen möchte; wenn man so will: der Fluss von Blut und Tinte.

³⁸ Vgl. MÜLLER-SEIDEL, Walter: „Kafkas Begriff des Schreibens und die moderne Literatur“. In: Schlieben-Lange, Brigitte u. Grésillon, Almuth (Hg.): LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 17:68. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987. S. 104–121, hier S. 107.

³⁹ KAFKA, Tagebücher. S. 878.

⁴⁰ KAFKA, Tagebücher. S. 910. (10. März 1922)

Dieser Fluss von Blut und Tinte steht am Ende der kurzen *Geier*-Erzählung. Zu Beginn hackt der Geier dem Erzähler in die Füße, er hat sich zuerst durch die „Stiefel und Strümpfe“ gearbeitet, durch zusätzliche Grenzschichten, die den Körper beschützen;⁴¹ er unterbricht seine Arbeit und setzt dann wieder an, um sich weiter an der Oberfläche abzarbeiten. Am nachträglich geschriebenen Ende vollzieht sich die Grenzüberschreitung in einer ganz anderen Qualität: Der Geier holt nur einmal Schwung, er zielt auf den Mund, auf eine bestehende Körperöffnung und damit auf eine bereits vulnerable Stelle in der Körpergrenze, und durch diese Öffnung dringt er in die Tiefen des Körpers, die in einer flüssigen Gegenbewegung nach außen strömen. Diese Gegenüberstellung erinnert freilich an eine noch frühere Verknüpfung vom Schreiben mit einer körperlichen Erfahrung bzw. mit der Körpergrenze; eine Verknüpfung, die Kafka zehn Jahre zuvor kurz nach der Niederschrift des *Urteils* als Schreibideal im Tagebuch notiert: „Nur so kann geschrieben werden, [...] mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.“⁴² Die Tagebucheinträge von 1921/22 und die *Geier*-Erzählung reihen sich so ein in eine Poetologie des offenen und vor allem des verwundeten Körpers, die Kafka immer wieder durchspielt und reflektiert und die durchaus wörtlich zu verstehen ist.

Im Paradigma des *homo clausus* ist das Öffnen des Leibes eine kostspielige Sache. Die Überschreitung der Körpergrenze ist nur durch einen gewaltsamen Riss denkbar, der zugleich befreiend und schmerzhaft ist, zugleich produktiv und destruktiv. Die Wunde als literarisches Bild verkörpert genau diese Ambivalenz einer Schwelle am Leib, dessen schützende Grenze einengend wird und die nur unter schmerzhafter Aufgabe dieser Schutzfunktion zu durchbrechen ist. Die Verbindung zur Welt und zu anderen Leibern ist mit dieser Ambivalenz erkaufte, die mit der Wunde zu einem dichten und produktiven Bild gefunden hat.

Diese Ambivalenz, die auf der Auflösung räumlicher Dichotomien fußt, unterscheidet die Wunde auch von der Narbe, die bereits wieder verheilt ist. Die Wunde ist per Definition offen. Sie erzeugt einen liminalen Zustand der permanenten Grenzüberschreitung, des Austauschs und der Verwandlung. Sie hebt die statische räumliche Distinktion von Innen und Außen auf und versetzt sie in eine liminale Dynamik, die im *Geier*-Text durch den Exzess des Flüssigen inszeniert wird.

Der Erzähler fühlt sich befreit erst im reinen Ausströmen, in einem offenen Zustand, in dem sich alles auflöst, und vielleicht lässt sich damit auch erklären, weshalb er seinen eigenen vermeintlichen Tod erzählen kann, noch dazu im Präteritum. Denn im *Geier* geht es nicht um das Resultat des Schreibens, also die (tote) Schrift, sondern um das Schreiben, um den dynamischen Schreibakt

⁴¹ Vgl. GILMAN, Sander L.: Franz Kafka, the Jewish Patient. New York/London: Routledge 1995. S. 206.

⁴² KAFKA, Tagebücher. S. 461. (23. September 1912)

selbst, der hier in einer poetologischen Selbstreflexion blutig inszeniert wird. Der Tod wird narrativ suspendiert, der Erzähler spricht am Ende „zurückfallend“, also im Laufe einer nicht abgeschlossenen Handlung. Der Tod, der in der Sekundärliteratur oft angenommen und als integrales Argument für eine Lektüre herangezogen wird, steht nicht im Text.⁴³ Der Tod ist zwar der logische teleologische Zielpunkt der Erzählung, bleibt aber unerzählbar, solange der Schreibakt sich noch vollzieht. Und dieser Akt ist ein „Ansturm gegen die Grenze“, und zwar als körperliche Erfahrung einer Überschreitung der „schauerlich“ geschlossenen Körpergrenze.

Diese Unterscheidung spiegelt sich auch darin, dass der ergänzte Schluss des Textes von der zuvor nüchternen Sprache übergeht in eine plötzlich bildreiche, ausufernde und poetische Sprache: Der Schreibakt endet nicht mit dem Tod, der hier ja narrativ in der Schwebelage gehalten wird, sondern mit der Transsubstantiation, mit dem Überfließen des Bluts in Tinte,⁴⁴ mit der Transformation des Körpers, des Schreibwerkzeugs und des Schreibens in Literatur. Mit dem Schreiben ist auch hier „eine Bewegung gemeint, die die Grenze der Unterscheidungen in Richtung auf den Körper oder auf Materialität überquert“.⁴⁵ Indem der Text seinen logischen Zielpunkt suspendiert und sich selbst offen hält (eine narrative Wunde, wenn man so will), inszeniert er dieses liminale Verwandlungsmoment. Erst der gewaltsam geöffnete Körper ermöglicht die poetische Dynamik, die stilistisch den letzten Abschnitt prägt. Im bröckelnden Paradigma des *homo clausus* in der Moderne ist diese Grenzüberschreitung, ist dieser schreibende Ausbruch für Kafka nur über eine Poetologie des verwundeten Körpers formulierbar.

⁴³ Gerade solche Lektüren beziehen dann auch das Wort „befreit“ auf den Tod, der mit dem Ende des Textes noch überhaupt nicht eingetreten ist. So versteht etwa Fleischmann den Tod als „das Ende aller Schuld und Strafen“ (S. 98). Bei Alt ist der Tod „der Ort der ‚befreienden‘ Auslöschung des letzten Gedächtnisses, das auch die Naturgewalt vernichtet“ (ALT, Franz Kafka. S. 577). Wagner immerhin legt offen, dass der Tod nur eine Mutmaßung ist und gleichsam eine Weitererzählung durch den Leser, bezieht die Erlösung aber trotzdem darauf: „Das Ich kann den Angriff des Geiers kaum überlebt haben. Das Gefühl einer Erlösung stellt sich dennoch ein.“ (WAGNER, Antike Mythen. S. 55). Lediglich Gallas zieht Konsequenzen aus dieser Suspension. Auch sie stellt fest: „Ob die Befreiung identisch mit dem Tod des Ichs ist, bleibt offen, denn das Ich kann ja die Geschichte seiner Befreiung noch mitteilen.“ (GALLAS, Die Signifikantenstruktur des Traums. S. 294). Allerdings versteht sie nicht den Tod als befreiend, sondern den Schreibprozess, der den Tod gleichsam psychoökonomisch ersetzt (vgl. S. 295).

⁴⁴ ASSMANN, Aleida: „Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift“. In: Huber, Jörg u. Müller, Alois M. (Hg.): Raum und Verfahren. (Interventionen 2). Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1993. S. 146.

⁴⁵ CAMPE, Rüdiger: „Die Schreibszenen, Schreiben“. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 270.

Bibliografie

- ALT, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. 2. Aufl. München: C. H. Beck 2008.
- ASSMANN, Aleida: „Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift“. In: Huber, Jörg u. Müller, Alois M. (Hg.): Raum und Verfahren. (Interventionen 2). Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1993. S. 133–155.
- BACHTIN, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München: Carl Hanser Verlag 1969.
- BENTHIEN, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999.
- BINDER, Hartmut: Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. 3. Aufl. München: Winkler Verlag 1983.
- CAMPE, Rüdiger: „Die Schreibszene, Schreiben“. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 269–282.
- ELIAS, Norbert: Was ist Soziologie? Amsterdam: Suhrkamp 2006.
- EMRICH, Wilhelm: Franz Kafka. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Athenäum 1957.
- ENGEL, Manfred u. AUEROCHS, Bernd: Kafka-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart: Metzler 2010.
- FAURE, Alain: „Le Père-Vautour. Essai d'interprétation de Der Geier de Franz Kafka“. In: Cahiers d'études germaniques 21. Aix-en-Provence: Université de Provence 1991. S. 61–73.
- FINGERHUT, Karl-Heinz: Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspele. Bonn: H. Bouvier & Co. Verlag 1969.
- FINGERHUT, Karl-Heinz: „... ist der gemeinsame Grundzug jüdisch? Kurt Tucholskys hartnäckige Liebe zu Franz Kafka.“ In: Augst, Gerhard et al. (Hg.): Der Deutschunterricht 37:6. Velber: Friedrich Verlag 1985. S. 125–142.
- FLEISCHMANN, Yvonne M.: War Kafka Existentialist? Gracchus, Orestes, Sisyphos – Literarische, mythologische und philosophische Brücken zu Sartre und Camus. Marburg: Tectum Verlag 2009.
- FLUSSER, Vilém: „Die Geste des Schreibens“. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 261–268.
- GALLAS, Helga: „Die Signifikantenstruktur des Traums als Modell der Literaturanalyse. Zu Franz Kafka: ‚Der Geier‘“. In: Dorowin, Hermann et al. (Hg.): La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Treder. Perugia: Morlacchi Editore 2014. S. 287–296.
- GILMAN, Sander L.: Franz Kafka, the Jewish Patient. New York/London: Routledge 1995.
- GRAY, Richard T.: A Franz Kafka Encyclopedia. Westport: Greenwood Press 2005.

- HOFFMANN, Werner: „Ansturm gegen die letzte irdische Grenze“. Aphorismen und Spätwerk Kafkas. Bern: Francke Verlag 1984.
- KAFKA, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002.
- KAFKA, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hrsg. von Schillemeit, Jost. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002.
- KAFKA, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Apparatband. Hrsg. von Schillemeit, Jost. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002.
- KAFKA, Franz: Tagebücher. Hrsg. von Koch, Hans-Gerd, Müller, Michael und Neumann, Gerhard. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2002.
- KOSCHORKE, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. 2. durchges. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2003.
- KRÜGER-FÜRHOFF, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallstein 2001.
- KURZ, Gerhard: „Figuren“. In: Binder, Hartmut (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1979. S. 108–129.
- KURZ, Gerhard: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse. Stuttgart: Metzler 1980.
- MISH'ALANI, James K.: „Kafka: Text's Body, Body's Text“. In: Philosophy and Literature 10:1. Dearborn, Michigan: University of Michigan 1986. S. 56–64.
- MÜLLER-SEIDEL, Walter: „Kafkas Begriff des Schreibens und die moderne Literatur“. In: Schlieben-Lange, Brigitte u. Grésillon, Almuth (Hg.): LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 17:68. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987. S. 104–121.
- NAYHAUSS, Hans-Christoph: „Franz Kafkas ‚Der Geier‘ aus der Sicht einer an der Hermeneutik der Differenz orientierten interkulturellen Literaturdidaktik“. In: Metwally, Nadia et al. (Hg.): Kairoer Germanistische Studien 10. Kairo: Errata 1997. S. 597–610.
- RICHTER, Helmut: Franz Kafka. Werk und Entwurf. Berlin: Rütten & Loening 1962.
- SARASIN, Philipp: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- THEWELEIT, Klaus: Männerphantasien 2. Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.
- THIEBERGER, Richard: „Das Schaffen in den ersten Jahren der Krankheit (1927–1920)“. In: Binder, Hartmut (Hg.): Kafka-Handbuch in zwei Bänden. Band 2: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1979. S. 350–377.
- WAGNER, Frank D.: Antike Mythen – Kafka und Brecht. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

- WASSERMAN, Martin: „Vultures, Hemorrhages, and Zionism: A Sociohistorical Investigation of a Franz Kafka Parable”. In: Yiddish 11. Flushing, NY: Queens College Press 1998. S. 198–223.
- WEIMAR, Klaus: „Kafkas Wahrheit“. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 39:11 (441). Stuttgart: Klett-Cotta 1985. S. 949–960.

Fabian Lutz

Expressionistische Reflexionsprosa und mentale Grenzüberschreitung. Gustav Sacks *Paralyse* und Paul Adlers *Nämlich*

Abstract Deutsch

In den erzählenden Aufzeichnungen *Paralyse* (Gustav Sack) und *Nämlich* (Paul Adler) reflektieren wahnsinnige Protagonisten über ihre eigene geistige Krankheit, die Möglichkeiten der Erkenntnis und Erkenntniskritik eröffnet, aber auch kognitive Verlusterfahrungen bedeutet. Diese Verlusterfahrungen gefährden ebenso den Prozess autodiegetischen Schreibens und damit die Existenz der Protagonisten in der Schrift. Schließlich brechen die Aufzeichnungen beider Protagonisten ab, da sie der Wahnsinn als sprachloser, nicht vermittelbarer Zustand überkommt. Als mentale Grenzgänger bewegen sie sich zwischen rationaler Reflexion und wahnsinnigem Erleben, objektivierender Erkenntniskritik und subjektivem Erleben der Erkenntnisproblematik. Die Grenze zwischen Rationalität und Irrationalität zieht sich internalisiert durch beide Protagonisten. In meinem Aufsatz werde ich diesen Grenzzustand in Bezug auf Inhalt und Form der expressionistischen Prosawerke erörtern und herausstellen, inwiefern diesem kreative Erkenntnis und inwiefern gefährlicher Orientierungsverlust innewohnen.

Abstract English

The protagonists of the expressionist prose by Gustav Sack (*Paralyse*) and Paul Adler (*Nämlich*) are mentally ill, yet at the same time keeping record of their illness. From their perspective, mental illness appears to be a possibility to gain and criticize knowledge. However, it also brings with it the danger of cognitive loss. As they are writing down their own experiences this loss even threatens both their possibility to write about their illness and their existence in the written text. In the end both of their records suddenly stop as madness overcomes the writers and protagonists. Madness eventually appears to be a state of non-communication. Moving on the borderline between rational reflection and the immediate experience of madness the protagonists try to use their mental illness for

criticizing knowledge, but are also unable to gain objectivity while being subject to their own madness. In my paper, I reflect on the border-state of both protagonists considering textual and formal issues. Eventually I seek to clarify, how knowledge is to be gained and how cognitive loss is to be suffered.

* * *

Unser *Trieb zur Erkenntnis* ist zu stark, als dass wir noch das Glück ohne Erkenntnis oder das Glück eines starken festen Wahnes zu schätzen vermöchten [...].¹

Friedrich Nietzsches Sehnsucht nach einem potenten Wahnzustand jenseits menschlichen Erkenntnisstrebens erhielt in der Literatur des Expressionismus ihre eindrückliche Entsprechung. In Wieland Herzfelds Aufsatz „Die Ethik der Geisteskranken“ erscheint der bereits bei Nietzsche als schöpferisch attribuierte Wahnsinn² als Möglichkeit, die kreative wie natürliche Kraft des Irrationalen zu aktivieren. Der Geisteskranke ist für Herzfeld folglich menschlicher als der Gesunde, da er nach dem Gefühl und nicht nach der Logik und somit un-mittelbar und machtvoll handle.³ Durch seinen ehrlichen und rücksichtslosen Willen löse sich der Geisteskranke von äußeren Zwängen und werde freier.⁴ Entgegen der weitgehend affirmativen Haltung expressionistischer AutorInnen gegenüber dem Topos des Wahnsinns konnte die Forschung jedoch herausfinden, dass der Wahnsinn wie er vor allem in der belletristischen Literatur des Expressionismus verhandelt wird, auch deutlich negative Merkmale aufweist. Beim Gang an der Grenze der menschlichen Erkenntnis, des rational Reflektier- und Vermittelbaren, ist der Wahnsinnige stets auch gefährdet, „Vereinzelung und Verzicht auf Kommunikation“ zu erfahren, wie Edith Ihekweazu herausstellt.⁵ Schließlich konstatiert auch Herzfeld, wenngleich mit gesellschaftskritischer Ausrichtung, dass die Werte des Wahnsinnigen wegen ihrer Fremdheit

¹ NIETZSCHE, Friedrich: „Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile“. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 3: Morgenröthe, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: dtv 1999. S. 9–333, hier S. 264.

² Vgl. NIETZSCHE, „Morgenröthe“. S. 26.

³ Vgl. HERZFELD, Wieland: „Die Ethik der Geisteskranken“. In: Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst 14.1 (1914). S. 298–302, hier S. 298.

⁴ Vgl. HERZFELD, „Ethik der Geisteskranken“. S. 299–300.

⁵ Vgl. IHEKWEAZU, Edith: *Verzerrte Utopie. Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressionistischer Prosa*. Frankfurt am Main: Lang 1982. S. 24. Vergleiche hierzu auch Thomas Anz, der Orientierungsverlust und Einsamkeit als Merkmale des Wahnsinns nennt, nicht zuletzt auch in Bezug auf Friedrich Nietzsches psychische Erkrankung, die ihn in seinen

von der Gesellschaft verworfen würden.⁶ Der Wahnsinn verbleibt, wie Michel Foucault in *Wahnsinn und Gesellschaft* deutlich macht, ein Zustand, der mit einer nicht-wahnsinnigen, rationalen Welt sprachlich nicht mehr verbunden ist⁷, also ein Zustand des Kommunikations- und damit des Verständnisverlusts. Der mentale Grenzbereich zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen wurde für die expressionistische Generation zum Experimentierfeld radikaler Literatur, für die der Befreiungs- wie Ohnmachtsaspekt des Wahnsinns gleichermaßen zur Disposition stand.

Eine Gattung expressionistischer Literatur, die sich speziell mit mentalen Grenzphänomenen beschäftigt, ist jene der „experimentellen Reflexionsprosa“. Dieser von Heidemarie Oehm etablierte Forschungsbegriff beschreibt Prosawerke, deren Mittelpunkt ProtagonistInnen mit ihren Reflexionen über erkenntnistheoretische, sprachkritische und naturwissenschaftliche Fragestellungen bilden.⁸ Zu deren gefasster Reflexionshaltung tritt jedoch auch die Konsequenz, mit dem eigenen Selbst zu brechen. So enden die Protagonisten stets im Selbstmord oder im Wahnsinn.⁹ Zu dieser Prosa zählt Heidemarie Oehm zwei Werke, die sich explizit mit dem Topos der Geisteskrankheit auseinandersetzen, jedoch überraschend schlecht erforscht sind.¹⁰ In den erzählenden Aufzeichnungen *Paralyse* (1914) von Gustav Sack und *Nämlich* (1915) von Paul Adler berichten zwei Männer von ihrem Weg in den Wahnsinn. Beide reflektieren ihren Geisteszustand aber auch und führen ihn philosophischen Fragen zu. Ihr Bericht schwankt zwischen rationaler Reflexion und wahnsinnigem Erleben, objektivierender Erkenntniskritik und subjektivem Erleben der Erkenntnisproblematik. Die Grenze zwischen Rationalität und Irrationalität zieht sich internalisiert durch beide Protagonisten. In meinem Aufsatz werde ich diesen Grenzzustand

letzten Lebensjahren von der Umwelt isolierte. Vgl. ANZ, Thomas: *Literatur des Expressionismus*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010. S. 86–87.

⁶ Vgl. HERZFELD, „Ethik der Geisteskranken“. S. 302.

⁷ Vgl. FOUCAULT, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. 20., überarb. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013. S. 8.

⁸ Vgl. OEHM, Heidemarie: *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*. München: Wilhelm Fink 1993. S. 192.

⁹ Vgl. OEHM, *Subjektivität und Gattungsform*. S. 192.

¹⁰ Während zu Gustav Sack gerade in den 70er-Jahren vermehrt geforscht wurde, beispielhaft sei dafür die hier zitierte kritische Ausgabe zu *Paralyse* genannt, finden sich seitdem nur wenige Publikationen, weshalb Sack zu den Außenseiterfiguren innerhalb der Expressionismusforschung zu zählen ist. Für Paul Adler ist die Forschungslage noch desolater. Im Rahmen der gebotenen Kürze verweise ich dazu lediglich auf BOGNER, Ralf Georg: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. 2., überarb. Aufl. Darmstadt: WBG 2009. S. 65. Bogner charakterisiert Adler dort als „inzwischen weitgehend vergessen“. Annette Teufel hat 2014 jedoch nicht nur eine umfangreiche Monografie zu Leben und Werk Adlers verfasst, sondern arbeitet aktuell an kritischen Ausgaben all seiner Werke. Die bereits vorliegende kritische Ausgabe zu *Nämlich* wird in diesem Aufsatz zitiert, ebenso Teufels Monografie.

in Bezug auf Inhalt und Form der Werke erörtern und herausstellen, inwiefern dieser kreative Erkenntnis und inwiefern gefährlichen Orientierungsverlust bedeutet.

1. Inhaltsanalyse: Reflexion und Erleben des Wahnsinns

1.1. Gustav Sack: *Paralyse*

Protagonist von Gustav Sacks 1914 abgefasstem Prosafragment *Paralyse*¹¹ ist ein knapp 29 Jahre alter Mann. Sein Name wird in den Aufzeichnungen nicht genannt, als Vorbild dient aber der „Dichterphilosoph“ Friedrich Nietzsche, wie aus Sacks Aufzeichnungen zum Werk zu entnehmen ist.¹² In seinen letzten Jahren soll der Philosoph an einer progressiven Paralyse gelitten haben und ist darin nicht zuletzt titelgebend. Das Romanfragment ist als autodiegetische Prosa abgefasst, die man als Aufzeichnungen des Protagonisten lesen kann. Lediglich die Fußnote eines plötzlich auftauchenden fiktiven Herausgebers der Aufzeichnungen unterbricht den durchgehend subjektiven Erzählmodus. Erzählt werden die Erlebnisse und Gedanken des Protagonisten, der zunächst an einer militärischen Übung teilnimmt und dann nach München reist, wo er eingeschlossen in einem Zimmer in Reflexionen verfällt. Am Ende steht die Begegnung mit dem Wahnsinn. Dann brechen die Aufzeichnungen ab. Bereits zu Beginn der Aufzeichnungen wird der psychische Ausnahmezustand des Protagonisten über die Begegnung mit einem nicht weiter bezeichneten Rätsel antizipiert.

Ich fasse es nicht, es ist nicht zu fassen – aber es ist kein schmerzliches Entsagen verbunden mit dem ganz hellen Bewußtsein dieses nie zu lösenden Rätsels – denn je ausgemachter und sinnfälliger eine ‚Tatsache‘, um so schwindeln machender ist ihr Rätsel –, es umkost und umschmeichelt mich vielmehr, es trägt mich, mein Leben kommt mir vor als ein unsagbar wohliges Schweben auf den ungeheuren Fittichen eben dieses Rätsels – ich schwebe, ich fliege, oh alle Welt: ich bin frei und schwerelos! (S. 9)

Obwohl es dem Protagonisten gelingt, das Rätsel zu benennen und sogar sinnlich zu genießen, gelingt es ihm nicht, dieses zu fassen und damit überhaupt zu erklären. Obgleich er vom Rätsel getragen wird, behält er das „helle“, reflexive Bewusstsein. Als Grenzgänger zwischen dem Irrationalen in der Welt und dem

¹¹ Die Textanalyse von *Paralyse* bezieht sich auf folgende Ausgabe: SACK, Gustav: „Paralyse“. In: ders.: *Paralyse. Der Refraktär. Neuausgabe des Romanfragments und des Schauspiels mit einem Anhang von Karl Eibl. Hrsg. v. Karl Eibl. München: Wilhelm Fink 1971. S. 7–67.* Verweise werden im Fließtext über Angabe der Seitenzahl belegt.

¹² Vgl. SACK, „Brief vom 14.02.1913 an Paula Harbeck“. In: ders.: *Paralyse. S. 138.*

eigenen, rationalen Bewusstsein erlebt der Protagonist ein Gefühl von Freiheit und Souveränität. Jedoch nur zunächst, denn kurz darauf muss er einsehen, dass seine Vorstellung Illusion ist: „Ich bin *nicht* frei, ich bin nicht allein [...]“ (S. 9) Letztlich bleibt er Teil einer irdischen Gesellschaft, die seine freie Gedankenentfaltung nicht kennt. (vgl. S. 9–10) Da er sich dem Rätsel nicht vollkommen hingeben kann, das in Form des Wahnsinns gar einen „Sprung in den Himmel“ (vgl. S. 12–13) ermöglicht, bleibt er Grenzgänger zwischen Rationalität und Irrationalität. Weder zum einen noch zum anderen Bereich gehörend, bleibt vor allem Einsamkeit als Signum seiner Existenz. (vgl. S. 12)

Umso größer gestaltet sich für ihn der Reiz, sich erneut mit dem Irrationalen und damit dem befreienden Schwebezustand zu konfrontieren. Sein beginnender Wahnsinn scheint ihm dafür ein geeignetes Vehikel. Die Hoffnung ist, der einengenden Gesellschaft mithilfe des Wahns entkommen zu können und Transzendenz zu erhalten. Tatsächlich ist der beginnende Wahnsinn aber frei von den stimulierenden Eigenschaften des Schwebens. Er erscheint als pathologischer Zustand. Als chronische Krankheitsphänomene treten psychische (vgl. S. 40) und physische Symptome (vgl. S. 57) auf: Gedächtnisstörungen, Schwächegefühle, Immobilität und körperlicher Verfall. Dem entgegen versucht der Protagonist jedoch weiterhin, diese, ihm entzogene Krankheit als tragendes Vehikel zu instrumentalisieren. Dabei stellt er seine Souveränität gegenüber dem Wahnsinn heraus. Dieser sei etwas, das vom Individuum selbst geschaffen werde. (vgl. S. 21) Entsprechend sieht er sich in der Lage, seinen Weg „zwischen Not und Seligkeit und Wahnsinn mitten durch“ (vgl. S. 34) zu bahnen. Die Verwendung konträrer Begriffe wie „Not“ und „Seligkeit“ angesichts des Wahns weisen bereits auf dessen problematische Doppelnatur hin. Ein wohliges Schweben in rationaler Souveränität, wie zu Beginn der Aufzeichnungen, steht im späteren Verlauf schon nicht mehr zur Wahl. Weiterhin besteht jedoch die Fähigkeit des Protagonisten, rational auf seine nicht zu kontrollierende Krankheit zu reagieren. Dies bedeutet nicht nur das akribische Registrieren der Krankheitssymptome, sondern auch die Objektivierung eigener Stimmungen und Gedankengänge. Der Optimismus des Protagonisten, den Wahns schließlich zu überkommen, wird vor diesem Hintergrund selbst zu einem Krankheitssymptom: „[...] ich habe von der strahlenden Euphorie, dem jubelnden Optimismus der Paralytiker gehört.“ (S. 40) Der stete Drang, in einer rationalen Haltung auch dem eigenen Rätselhaften gegenüber zu verbleiben, führt schließlich zu einer kritischen Haltung gegenüber dem eigenen Schreiben als realitätskonstituierendem Akt. So stellt sich der Protagonist die Frage, ob seine Obsession zur Selbstbeobachtung nicht zuletzt den geistigen Verfall begünstige: „[...] ich bin wohl überanstrengt und durch zuviele [!] Gefühle getaumelt und beobachte mein Taumeln zuviel [!] [...]“ (S. 40) Über diesen Gedanken stiftet der Protagonist eine kausale Verbindung zwischen exzessiver Reflexion und Wahnsinn, zwischen Rationalität und Irrationalität, zwei Pole, die sich hier

längst nicht mehr polar verhalten. Der Mensch schafft den Wahn und damit sein eigenes Leid. Wie Heidemarie Oehm in ihrer Analyse zu *Paralyse* herausstellt, wird die Umgebung des Protagonisten über seine Schrift zur „autonomen Gedanken- und Gehirnlandschaft“.¹³ Vor allem aber zeigen die Erklärungsversuche des Protagonisten dessen Unfähigkeit, das Irrationale tatsächlich zu durchdringen. Er bleibt weiterhin in seiner objektivierenden Position gegenüber dem Rätselhaften, das ihn zwar Beobachter sein lässt, ihm jedoch jegliche Einflussnahme enthält. Gleichermäßen wirkt die Krankheit jedoch auf ihn und schließlich bricht der Wahnsinn über ihn hinein.

Über eine qua Fußnote gesetzte Herausgeberfiktion erfahren die LeserInnen vom unmittelbaren Ausbruch einer ekstatischen Schreibwut. Ein anonymer Herausgeber vermerkt Buchstaben, die „in reißender Progression immer krauser, formloser, immer verworrener geworden“ seien, schreibt von „wildem Chaos“ und erkennt im Schriftbild: „[...] sinnlos hinjagende Schlangen, Spiralen, Kleckse, Krücken, Äste“. (vgl. S. 64) Dann setzen die Aufzeichnungen wieder ein. Darin reflektiert der Protagonist erneut seine desolote Lage, ehe seine Aufzeichnungen abbrechen. Inwiefern der Abbruch textinhärent Bedeutung hat, lässt sich nicht klären, da der Roman Fragment geblieben ist. Klar ist aber, dass Sacks Protagonist bis zum Schluss in einer objektivierenden Position gegenüber seinem Wahnsinn bleibt. Dass dieser eventuell sogar durch seine Reflexion entsteht, manifestiert diese Position nur. Zwar tritt der Wahnsinn auch direkt auf, das aber nur kurz und über eine Fußnote vermittelt und damit selbst wieder objektiviert. Das Erleben des Wahnsinns wird, auch ohne das Schreiben des Protagonisten, durch die Schrift vermittelbar. Sacks Protagonist meistert den Grenzgang zwischen rationaler Reflexion und erlebtem Wahn. Eine reelle Einflussnahme auf seine Krankheit erhält er so jedoch nicht, ebenso wenig einen konstanten Zugang zu den schmeichelnden Vorteilen des Rätselhaften. Wie der reale Herausgeber von *Paralyse*, Karl Eibl, bemerkt, scheitert Sacks Protagonist daran, den Wahn „als Erkenntnisinstrument“ zu nutzen.¹⁴ Arnold Maxwell gesteht ihm in einem aktuelleren Aufsatz immerhin eine „reflexive Unnachschiebigkeit“ zu.¹⁵ Für den Protagonisten als mentalen Grenzgänger sind beide Zuschreibungen gültig.

¹³ Vgl. OEHM, Subjektivität und Gattungsform. S. 251.

¹⁴ Vgl. EIBL, Karl: „Nachwort“. In: Sack: *Paralyse*. S. 144–161, hier S. 152–153.

¹⁵ Vgl. MAXWILL, Arnold: „Schreibweisen der Moderne. Gustav Sack und die frühexpressionistische Reflexionsprosa“. In: Walter Gödden u. Steffen Stadthaus (Hg.): *Gustav Sack – Ein verbummelter Student. Entfand terrible und Mythos der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis 2010. S. 200–208, hier S. 202–203.

1.2. Paul Adler: *Nämlich*

Der Protagonist von Paul Adlers Roman *Nämlich*¹⁶, Paul Sauler, ist 31 Jahre alt und lebt bei seiner Mutter. Nach einer gescheiterten Liebesbeziehung entwickelt er wahnhaftige Gedanken. Im letzten Abschnitt seiner ebenfalls autodiegetischen Aufzeichnungen, die in ihrer Absatzform an ein Tagebuch erinnern, gelangt er in eine psychiatrische Anstalt, in welcher er schließlich und wie auch Sacks Protagonist verstummt. Wie dieser befindet er sich zu Beginn ebenfalls in einer objektivierenden, rationalen Position gegenüber dem Rätselhaften.

Ich bin ein Mensch, dem einiges unklar ist, nicht bloß dort draußen in dem Lauf der Welt, wie man sagt. Vielmehr bin ich über mich selbst in einem bestimmten Punkte unklar. Ich habe das vierte Jahrzehnt meines Lebens schon begonnen. Etwas ist mir verloren gegangen, ich weiß selbst nicht von welcher Art. Etwas fehlt mir, ich kann es auch nicht aus der Ferne erraten. Das ist gewiß ein unerträglicher Zustand. (S. 9)

Pauls deutlicher Bezug auf die eigene Person zeigt seine Gefährdung durch das, hier negative und verlustreiche, Irrationale. Anders als Sacks Protagonist nähert er sich diesem aber weniger aktiv, thesenhaft und mit Zielsetzung. Für ihn ergibt der Wahnsinn keinen Weg in die Transzendenz, das Rätselhafte ist weniger konstruktiv denn mit Defizienz verbunden. Von Beginn an muss er den Wahn passiv erleiden. Seine Reflexion der Leidenserfahrung steht der akuten psychischen Gefährdung direkt gegenüber. Entsprechend schnell setzt auch der Kontrollverlust ein. Anders als bei Sack wird dieser aber nicht durch eine Fußnote objektiviert. Er erscheint unmittelbar und kaum kontextualisiert. Das folgende Zitat zeigt drei aufeinanderfolgende Tagebucheinträge Pauls, die für das unvermittelte Schreiben des wahnsinnigen Protagonisten beispielgebend sind.

Palmarum. Ich weiß es nicht anders auszudrücken. Mir ist so seltsam zumut. Ich glaube, mit mir geht etwas vor...

Alles um mich herum und alles in mir selbst ist mir gleichmäßig widerlich. Trotzdem schaue ich großartig aus. Jedermann sagt es mir. Nur die Kleidung, die Kleidung nicht so vernachlässigen!

Mein Name ist Sauler... Wünscht der Herr mich zu sprechen? (S. 21)

Die Fähigkeit zur Objektivierung des, wenn auch undurchdringlichen Rätselhaften („Mir ist so seltsam zumut“), steht der Unfähigkeit zur Artikulation

¹⁶ Die Textanalyse von *Nämlich* bezieht sich auf folgende Ausgabe: ADLER, Paul: „Nämlich“. In: ders.: Gesammelte Werke in 5 Bänden. Bd. 2: Nämlich. Hrsg. v. Annette Teufel. Dresden: Thelem 2017. S. 5–91. Verweise werden im Fließtext über Angabe der Seitenzahl belegt.

gegenüber („Ich weiß es nicht anders auszudrücken“). Die groteske Sprunghaftigkeit des zweiten Eintrags und der ominöse „Herr“ als Adressat im dritten Eintrag zeigen den unmittelbar auftretenden Wahn. Eine Vermittlungsinstanz zwischen der sprunghaften Psyche und dem schreibenden Subjekt existiert nicht mehr. Eine kontinuierliche Reflexionsbasis besitzt Paul, anders als Sacks Protagonist, nicht. Bezeichnend dafür ist auch das Auftreten einer fremden Instanz, die Paul im weiteren Verlauf der Aufzeichnungen durchdringt und ihn diese auch verfassen lässt: „Jetzt hebt er meinen Finger, meinen Arm. Er schreibt auf ein weißes Blatt. Ich bin nur seine Hand. Ich bin leer, o mein Gott, und er, wehe, er ist mein Leib mit meinem Willen.“ (S. 59) Paul verliert alle Macht über seine Aufzeichnungen. Wie Annette Teufel herausstellt, ist sein, gerade auch von Zitaten bestimmtes, Schreiben meist kein „authentisches Sprechen“ mehr.¹⁷ Statt einer möglichen, reflexiven Erfassung des Irrationalen, wird er von einer irrationalen Kraft durchdrungen. Durch den Wahn wird aber auch ein Erkenntnisgewinn in Aussicht gestellt. So konstatiert die fremdeinstwirkende Instanz, „daß nur Trunkene, Unverantwortliche und Wahnsinnige unter meinem Einflusse die Wahrheit reden können.“ (S. 62) Es bleibt jedoch zweifelhaft, ob Paul auf diesem Weg zur Wahrheit gelangen kann, schließlich ist die wahrheitsempfangende Entität „Paul“ in der Mehrstimmigkeit der Aufzeichnungen hier schon nicht mehr klar auszumachen. Letztlich verlieren die Aufzeichnungen so auch ihren verifizierbaren Bezug zur Realität.

Für Paul selbst bleibt vor allem die Unfähigkeit, die zu Beginn konstatierte Leere, seine Verlusterfahrung, konkret zu erfassen. Vielmehr äußert er die Phrase „Nichts, glücklicherweise nichts“, die gehäuft im Roman auftritt (vgl. S. 43, 45, 48). Hier setzt wiederum die fremde Instanz, die auch „Gast“ genannt wird, an und verweist auf Pauls „[...] Stirne, hinter der dein Weg verborgen ist, der dunkle Weg, den du gehn wirst. Du sollst, mein Freund, künftig nicht mehr sagen, daß es um nichts geht.“ (S. 50) Entgegen eines Bilds der Leere, die Paul verzweifeln lässt, ist es hier gerade die Dunkelheit, die einen, wenn auch verborgenen, Weg kennt. Die verdunkelte Stirn bedeutet nicht ziellosen Wahn, sondern eine neue Form der Sinngebung. Letztlich wird für Paul so tatsächlich eine Wahrheit oder zumindest Erkenntnis greifbar: „Jetzt aber fand ich Eins. Es steht ganz klar vor mir. Das Dunkel machte es klar.“ (S. 66) Die Konfrontation mit der Leere führt paradoxerweise so gerade nicht in die Leere, sondern zu einem Ziel. Der ominöse Gast behält dabei die Funktion eines Führers in jenes Dunkel des Inneren Pauls. Er bietet dem hilflosen Protagonisten eine Möglichkeit, über den eigenen Zustand zu reflektieren. Bereits an diesem Punkt ist eine eigene Reflexion aber längst nicht mehr möglich, da ein Eigenes in den Aufzeichnungen nicht mehr auszumachen ist. Pauls Aufzeichnungen brechen schließlich ab. Paul erscheint nicht mehr als eigenständiges Subjekt und besitzt

¹⁷ TEUFEL, Annette: „Aspekte der Deutung“. In: Adler: Nämlich. S. 112–121, hier S. 119.

kein objektivierendes Ich mehr. Anders als bei Sack fehlt eine rational-vermittelnde, verifizierende Instanz. Das wahnsinnige Erleben tritt unvermittelt auf. Paul überschreitet die Grenze vermittelnder Prosa und verschwindet hinter seinem Text, der schon zuvor längst nicht mehr der seine war.

2. Formanalyse: Reflexionsmedien des Wahnsinns

Das unmittelbar-radikale Erleiden des Wahnsinns in Paul Adlers *Nämlich* korrespondiert mit einer experimentellen Tagebuchform. Typisch für die Tagebuchform ist ein momenthaftes und fragmentarisches¹⁸, aber auch zielloses Schreiben¹⁹. Pauls Aufzeichnungen entsprechen diesen Merkmalen vollends, wobei zur fragmentarischen Form auch ein fragmentarisches, kaum kontextualisiertes Schreiben tritt. Weisen Pauls Aufzeichnungen durch viele kurze und eigenständige Abschnitte mit einigen biografischen Informationen zu Beginn noch eine formell wie auch inhaltlich nachvollziehbare Struktur auf, treten im Verlauf einige größere Leerstellen, weiß gebliebene Seitenabschnitte, auf, oft ohne inhaltliche Begründung. Dass diese Stellen gerade auch mit dem verstärkten Auftreten der Wahnsymptomatik zusammenliegen, bietet sich die Deutung der Leerstellen als unmittelbare Darstellung des zerrütteten Geisteszustands Pauls an. So notiert Paul vor einer großen Leerstelle: „Ich darf nicht mit mir allein sein. Ich fliehe.“ (S. 20) Die Leerstelle ist als Flucht vor dem eigenen Selbst, also der Objektivierung des Selbst durch den Text lesbar. Das Subjekt Paul entschwindet dem schriftlichen Zeichen. Die Entsprechung der inneren Leerstelle, dem Nichts, das Paul immer wieder konstatiert, ist die Nichtexistenz des Textes. Der Ungreifbarkeit der inneren Vorgänge wird durch die leeren Textseiten entsprochen. Eine schriftliche Reflexion des Wahns ist im textuellen Vakuum nicht möglich. Der Text kann nach Erich Kleinschmidt den Wahnsinn nicht repräsentieren und kann sich so nur außerhalb dessen bewegen.²⁰ Wie für Sacks Protagonist bleibt auch für Paul nur die Konturierung seiner eigenen Leerstellen, die er selbst nicht mehr durchdringen oder explizieren kann. Seinen Aufzeichnungen gelingt so, das nicht schreibbare Eigentliche auszusparen und diese Aussparung, dessen Diskrepanz zur Schrift bewusst zu machen, wie Kleinschmidt herausstellt.²¹ Umgekehrt bietet der Text, der Paul

¹⁸ Vgl. COHN, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press 1978. S. 208–209.

¹⁹ Vgl. KELLER, Renate: *Der Tagebuchroman als literarische Gattung. Thematische, poetologische und narratologische Aspekte*. Berlin/Boston: de Gruyter 2015. S. 233.

²⁰ Vgl. KLEINSCHMIDT, Erich: „Schreiben auf der Grenze von Welt und Sprache. Radikale Poetik in Paul Adlers *Nämlich* (1915)“. In: DVJS 73.3 (1999). S. 457–477, hier S. 461.

²¹ Vgl. KLEINSCHMIDT, Radikale Poetik. S. 464.

zunächst auch als Medium der Besinnung und Erfassung seines mentalen Grenz-zustandes dient²², eine Möglichkeit, einige sonst ungreifbare Phänomene zu konkretisieren. Sein Erlebnis im Wald, das er zunächst niemandem sagen kann (vgl. S. 23), das erzählerisch also nur konturiert besteht, kann schließlich durch ein Gedicht greifbar gemacht werden. (vgl. S. 24) Auch wenn dieses in seiner experimentellen Sprachlichkeit nur schwer verständlich ist²³, lässt sich das Medium der Aufzeichnung hier doch als Möglichkeit einer Selbstbehauptung des Subjekts begreifen, das nach Moritz Baßler seine „textkonstituierende Funktion erstmals ausdrücklich macht“²⁴, womit letztlich doch eine textuelle Reflexion gegenüber dem unsagbaren Erlebten möglich wird. Dessen Er-scheinung als schwer verständlicher Text ermöglicht zwar keine Auflösung des Irrationalen in einer rationalen Ordnung, schließlich kann Paul das eigentliche Geschehen nur in verdeckt-poetischer Form äußern²⁵, bietet jedoch die Mög-lichkeit einer Fassbarmachung und somit Thematisierung, die der inneren Leerstelle und der Sprachlosigkeit entgegenwirkt, die den Wahnsinn als Zustand der Nicht-Kommunikation und Isolation kennzeichnet.

Auch die Aufzeichnungen von Gustav Sacks Protagonisten zeigen ein hetero-genes Strukturprinzip. Anders als bei Adler sind die Einzeleinträge durch regelmäßige Überschriften aber klar als Kapitel geordnet. Meist hat der Inhalt der Kapitel mit der Kapitelüberschrift aber nur wenig oder nur mittelbar etwas zu tun. Teils stiften die Überschriften auch nur wenig Ordnung. Gerade das größte Kapitel „Die Stadt und der Wahnsinn“, das den Stadtaufenthalt des Protagonisten beschreibt, löst sich in viele thematische Exkurse auf und ist nur schwer zu überblicken. Dass sich der Protagonist hier seine Gedächtnisschwäche „vom Leibe schreiben“ will (S. 40) zeigt, dass seine Aufzeichnungen mehr der Selbstheilung als einer Vermittlung dienen. Für Ulrich van Loyen ist das stete Voranschreiben gar eine zwecklose Tätigkeit, die durch ihre exzessive Ausübung mit Sinn gefüllt werden soll.²⁶ Die später per Fußnote beschriebene Schreibwut ist so bereits vorweggenommen. Der gattungstypischen Ziellosigkeit des Tage-buchs steht jedoch das Vorhaben des Protagonisten entgegen, nach jener Selbsttherapie ins Gebirge zu reisen (vgl. S. 40). Dass Sacks Protagonist das

²² Vgl. hierzu auch TEUFEL, Annette: Der ‚un-verständliche‘ Prophet. Paul Adler, ein deutsch-jüdischer Dichter. Dresden: Thelem 2014. S. 274.

²³ Vgl. hierzu die Analyse der Textstelle nach BASSLER, Moritz: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 29–32.

²⁴ Vgl. BASSLER, Entdeckung der Textur. S. 32.

²⁵ Vgl. BASSLER, Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin: Erich Schmidt 2015. S. 228.

²⁶ Vgl. LOYEN, Ulrich van: „Des Pudels Kern. Hirnerweichung und Erkenntnis in Gustav Sacks Romanfragment *Paralyse*“. In: Walter Götten u. Steffen Stadthaus (Hg.): Gustav Sack – Ein verbummelter Student. S. 190–199, hier S. 193.

folgende Kapitel „Das Hochgebirge“ nicht mehr geschrieben hat, hat mit dem Fragmentstatus des Romans zu tun, würde aber auch zum Verstummen angesichts des Wahns wie in *Nämlich* passen. Mit dem Abbruch des Romans würde so der mentale Grenzgang als Möglichkeit scheitern, den Wahnsinn zumindest noch zu umreißen. Das Erlebnis im Hochgebirge bleibt textlos. Gegen Ende verbleibt der Protagonist, geistig getroffen von einer „Sintflut radikalster Öde und tiefsten Vergessens“, als „ausgebrannter Wald“. (vgl. S. 64) Der Gedächtnisverlust, der die dem Schreiben zugrundeliegende Erinnerungsfähigkeit zerstört, hätte ihn so eingeholt.

Vor dem Hintergrund der formalen Offenheit des Tagebuchs gestalten die Protagonisten der Reflexionsprosa ihr eigenes Erleben. Sacks Protagonist tritt dabei zielstrebig und geordneter hervor. Adlers Figur hat die Kontrolle über die eigene Schreibordnung schon früh verloren. Beide eint aber die Verzweiflung und letztlich Ohnmacht angesichts des Wahns. Von der kreativen, stärkenden Kraft des Wahnsinns wie sie von Nietzsche, Herzfeld und auch Sacks Protagonisten zu Beginn noch konstatiert wird, bleibt vor allem Entfremdung übrig. Diese bedeutet auch die Entfremdung vom eigenen Text, der den Protagonisten zunehmend entgleitet und als konstitutives Element ihrer auto-diegetischen Schriftexistenz letztlich auch sie selbst mit sich nimmt. Der mentale Grenzgang des Wahnsinns bedeutet vor allem eine Verlusterfahrung. Die von Edith Ihekweazu festgestellte „Vereinzelung“ und der „Verzicht auf Kommunikation“ dominieren am Ende. Was Karl Eibl für Gustav Sacks *Paralyse* herausstellt, gilt auch für *Nämlich*: Die Isolation beider Protagonisten besteht darin, dass der einzige Gegenstand ihrer Reflexion das Denken selbst ist.²⁷ Und dieses endet und mit ihm auch das Subjekt. Besonders eindrücklich zeigen das die letzten Zeilen des einsamen Paul. Sein Text schrumpft sukzessive bis von der Kommunikation nichts mehr bleibt. Wahnsinn bedeutet Leere.

Wer in der Welt
wird noch meine Klagen anhören wollen,
die Klagen eines Hungernden? Ich
bin sehr unglücklich über das
immergleiche Essen.
(S. 90)

²⁷ Vgl. EIBL, Karl: Die Sprachskepsis im Werk Gustav Sacks. München: Wilhelm Fink 1970. S. 129.

Bibliografie

- ADLER, Paul: „Nämlich“. In: ders.: *Gesammelte Werke in 5 Bänden. Bd. 2: Nämlich.* Hrsg. v. Annette Teufel. Dresden: Thelem 2017. S. 5–91.
- ANZ, Thomas: *Literatur des Expressionismus. 2., überarb. Aufl.* Stuttgart/Weimar: Metzler 2010.
- BASSLER, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916.* Tübingen: Niemeyer 1994.
- BASSLER, Moritz: *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren.* Berlin: Erich Schmidt 2015.
- BOGNER, Ralf Georg: *Einführung in die Literatur des Expressionismus. 2., überarb. Aufl.* Darmstadt: WBG 2009.
- COHN, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton: Princeton University Press 1978.
- EIBL, Karl: *Die Sprachskepsis im Werk Gustav Sacks.* München: Wilhelm Fink 1970.
- EIBL, Karl: „Nachwort“. In: *Gustav Sack: Paralyse. Der Refraktär.* Neuausgabe des Romanfragments und des Schauspiels mit einem Anhang von Karl Eibl. Hrsg. v. Karl Eibl. München: Wilhelm Fink 1971. S. 144–161.
- FOUCAULT, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft.* Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. 20., überarb. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.
- HERZFELD, Wieland: „Die Ethik der Geisteskranken“. In: *Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst* 14.1 (1914). S. 298–302.
- IHEKWEAZU, Edith: *Verzerrte Utopie. Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressionistischer Prosa.* Frankfurt am Main: Lang 1982.
- KELLER, Renate: *Der Tagebuchroman als literarische Gattung. Thematische, poetologische und narratologische Aspekte.* Berlin/Boston: de Gruyter 2015.
- KLEINSCHMIDT, Erich: „Schreiben auf der Grenze von Welt und Sprache. Radikale Poetik in Paul Adlers *Nämlich* (1915)“. In: *DVJS* 73.3 (1999). S. 457–477.
- LOYEN, Ulrich van: „Des Pudels Kern. Hirnerweichung und Erkenntnis in Gustav Sacks Romanfragment *Paralyse*“. In: *Walter Gödden u. Steffen Stadthaus (Hg.): Gustav Sack – Ein verbummelter Student. Bielefeld: Aisthesis 2010.* S. 190–199.
- MAXWILL, Arnold: „Schreibweisen der Moderne. Gustav Sack und die frühexpressionistische Reflexionsprosa“. In: *Walter Gödden u. Steffen Stadthaus (Hg.): Gustav Sack – Ein verbummelter Student. Enfant terrible und Mythos der Moderne.* Bielefeld: Aisthesis 2010. S. 200–208.
- NIETZSCHE, Friedrich: „Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile“. In: ders.: *Sämtliche Werke. Bd. 3: Morgenröthe, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft.* Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: dtv 1999. S. 9–333.

- SACK, Gustav: „Paralyse“. In: ders.: Paralyse. Der Refraktär. Neuausgabe des Romanfragments und des Schauspiels mit einem Anhang von Karl Eibl. Hrsg. v. Karl Eibl. München: Wilhelm Fink 1971. S. 7–67.
- SACK, Gustav: „Brief vom 14.02.1913 an Paula Harbeck“. In: ders.: Paralyse. Der Refraktär. Neuausgabe des Romanfragments und des Schauspiels mit einem Anhang von Karl Eibl. Hrsg. v. Karl Eibl. München: Wilhelm Fink 1971. S. 138.
- OEHM, Heidemarie: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus. München: Wilhelm Fink 1993.
- TEUFEL, Annette: Der ‚un-verständliche‘ Prophet. Paul Adler, ein deutsch-jüdischer Dichter. Dresden: Thelem 2014.
- TEUFEL, Annette: „Aspekte der Deutung“. In: Paul Adler: Gesammelte Werke in 5 Bänden. Bd. 2: Nämlich. Hrsg. v. Annette Teufel. Dresden: Thelem 2017. S. 112–121.

MEDIEN UND GESELLSCHAFT

Barbara Seidl

Ein Haus voller Blätter. Reflexionen über die Daseinsberechtigung des Druckmediums Buch im 21. Jahrhundert am Beispiel von Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* (2000)

Abstract Deutsch

Im Jahr 2000 veröffentlicht Mark Z. Danielewski mit *House of Leaves* einen gedruckten Roman, der die Unfassbarkeit des Cyberspace nachzuahmen sucht. Dabei experimentiert der Autor nicht nur mit den Möglichkeiten und Grenzen literarischer Darstellung, sondern hinterfragt auch die Materialität des eigenen Mediums. Ausgehend von der durch den Autor selbst definierten Zielsetzung, die Überlegenheit des gedruckten Buches gegenüber der digitalen Konkurrenz zu untermauern, zeichnet der vorliegende Artikel Danielewskis experimentellen Umgang mit narrativen und typografischen Mitteln nach, um über die Daseinsberechtigung des Druckmediums im 21. Jahrhundert zu reflektieren.

Abstract English

In 2000 Mark Z. Danielewski published *House of Leaves*, a print novel aiming to imitate the inconceivability of cyberspace. In order to do so, the author experiments with both the possibilities and limitations of literary representation in addition to questioning its own materiality. Following the author's objective to reaffirm the superiority of the print novel over its digital competitors, the present article seeks to trace Danielewski's experimental play with narrative and typographic means in order to reflect on the purpose of printed books in the 21st century.

* * *

Als Robert Coover 1992 in seinem vielzitierten Artikel für die New York Times den Hypertext als Befreiungsschlag gegen die Tyrannei der linearen Erzählung anpreist, sieht er in diesem Konzept nicht nur eine logische Konkurrenz für die

Gattung des Romans, sondern auch für das Medium Buch per se¹. Bereits vor rund dreißig Jahren, im Erscheinungsjahr des Artikels, waren zwischenmenschliche Kommunikation und Informationsbeschaffung weitgehend von digitalen Technologien geprägt, die das Printmedium Buch als veraltet erscheinen lassen. Mit dem prognostizierten Untergang des gedruckten Buches in engem Zusammenhang stehend, konstatiert Coover gleichzeitig auch das Ende des Romans. Dieser repräsentiert für ihn eine überholte Form des Lesens, streng nach auktorialen Anweisungen, die der nichtlinearen Darstellung in den digitalen Alltagsmedien widerspricht. Im Hypertext wiederum sieht Coover die von George P. Landow postulierte Verlagerung vom Taktilen zum Digitalen bestätigt².

Trotz einiger Werke, die als „analoge“ Vorläufer von Hyperfiction angesehen werden können – wie etwa James Joyces *Ulysses* (1922) –, wird der Begriff Hypertext als Gegenkonzept zur statischen Buchseite noch immer vor allem mit den Anfängen elektronischer Literatur in Verbindung gebracht. Dabei herrscht in der Forschung allerdings, wie Roberto Simanowski bemerkt, nicht nur Uneinigkeit hinsichtlich der Form des Hypertextes als offene oder geschlossene Einheit, sondern auch in Bezug auf die Entscheidungsfreiheit der Lesenden im Sinne von Navigationsalternativen und damit in direktem Zusammenhang stehend, die Kontrolle durch die AutorInnen³.

Im Jahr 2000 veröffentlicht Mark Z. Danielewski mit *House of Leaves* ein rund 700-seitiges Werk, das dem in Coovers Artikel heraufbeschworenen Untergang des gedruckten Romans entgegnet. Mit *HoL*⁴ legt Danielewski nicht nur einen analogen Hypertext im Sinne eines durchkonzipierten Textlabyrinths vor, sondern schafft mit dem titelgebenden Haus, wie Mark B. N. Hansen bemerkt, auch eine Allegorie, die gleichzeitig die Möglichkeiten der Gattung Roman und die Gefahren des World Wide Webs thematisiert⁵. Da *HoL* sowohl auf inhaltlicher Ebene mit Hilfe eines sich ständig verändernden Hauses, als auch auf textueller Ebene anhand zahlreicher, miteinander verlinkter Erzählstränge die unendlichen räumlichen Dimensionen des Cyberspace nachahmt, eignet sich

¹ COOVER, Robert: „The End of Books“. In: New York Times (21. Juni 1992) <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html?scp=1&sq=robert%2520coover%2520the%2520end%2520of%2520books&st=cse> (zuletzt eingesehen am 23. 11. 2019).

² LANDOW, George P.: *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in the Era of Globalization*. Baltimore: The Hopkins UP 1992. S. 35.

³ SIMANOWSKI, Roberto: „Hypertext: Merkmale, Forschung, Poetik“. In: *dichtung-digital* Nr. 24 (4/2002). Paragraf 5. <http://www.dichtung-digital.de/2002/07/31-Simanowski/Simanowski-Hypertext.htm> (zuletzt eingesehen am 11.09.2019).

⁴ *House of Leaves* wird in der Folge als *HoL* abgekürzt.

⁵ HANSEN, Mark B.N.: „The Digital Topography of Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*“. In: *Contemporary Literature* Vol. 45/No. 4 (2004). S. 597–636, hier S. 599–607.

der Roman besonders für eine direkte Gegenüberstellung von analogem und digitalem Hypertext. Ausgehend von Coovers These, wonach sich der gedruckte Roman auf Dauer nicht gegen digitale Technologien behaupten werde können, möchte der vorliegende Artikel nachskizzieren, wie Danielewski mit der Vielseitigkeit des Mediums Buch experimentiert, um dessen vermeintliche Überlegenheit gegenüber der digitalen Konkurrenz zu demonstrieren. Besonderes Augenmerk wird hierbei auf strukturelle Merkmale gelegt, die einerseits eine enge Verzahnung von Form und Inhalt und andererseits die transmediale Verwendung multimodaler Codes beinhalten, in denen Mark B. N. Hansen einen „media-technical shift“ für die Funktion des Romans zu erkennen meint⁶. Der Fokus der Untersuchung liegt dabei auf einer Gegenüberstellung des Druckmediums Buch mit digitalen Medien anhand des Konzepts *Hypertext*. Dazu werden zum einen die wechselseitige Konnotation von Form und Inhalt anhand des experimentellen Umgangs mit typografischen und strukturellen Mitteln analysiert, und zum anderen Möglichkeiten und Grenzen des gedruckten Buchs vor dem Hintergrund der elektronischen Konkurrenz untersucht.

Im Zusammenhang mit der aktiven Einflussnahme durch den Autor auf die Rezeption des eigenen Textes sowohl durch metatextuelle Referenzen im Text, als auch durch außertextuelle Plattformen (wie ein vom Autor geleitetes Facebook-Forum), schließt sich dieser Artikel der These von der Wiedergeburt des Autors an⁷. In diesem Sinne wird die Autorenfunktion in Bezug auf den untersuchten Roman als kompositorisches Experimentieren verstanden, das auf die Weiterentwicklung des gewählten Mediums und in der Folge auf die mögliche Schaffung neuer transmedialer Ausdrucksmittel abzielt. Dabei wird der innovative Gehalt nicht so sehr an der Verwendung neuer Mittel gemessen, als an der Ausschöpfung des medialen Materials – im konkreten Fall des gedruckten Romans –, das durch Nachahmung der vermeintlichen digitalen Konkurrenz mit eben dieser in einen direkten Vergleich gestellt wird. Bezugnehmend auf die von Danielewski selbst konstatierte Absicht, „to see the book reintroduced for all it really is“⁸, möchte der vorliegende Artikel *HoL* insofern als Gegenkonzept zu Robert Coovers Plädoyer für den digitalen Hypertext betrachten, als der Roman das zentrale Thema des sich ständig verändernden Hauses als Metapher für eine vom Cyberspace ausgehende Bedrohung inszeniert, welche nicht nur die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschwimmen lässt, sondern auch die Unvereinbarkeit von digitaler Verarbeitung und menschlicher Erfahrung aufzeigt⁹.

⁶ HANSEN, „The Digital Topography“. S. 598.

⁷ SIMANOWSKI, „Hypertext: Merkmale, Forschung, Poetik“. Paragraph 5.

⁸ DANIELEWSKI, Mark Z.: „A Conversation with Mark Danielewski“, conducted by Sophie Cottrell (28. April 2002). Zit. nach: HANSEN, „The Digital Topography“. S. 597.

⁹ HANSEN, „The Digital Topography“. S. 607.

Wie der Autor selbst wiederholt in Interviews betonte, verfügen Bücher über ein teils noch unausgeschöpftes Potenzial an Ausdrucksmöglichkeiten. In diesem Sinne liegt dem diesem Artikel vorangestellten Erkenntnisinteresse auch die Frage zugrunde, inwieweit es *HoL* gelingt, seine Papierform zu rechtfertigen und das gedruckte Buch als Medium mit Zukunftspotential gegenüber der digitalen Konkurrenz zu verteidigen.

1. Pfade durch das Labyrinth

Wie bereits angedeutet, zeichnet sich *HoL* durch ein wechselseitiges Spiel zwischen Form und Inhalt aus. Um die komplexe Struktur des Textes sowie in der Folge die dem Text zugrundeliegenden metaanalytischen Reflexionen und Infragestellungen der eigenen Materialität besser nachvollziehen zu können, wird nun zunächst der formale und inhaltliche Aufbau von *HoL* skizziert. Dabei ergibt sich gleich zu Beginn die Problematik einer Zuordnung formaler und inhaltlicher Strukturmerkmale innerhalb festgelegter Prinzipien. Aufgrund des Wechsels zwischen fiktionaler Erzählung, (pseudo)wissenschaftlicher Rede und – zum Teil seitenlangen – Aufzählungen, die den Text sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene unterbrechen, erscheint eine kritische Reflexion der Bezeichnung *Roman* ebenso gerechtfertigt, wie ein Hinterfragen der Zuschreibung *narrativ*.

In ihrem Artikel *Explorations in the Ergodic* argumentieren Marianne Corrigan und Ash Ogden, dass *HoL* als Beispiel für „ergodic literature“ angesehen werden kann¹⁰. Der Begriff *ergodic literature*, oder ergodische Literatur, wurde durch Espen J. Aarseth geprägt, der in seiner 1997 erschienen Dissertation, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, den Begriff „ergodisch“ mit „Arbeit“ oder „Pfad“ übersetzt¹¹. Die Arbeit auf Seiten der Lesenden besteht laut Aarseth darin, dass das Durchqueren des Textes mit ungewöhnlichem (spielerischem) Aufwand verbunden ist¹². Einen Unterschied zu klassischen Texten sieht Aarseth hierbei jedoch nicht in einer veränderten Leseart im Sinne einer erhöhten Aktivität begründet, da es wie er betont, den Lesenden auch in klassischen linearen Texten prinzipiell freisteht, Passagen zu überspringen oder an einer x-beliebigen Stelle zu beginnen. Die Lesenden müssen also keineswegs, wie Coover meinte, aus den Zwängen der linearen Erzählung befreit werden, da es ihnen in Wahrheit immer

¹⁰ CORRIGAN, Marianne, OGDEN, Ash: „Explorations in the Ergodic“. In: *Alluvium* Vol. 2 No. 2 (2013): <http://dx.doi.org/10.7766/alluvium.v2.2.01> (zuletzt eingesehen am 15.09.2019).

¹¹ AARSETH, Espen J.: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1997. S. 1.

¹² AARSETH, *Cybertext*. S. 1.

schon freistand, Texte in einer freigewählten Reihenfolge zu lesen. Vielmehr ortet Aarseth im *ergodischen Text* einen Aufbruch des klassischen Kommunikationsmodells Autor – Erzähler – Adressat – Leser¹³. Dies geschieht vor allem dadurch, dass aufgrund eines sprunghaften Wechsels zwischen Erzählpfaden sowie durch Hyperlinks zu externen Quellen schnell der Überblick verloren geht, aus welcher Perspektive erzählt wird und an wen sich der Erzähler gerade wendet.

Auch wenn Aarseth fast ausschließlich digitale Werke für die Untersuchung heranzieht, bezweifelt er die Sinnhaftigkeit einer expliziten Trennung von gedruckter und elektronischer Literatur für die Analyse des Konzepts Hypertext und betrachtet dieses vielmehr als Modell für eine bestimmte Form textueller Kommunikation¹⁴. Im Gegensatz zum klassischen Aristotelischen Modell, bei dem der Autor dem Erzähler „Worte in den Mund legt“¹⁵, die dieser wiederum an einen Adressaten richtet, mit dem sich die Lesenden identifizieren können, ortet Aarseth im Hypertext eine durch die Fragmentierung der Erzählung in verschiedene Erzählpfade bedingte Zerstreuung der Beziehung zwischen Autor und Erzähler sowie einen Verlust des Fokus auf Seiten der LeserInnen¹⁶. Angesichts der vielfältigen Möglichkeiten struktureller Organisation, die unter der gemeinsamen Bezeichnung Hypertext zusammengefasst werden, erscheint das von Aarseth vorgeschlagene (anhand von Michael Joyces klassischem Hypertext *Afternoon* erstellte) Kommunikationsmodell im Fall von *HoL* etwas unzuverlässig. In diesem Zusammenhang sollte auch auf eine, bei Aarseth nicht immer klar herauszulesende, notwendige Differenzierung zwischen den Begriffen Cybertext und Hypertext hingewiesen werden. Während sich ersterer konzeptionell eher auf die Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Medium im Sinne einer Reflexion des Materials bezieht, verweist der Begriff Hypertext vor allem auf die Form der Textstruktur¹⁷.

Im Hinblick auf kommunikative Prozesse, die durch den Roman aktiviert werden sollen, betont Mark Z. Danielewski in einem ausführlichen Interview, dass die Lesenden selbst aufgrund der laufenden (Re)Interpretation des Textes zu den wahren ProtagonistInnen von *HoL* werden. So wird nicht nur jede Ebene des Romans durch eine weitere jeweils auf metafiktionale Weise kommentiert, interpretiert und in Frage gestellt, sondern den Lesenden auch suggeriert, dass alles Erlebte individuell interpretiert wird und daher keine allgemeingültige

¹³ AARSETH, Cybertext. S. 93.

¹⁴ AARSETH, Cybertext. S. 17–19.

¹⁵ AARSETH, Cybertext. S. 92.

¹⁶ AARSETH, Cybertext. S. 92.

¹⁷ Vgl. AARSETH, Cybertext. S. 17–19, sowie SIMANOWSKI, „Hypertext: Merkmale, Forschung, Poetik“. Paragraf 5.

Wahrheit widerspiegelt.¹⁸ Hansen weist außerdem darauf hin, dass sich sowohl das Haus in der Erzählung für jede Person individuell verändert, als auch der Text selbst für jeden Leser und jede Leserin zu einer singulären Leseerfahrung wird, die beim wiederholten Lesen variieren kann¹⁹. Die Interpretationsfreiheit der Lesenden wird dabei allerdings durch die vom Autor zur Verfügung gestellten Hinweise sowohl auf narrativer als auch auf formaler Ebene metatextuell gelenkt.

1. 1. Erzählpfade

HoL besteht aus einer Vielzahl an Erzählpfaden, die wechselseitig aufeinander Bezug nehmen sowie Parallelhandlungen beschreiben, die zwar zeitlich, formal und inhaltlich voneinander getrennt sind, jedoch semantisch ineinander übergreifen. Die jeweiligen Erzählpfade korrespondieren mit vier übergeordneten Erzählrahmen – beziehungsweise Pfaden – und zahlreichen Abzweigungen, die mittels unterschiedlicher Schrifttypen optisch unterscheidbar gemacht, beziehungsweise vom Haupttext räumlich getrennt im Anhang zu finden sind. Den innersten Kern der Erzählung bildet ein (auch innerhalb der Handlung) fiktiver Dokumentarfilm, der sogenannte „Navidson Record“, der das Schicksal der Familie des preisgekrönten Dokumentarfilmers Navidson sowie einiger seiner engsten Vertrauten dokumentiert. Navidson entdeckt durch Zufall, dass sein neues Haus innen größer ist als außen, eine Tatsache die auch durch eine Vielzahl an Messungen und Berechnungen nicht erklärt werden kann. Dies rührt nicht zuletzt auch daher, dass sich das Haus in seinen Parametern laufend verändert. Darüber hinaus gibt es im Haus einen Korridor, der in einen scheinbar unendlichen, labyrinth-artigen Abgrund führt, dessen Dimensionen sich ebenfalls ständig verändern und der von jeder Person, die ihn betritt, anders wahrgenommen wird. Zur intradiegetischen Erzählung innerhalb der Navidson-Geschichte sind Fotos, Skizzen, Transkriptionen von Tonbandaufnahmen sowie Interviews, Briefe und Listen aus dem Film selbst zu zählen.

Der Film, dessen Existenz zwar einerseits durch zahlreiche Zeugenaussagen und eine (fiktive) Sekundärliteratur bestätigt, von den anderen Erzählern allerdings wiederholt angezweifelt wird, wird von einem alten blinden Mann namens Zampanò – möglicherweise ein intertextueller Verweis auf die Hauptfigur des Filmes *La Strada* – beschrieben und analysiert. Hierfür zitiert Zampanò eine Reihe realer und fiktiver Quellen aus verschiedenen wissenschaftlichen Fach-

¹⁸ MCCAFFEY, Larry u. Sinda GREGORY: „Haunted house – an interview with Mark Z. Danielewski“. In: Critique Vol. 42.2 (Winter 2003): <http://markzdanielewski.info/mzd/critique.pdf>. S. 99–130, hier S. 121. (zuletzt eingesehen am 23. September 2019).
<http://markzdanielewski.info/mzd/critique.pdf> (zuletzt eingesehen am 23. September 2019).

¹⁹ HANSEN, „The Digital Topography“. S. 602.

bereichen, die in Fußnoten angeführt oder angekündigt und schließlich ausgelassen werden. Der Erzählpfad von Zampanò bedient sich der Mittel empirischer Kommunikation, mit deren Hilfe der Erzähler die Geschehnisse des Films zu überprüfen und analysieren sucht. Wie Melina Gehring bemerkt, kann Zampanò als Blinder den Film jedoch nicht gesehen haben, wodurch sowohl dessen Existenz als auch die Existenz des Filmes und somit des Hauses selbst zweifelhaft erscheint.²⁰

Zampanòs Notizen werden wiederum von einem drogensüchtigen Tattoo-Gehilfen namens Johnny Truant in dessen Wohnung als lose in einer Kiste zusammengetragene Blätter gefunden, schließlich geordnet und kommentiert. In seinen Kommentaren lässt Johnny auch seine eigene Lebensgeschichte mit einfließen, die durch – zum Teil kodierte – Briefe seiner institutionalisierten Mutter komplettiert wird. Die Lesenden gelangen zu diesen *Whalestoe Letters*, die einen weiteren Erzählpfad bilden, indem sie Fußnote 78 folgen, die auf die Briefe im Anhang verweist. Johnnys Erzählung gestaltet sich als stream-of-consciousness, der weder linear noch zuverlässig ist. So wirft er etwa in seinen Tagebucheintragungen die Frage auf, ob er selbst nicht in Wahrheit bloß die Kreation eines anderen Erzählers sei:

A moment comes where [...] I actually believe [...] that this terrible sense of relatedness to Zampanò's work implies something that just can't be, namely that this thing has created me; [...] where I am nothing more than the matter of some other voice...²¹

Ein weiterer metafiktionaler Hinweis auf Johnnys eigene Unzuverlässigkeit sowie auch auf jene der Manuskripte, die ihm als Basis für seine Erzählung dienen, findet sich in einem Anzweifeln der Existenz des Beschriebenen:

No one here has heard of Zampanò.
No one here has heard of the Navidsons.
I've found no Ash Tree Lane.²²

Die Fragwürdigkeit des Erzählers manifestiert sich darüber hinaus in dem paradoxen Umstand, dass die Notizen ohne Johnnys Wissen bereits in Buchform publiziert wurden.²³ Das Buch *House of Leaves*, das von anonymen LektorInnen unter Zuhilfenahme von Zampanòs Manuskript und Johnnys Kommentaren

²⁰ GEHRING, Melina: „Das Labyrinth als Chronotopos: Raumtheoretische Überlegungen zu Mark Z. Danielewskis *House of Leaves*“. In: Wolfgang Hallett u. Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Transcript 2009. S. 319–324, hier S. 324.

²¹ DANIELEWSKI, Mark Z.: *House of Leaves*. Toronto: Random House 2000. S. 326.

²² DANIELEWSKI, HoL. S. 499.

²³ DANIELEWSKI, HoL. S. 513.

zusammengestellt wurde und von dessen Existenz Johnny erst gegen Ende des Romans erfährt, wird nicht nur innerhalb der Handlung, sondern vorwegnehmend bereits auf der Titelseite paratextuell thematisiert, auf der zu lesen ist:

HOUSE OF LEAVES

By Zampanò

With introduction and notes by Johnny Truant

2nd Edition

Panteon Books New York

Da sich die Beschreibung „2nd Edition“ aus dem Umstand ergibt, dass eine vermeintliche erste Version des Buches online im Internet kursiert und die Copyright-Seite selbst die gleichen typografischen Merkmale aufweist wie die Erzählung – so ist etwa auch der Wortteil „House“ in „Random House“ in blauer Schriftfarbe gedruckt, und die Anmerkung zur vorliegenden Fassung stammt von fiktiven Lektoren – kann auch der Paratext als Teil des äußersten Erzählrahmens betrachtet werden.

1. 2. (Pseudo)wissenschaftliche Rede als Erzählung

Wie bereits angedeutet, bedienen sich Zampanòs Erzählung – und in der Folge auch die Kommentare Johnnys sowie die der Lektoren – zahlreicher realer und fiktiver wissenschaftlicher Quellen, auf die sich die Analyse des „Navidson Records“ stützt. Diese Textauszüge werden, anders als dies in fiktiven Texten sonst meist der Fall ist, wissenschaftlich zitiert. Allerdings wird diese Verfahrensweise durch fiktive Zitate und Quellenangaben, die auf den ersten Blick von den realen Quellen nicht unterscheidbar sind und erst durch eine aktive Recherchearbeit seitens der Lesenden als Fiktion entlarvt werden, gleichzeitig ad absurdum geführt. Die Gegenüberstellung fiktionaler und realer Quellen kann einerseits als Kritik, beziehungsweise als Satire, auf die Problematik des Urheberrechts in Zeiten einer im Cyberspace vorherrschenden unübersichtlichen Informationsflut angesehen werden, thematisiert gleichzeitig auf der Metaebene aber andererseits auch die Analyse des fiktionalen Textes.

Dabei bindet der Autor die wissenschaftlichen Textauszüge auf kreative Weise in die Erzählung mit ein. Dies geschieht durch Übersetzungen, die von Johnny oder den Lektoren als Fußnoten hinzugefügt und kommentiert werden – wie etwa jene von Auszügen aus Heideggers *Sein und Zeit*²⁴ –, durch intertextuelle Verweise auf innerhalb der Erzählung nicht zitierte Texte – wie Rainer Maria Rilkes Gedicht „Orpheus. Eurydike. Hermes“²⁵ –, sowie durch die Verwendung

²⁴ DANIELEWSKI, HoL. S. 24–25.

²⁵ DANIELEWSKI, HoL. S. 28.

von wissenschaftlichen Quellen als metatextuelle Kommentare – wie im Fall von Jacques Derridas Ausführungen zu Struktur, Zeichen und Spiel²⁶.

Ein Thema, das parallel zum Erzählkern rund um das in Zampanòs Notizen zum „Navidson Record“ dokumentierte Haus nicht nur in allen Erzählpfaden, sondern auch auf der Metaebene mittels wissenschaftlicher Quellen aufgegriffen wird, ist das Labyrinth. Angefangen von Überlegungen zur architektonischen Akustik²⁷, bedient sich der Autor mehrerer Studien zu plausiblen Gründen für die Konstruktion von Labyrinth, sowie zu deren möglicher Beschaffenheit, allen voran Penelope Reed Doobs *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages* (1990)²⁸ und William Henry Matthews *Mazes & Labyrinths: Their History & Development* (1970)²⁹ sowie zahlreicher Werke, die sich mit dem Labyrinth des Dädalus auseinandersetzen. Letzteres sowie das Motiv der im Labyrinth lauernden Bedrohung durch Minotaurus wird schließlich zu einem eigenen metareferenziellen Erzählpfad, der durch rote, durchgestrichene Schrift zweifach hervorgehoben ist. Durch diese Markierung kann die Rahmenhandlung gleichsam als eigene Erzählung, unabhängig von anderen Erzählsträngen gelesen oder ausgelassen werden, ist dabei jedoch auf semantischer Ebene und auch durch Fußnoten mit den anderen Erzählpfaden verbunden.

1. 3. Die Schrifttypen

Was bereits beim oberflächlichen Durchblättern von *HoL* auffällt, ist die ungewöhnliche Typografie des Buches, die sich sowohl in der Verwendung unterschiedlicher Schrifttypen und Farben, als auch im ungewöhnlichen Schriftbild und dem – für fiktive Werke eher unüblichen – Gebrauch von Fußnoten, Anhängen sowie eines Indexes manifestiert. Dabei bleibt es den Lesenden grundsätzlich selbst überlassen, die einzelnen Erzählpfade linear zu lesen, oder den Anweisungen des Autors folgend, sprunghaft zwischen den Erzählpfaden zu wechseln, bis sich die Fragmente gleich einem Puzzle schließlich zusammenfügen. Der Autor selbst betont, dass die Lesenden den Roman wie ein Haus durch verschiedene „Eingänge“ betreten können³⁰. In diesem Zusammenhang verweist Julia Weber auch auf die Doppeldeutigkeit des englischen Wortes „story“, das sowohl „Erzählung“ als auch „Stockwerk“ bedeuten kann.³¹ Auch hier imitiert der Roman die Seitenarchitektur eines digitalen Hypertextes, wie

²⁶ DANIELEWSKI, HoL. S. 112.

²⁷ DANIELEWSKI, HoL. S. 50–51.

²⁸ DANIELEWSKI, HoL. S. 107, 113, 114.

²⁹ DANIELEWSKI, HoL. S. 110–111.

³⁰ MCCAFFEY, GREGORY, „Haunted house“. S. 111.

³¹ WEBER, Julia: „Expeditionen ins Innere des *House of Leaves*“. In: Robert Krause u. Evi Zemanek (Hg.): Text-Architekturen. Die Baukunst der Literatur. Berlin/Boston: de Gruyter 2014. S. 252–269, hier S. 258.

etwa einer Webseite. Unterscheidbar gemacht werden die Erzählpfade in HoL dadurch, dass Danielewski verschiedene Fonts verwendet, wodurch sich die einzelnen Erzähler optisch voneinander abheben: Times New Roman (Zampanò), Courier (Johnny), Bookman (The Editors), Dante (Johnnys Mutter). Zusätzlich ist das Wort „house“ in der mehrfarbigen Originalausgabe und in den Übersetzungen in blau, die metatextuelle Nebenhandlung rund um die Thematik des Labyrinths, beziehungsweise die des Minotaurus rot gedruckt, und jene Textstellen, die auf Johnnys Mutter Bezug nehmen, erscheinen in violett. Julia Weber ortet vor allem in der blauen Schreibweise des Wortes beziehungsweise Wortbestandteils „house“ eine Nachahmung von Hypertextlinks, „die man nur ‚anklicken‘ muss, um ihre genauen Bedeutungen und Verlinkungen innerhalb eines größeren Kontexts zu erforschen“³². Dieser Interpretationsfaden wird von Mark B. N. Hansen weitergesponnen, indem er den inhaltlichen Kern des Romans – das schriftfarblich hervorgehobene Haus – als flexible, topologische Form beschreibt, die über unendliche Möglichkeiten der Modifizierung verfügt und dessen Output sich disproportional zum Input verhält, wodurch es als Metapher für den digitalen Raum angesehen werden kann³³.

Weitaus schwieriger wird es, eine Erklärung für die Markierung der Minotaurus-Thematik zu finden. Hierbei hebt der Autor zum einen die Wichtigkeit des mythischen Labyrinths als Metareferenz auf Form und Inhalt des Romans durch die rote Schriftfarbe hervor, streicht die Passagen zu wissenschaftlichen Abhandlungen über das Labyrinth jedoch weitgehend durch. Erklärt wird dieser Umstand auf inhaltlicher Ebene dadurch, dass Johnny Truant die Textstellen bereits in diesem Zustand in Zampanòs Wohnung gefunden hat.

each fragment completely covered with the creep of years and years of ink pronouncements; layered, crossed out, amended; handwritten, typed; legible, illegible; impenetrable, lucid; torn, stained; scotch taped; some bits crisp and clean, others faded, burnt or folded and refolded so many times the creases have obliterated whole passages [...].³⁴

Auf typografischer Ebene fällt vor allem eine durchgestrichene rote Textpassage in der Mitte des Buches beginnend mit der Aussage „Navidson is not Minos. He did not build the labyrinth“ auf, die wie ein Schlüssel geformt ist³⁵. Die Schlüsselform suggeriert eine wichtige Bedeutung für die Interpretation, gewissermaßen einen Lösungsschlüssel oder roten Faden, obwohl diese Schlussfolgerung aufgrund der Tatsache, dass die Passage durchgestrichen ist, gleichzeitig wiederum ausgeklammert wird.

³² WEBER, „Expeditionen ins Innere des *House of Leaves*“. S. 267.

³³ HANSEN, „The Digital Topography“. S. 608–609.

³⁴ DANIELEWSKI, HoL. S. xvii.

³⁵ DANIELEWSKI, HoL. S. 336.

1. 4. Fußnoten

Auch wenn es den Lesenden prinzipiell freisteht, sich einen individuellen Weg durch das Textlabyrinth zu bahnen und die Erzählpfade in beliebiger Reihenfolge zu lesen, erweisen sich die vom Autor ausgelegten Hinweise in Form von Fußnoten dennoch als wichtige Orientierungshilfe. Sie erstrecken sich etwa einzelne, durch unterschiedliche Schrifttypen ausgewiesene Erzählpfade über mehrere Seiten und werden dabei immer wieder durch Fußnoten unterbrochen – es gibt sogar Fußnoten zu den Fußnoten – wodurch mehrere Interpretationsebenen entstehen, auf denen jeder Erzählstrang metafictional durch einen weiteren reflektiert wird. In den Fußnoten finden sich nicht nur Notizen und Quellenangaben zu anderen (teils textexternen) Erzählfäden, sondern auch ein Großteil des Johnny-Truant-Erzählstranges nebst den Kommentaren der fiktiven Lektoren. Dabei verlaufen die Erzählstränge und Quellenhinweise in den Fußnoten teils parallel auf der gleichen Seite zum größer gedruckten Zampanò-Erzählpfad oder nehmen, diesen unterbrechend, ganze Buchseiten für sich in Anspruch. Oftmals erscheinen die Fußnoten auch spiegelverkehrt, diagonal, vertikal, im Querformat, oder müssen von hinten nach vorne oder von unten nach oben gelesen werden. Ein sprunghafter Wechsel abseits der nicht durch Fußnoten markierten Pfade birgt dabei das Risiko in sich, dass semantische Zusammenhänge verloren gehen.

Hinweise auf zusätzliche Quellen, wie etwa Interviews, Dokumente, Briefe oder Bilder, binden auch den Anhang in die Erzählung mit ein und bieten somit die Möglichkeit, die Lektüre individuell auszuweiten. Weitere Referenzen führen schließlich zum ursprünglichen Erzählpfad zurück. Auch wenn die Struktur des Romans ein aktives Lesen voraussetzt, da zwischen Erzählpfaden entschieden, zwischen Seiten hin und her geblättert und das Buch mehrmals gewendet werden muss, so dienen die Anweisungen des Autors als Ariadnefaden, der den LeserInnen dabei hilft, sich im labyrinthischen Text nicht zu verlieren.

Im Sinne einer metatextuellen Referenz können die Fußnoten darüber hinaus auch im Sinne einer Thematisierung der materiellen Ebene der Erzählung als Reflexion auf Darstellungsmöglichkeiten von Fiktionalität und Realität angesehen werden. Wie N. Katherine Hayles in ihrer Analyse von *HoL* betont, setzt sich der Roman auf mehreren Ebenen mit den Möglichkeiten und Unzulänglichkeiten digitaler Medien wie Film und Tonaufnahmen auseinander und suggeriert dabei, dass Personen und Handlungen innerhalb der präsentierten Welt nur dadurch existieren, dass sie aufgezeichnet werden³⁶. Dabei lässt sich die fiktionale Welt kaum von der realen unterscheiden, da in beiden Fällen alles Nicht-Selbst-Erlebte nur aufgrund der Tatsache wahrgenommen wird, dass es dokumentiert wurde und der Wahrheitsgehalt somit von der Zuverlässigkeit des

³⁶ HAYLES, Nancy Katherine: „Saving the Subject: Remediation in House of Leaves“. In: *American Literature* Vol 74, Nr. 4 (Dezember 2002). S. 779–806, hier S. 786.

jeweiligen Mediums abhängt. In diesem Sinne können die Fußnoten in *HoL* einerseits als Dokumentation angesehen werden, die eine Verbindung zwischen Aufzeichnung und Realität herstellen soll, andererseits wird die Verlässlichkeit dieser Referenzen durch fiktive Quellen gleichzeitig wiederum angezweifelt.

1. 5. Das Schriftbild

So wie der Zampanò-Erzählpfad, der den vermeintlichen Haupttext bildet, sind auch die Fußnoten nicht nur als Textblöcke, sondern auch in verschiedenen schriftbildlichen Formen abgebildet und erinnern dabei an konkrete Poesie. Neben der bereits erwähnten Schlüsselform in der Mitte des Romans, treten die Fußnoten in Form von Quadraten³⁷ und Spalten³⁸ auf, wechseln die Schreibrichtung oder erscheinen als markierte Leerstellen, auf die später noch Bezug genommen wird. Dabei ahmt das Schriftbild aller Erzählpfade den Inhalt nach und macht diesen auch visuell erfahrbar. So imitiert etwa gegen Ende von Zampanòs Erzählung das immer kleiner werdende Textfeld einen sich verengenden Korridor, durch den Navison zu gelangen versucht³⁹. Während sich der Korridor immer mehr verschmälert, je weiter Navidson in diesen vordringt, minimiert sich der Text von neun Zeilen auf eine. Die Desorientierung der Hauptperson ist darüber hinaus auch durch die wechselnde Textausrichtung nachempfindbar. Die Lesenden müssen das Buch immer wieder drehen und wenden, um den Erzählpfaden zu folgen, und verlieren dabei selbst mitunter die Orientierung. Verstärkt wird diese Wirkung durch Verweise auf Textstellen, die sich in einem der beiden Anhänge befinden, wodurch ein Umherblättern im Buch erforderlich wird.

Neben Lücken in der Übertragung durch technische Medien, die gleichzeitig deren Fehleranfälligkeit thematisieren, werden außerdem leere Texträume – als Spiegelbild zum Schriftbild – ähnlich wie in der konkreten Poesie dazu eingesetzt, die Handlung nachzuahmen, etwa für die Darstellung eines leeren Raumes⁴⁰ oder eines immer breiter werdenden Korridors⁴¹. Darüber hinaus dienen Lücken im Text dazu, Zampanòs durch Wasser oder Feuer beschädigtes Manuskript zu veranschaulichen und so die vermeintliche Echtheit der Quelle zu suggerieren.

Die Leerstellen sind dabei nicht im Iser'schen Sinn als Raum für einen kreativen interpretatorischen Input seitens der Lesenden zu verstehen⁴², sondern gleichen vielmehr performativen Leerstellen, die in die Handlung mit eingebunden sind.

³⁷ DANIELEWSKI, *HoL*. S. 119–145.

³⁸ DANIELEWSKI, *HoL*. Kapitel XI.

³⁹ DANIELEWSKI, *HoL*. S. 143–160.

⁴⁰ DANIELEWSKI, *HoL*. S. 143–160.

⁴¹ DANIELEWSKI, *HoL*. S. 431.

⁴² Vgl. ISER, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des englischen Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink 1975. S. 62–66.

Dabei variiert auch die Markierung dieser Leerstellen, die beispielsweise durch Textrahmen oder durch den Text ersetzende Symbole⁴³ bis hin zu einer Textpassage in Brailleschrift⁴⁴ sowie ferner durch direkte Hinweise („2 pages missing“⁴⁵) hervorgehoben sind.

Die fehlenden Stellen werden darüber hinaus in Fußnoten von Johnny oder den fiktiven Lektoren kommentiert, indem sie entweder ergänzt werden oder die Unmöglichkeit einer Rekonstruktion des fehlenden Textes betont wird.

Viele der Leerstellen in *HoL* können als kritische Referenz auf das Konzept des impliziten Lesens, wonach sich die Bedeutung eines Textes erst während der Interpretation durch die Lesenden entfaltet⁴⁶, angesehen werden. Danielewski markiert die Zwecklosigkeit eines Deutungsversuchs der textuellen Abwesenheit gleich doppelt, indem er etwa eine fehlende Textpassage in Fußnoten kommentiert und mit Quellenangaben belegt⁴⁷ oder auf ein verlorengegangenes Textstück als Quelle verweist⁴⁸, wodurch der Freiraum für weitere Assoziationen seitens der Lesenden stark eingeschränkt wird.

Daraus ergibt sich wiederum, dass dem materiellen Fehlen des Textes mehr Gewichtung zukommt, als dem semantischen Inhalt der jeweiligen Leerstelle. Dieser Umstand wird auch auf inhaltlicher Ebene aufgegriffen. So verschluckt das Labyrinth im Keller des Hauses sowohl Ton als auch Licht und macht damit die Dokumentation seines Inneren so gut wie unmöglich. „Silence keeps trying to mean an answer,“⁴⁹ kommentiert Zampanò den Versuch von Navidsons Freund, herauszufinden, wohin sein Kollege verschwunden ist. Die Stille, beziehungsweise die Abwesenheit jeglichen Lautes, kann in metatextueller, autoreferenzialer Hinsicht tatsächlich als Antwort gelesen werden. Der Prämisse folgend, dass Geschriebenem „kein eigener Sinngehalt innewohnt“, sondern Bedeutungszuschreibungen vielmehr das Resultat individueller Rezeptionsakte sind⁵⁰, können auch die Leerstellen in *HoL* in erster Linie als Lücken betrachtet werden, die auf metafiktionaler Ebene mediale Grenzen aufzeigen, ohne dabei für die Erzählung relevante Bedeutungsinhalte zu verbergen.

⁴³ DANIELEWSKI, *HoL*. S. 373.

⁴⁴ DANIELEWSKI, *HoL*. S. 373.

⁴⁵ DANIELEWSKI, *HoL*. S. 372.

⁴⁶ ISER, *Der implizierte Leser*. S. 62–66.

⁴⁷ DANIELEWSKI, *HoL*. S. 372–377.

⁴⁸ DANIELEWSKI, *HoL*. S. 251.

⁴⁹ DANIELEWSKI, *HoL*. S. 126.

⁵⁰ GERTZ, Jan Christian et al.: „Metatext(ualität)“. In: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hg.): *Materiale Textkulturen*. Berlin/Boston: de Gruyter 2015. S. 207–218, hier S. 211.

<https://www.degruyter.com/downloadpdf/books/9783110371291/9783110371291.207/9783110371291.207.pdf> (zuletzt eingesehen am 15.09.2019).

Wie auf inhaltlicher Ebene, so greift auch das Schriftbild die Thematik des Labyrinths auf und kann wohl am besten, Klaus Peter Dencker zitierend, als „typografisches Labyrinth“⁵¹ beschrieben werden, das weit verzweigt und verschachtelt, die Lesenden auf Irrwege oder gar ins Leere führt. Auch in der labyrinthischen Anordnung des Textes, die es erschwert, beim Lesen den Überblick zu behalten, manifestiert sich eine Nachahmung und gleichzeitig eine Kritik der Unüberschaubarkeit des Cyberspace.

2. Die allegorische Bedeutung des Hauses

2. 1. HoL als Hypertext

Wenn auch Sebastian Deterding und Achim Hölter in ihrer Deutung des Romans keine neuen experimentellen Darstellungsverfahren feststellen konnten⁵², so ortet Julia Weber dennoch eine dem Text zugrundeliegende innovative Fragestellung nach der Vermittlung des „unmöglichen Raumes“⁵³, in der sie „eine Allegorie auf die virtuellen dynamischen Raumarchitekturen des Cyberspace“⁵⁴ zu erkennen meint.

Geht man davon aus, dass der virtuelle Raum des Cyberspace unser Denken mehr verändert hat als alle anderen technologischen Entwicklungen der letzten Jahrhunderte zusammengenommen, so könnte man das *House of Leaves* als Versuch lesen, das Unheimliche dieser technologischen Entwicklungen im Medium der Literatur zu reflektieren.⁵⁵

Weber sieht auf der inhaltlichen und der formalen Ebene des Romans eine Simulation beliebiger Bedeutungsangebote im Cyberspace, „deren Inhalte und Anordnungen sich ständig verändern und keine verlässliche Orientierung erlauben“⁵⁶. Diese Interpretation lässt sich unter anderem an der bereits beschriebenen labyrinthischen Form von *HoL* festhalten, die auf inhaltlicher, formaler, und metatextueller Ebene aufgegriffen wird. Wie Melina Gehring bemerkt, ist dem sich selbst ständig verändernden Labyrinth, das den innersten Erzählkern von *HoL* bildet, aufgrund der Tatsache, dass dieses sich jedem

⁵¹ DENCKER, Klaus Peter: *Optische Poesie: von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin/Boston: de Gruyter 2011. S. 416.

⁵² DETERDING, Sebastian u. HÖLTER, Achim: „Papier simuliert visuelle Medien. Zu Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* (2000)“. In: Silke Grothues et al. (Hg.): *Ästhetische Transgressionen*. Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag. Trier: WVT 2006. S. 213–233, hier S. 219–220.

⁵³ WEBER, „Expeditionen ins Innere des *House of Leaves*“. S. 267.

⁵⁴ WEBER: „Expeditionen ins Innere des *House of Leaves*“. S. 267.

⁵⁵ WEBER: „Expeditionen ins Innere des *House of Leaves*“. S. 268.

⁵⁶ WEBER: „Expeditionen ins Innere des *House of Leaves*“. S. 268.

Beschreibungsversuch entzieht und auch seine eigene Existenz wiederholt in Frage stellt, „auf der metaphorischen Ebene poststrukturalistische und dekonstruktivistische Repräsentationskritik eingeschrieben“⁵⁷. Im Zusammenhang mit der „Nichtgreifbarkeit“⁵⁸ des Labyrinths spricht Mark B. N. Hansen auch vom unmöglichen Objekt („impossible object“⁵⁹), das er wiederum als Metapher für nicht wiederholbare individuelle Erfahrungen im realen Leben betrachtet.⁶⁰

Ähnlich wie beim Hypertext entsteht auch bei jeder Lektüre von *HoL* aufgrund einer Vielzahl an Erzählpfaden zwangsläufig ein neuer Text, da es unrealistisch ist, dass sich die Lesenden die genaue Abfolge der Hinweise merken. In der wiederholten Thematisierung einer durch multiperspektivische Erzählpfade und metatextuelle Bezüge bedingten Desorientierung sieht Julia Weber daher eine Imitation des digitalen Hypertextes, die den Lesenden „ähnliche Strategien des *multiprocessing* abverlangt, wie sie die Navigation durch das Internet erfordert“⁶¹. Das Ergebnis ist ein analoger Hypertext, dessen konnotative Offenheit durch die in die Erzählung eingebundene metafiktionale Analyse vom Autor selbst eingeschränkt wird. Wie Roberto Simanowski bezüglich der Rezeption von Hypertexten bemerkt, handelt es sich bei der Offenheit des hypertextuellen Romans vor allem um eine physische, in der Form von Auswahlmöglichkeiten beim Lesen der Links oder Erzählpfade, und weniger um eine mentale Offenheit im Sinne einer Möglichkeit beliebiger individueller Bedeutungsgenerierung⁶². Während bei linearen Texten die Verbindungen zwischen einzelnen Handlungsfragmenten während der Lektüre aktiv anhand subjektiver Erfahrungen und Assoziationen hergestellt werden, so übernimmt beim Hypertext der Autor einen Großteil dieser Aufgabe, indem er, wie im Fall von *HoL*, direkte Links setzt und damit den Assoziationsprozess entscheidend beeinflusst⁶³.

Demnach ist *HoL* auch nur insofern zur ergodischen Literatur zu zählen, als die LeserInnen im Buch hin- und herblättern, es wenden und immer wieder Quellen recherchieren müssen. Letztendlich bleibt ihre Entscheidungsfreiheit dabei aber durch den vom Autor vorgegebenen Rahmen begrenzt. Im Unterschied zum digitalen Text ergibt sich dieser Rahmen zunächst bereits durch das Medium Buch, dessen in sich begrenzter Raum von Danielewski allerdings sowohl durch textinterne Verweise auf extratextuelle Quellen, als auch durch einen vom Autor gelenkten, über den Text hinausgeführten metatextuellen Diskurs aufgebrochen wird.

⁵⁷ GEHRING, „Das Labyrinth als Chronotopos“. S. 324.

⁵⁸ GEHRING, „Das Labyrinth als Chronotopos“. S. 324.

⁵⁹ HANSEN, „The Digital Topography“. S. 607.

⁶⁰ HANSEN, „The Digital Topography“. S. 607.

⁶¹ WEBER, „Expeditionen ins Innere des *House of Leaves*“. S. 268.

⁶² SIMANOWSKI, „Hypertext: Merkmale, Forschung, Poetik“. Paragraf 4.

⁶³ SIMANOWSKI, „Hypertext: Merkmale, Forschung, Poetik“. Paragraf 4.

Indem Geschehnisse des innersten Erzählrahmens, Zampanòs „Navidson Record“, aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet, analysiert sowie zusätzlich in Fußnoten mit Hilfe wissenschaftlicher Studien interpretiert werden, bietet der Autor darüber hinaus eine selbstreflektierende Analyse des eigenen Textes an. Er führt die hermeneutische Suche nach einer tieferen Bedeutung, die im fiktiven Text verborgen sein könnte, jedoch gleichzeitig ad absurdum, da jede Theorie lediglich als eine von vielen Möglichkeiten entlarvt wird. Die suggerierte Unbeschreibbarkeit des Labyrinths birgt also gleichzeitig auch eine Kritik an hermeneutischer Analyse in sich: So wie das Labyrinth im Haus je nach der Erwartungshaltung der es betretenden Personen permutiert, so wandelt sich auch die Interpretation des Textes bei jedem erneuten Mal des Lesens und erlaubt dabei keine Aussagen bezüglich verlässlicher Bedeutungsangebote. In diesem Zusammenhang weist Hansen darauf hin, dass umgekehrt auch der Text Veränderungen im Lesenden bewirkt, was durch die Kommentare Johnny Truants dokumentiert wird.⁶⁴

Des Weiteren stellt Danielewski wissenschaftliches Schreiben und literarisches Schreiben in einen direkten Vergleich zueinander und provoziert mit falschen Quellen und Quellenangaben einen Diskurs über die objektive Unterscheidbarkeit von Fakten und Fiktion, da die Falschheit der Quellen nur durch eine eigenständige Überprüfung durch die LeserInnen aufgedeckt werden kann. An anderer Stelle werden die Lesenden direkt zur Recherche aufgefordert, die schließlich und endlich jedoch ins Nichts führt. So verweist Zampanò im Zusammenhang mit einem Vortrag des fiktiven Theologen Hanson Edwin Rose auf ein Zitat, ohne den Verfasser zu nennen. Dieser Umstand wird wiederum in Johnnys Kommentar hervorgehoben, indem die Passage dem Erzähler zwar bekannt erscheint, aber dennoch nicht eingeordnet werden kann. Auch die fiktiven LektorInnen können den Urheber des Zitats nicht ausfindig machen und rufen die Lesenden dazu auf, beim Finden der Quelle mitzuhelfen.⁶⁵ Diese werden so dazu aufgefordert, den analogen Hypertext zu verlassen und im digitalen Cyberspace nach Informationen zu suchen, um die Leerstelle im Text zu schließen.

Neben Anleitungen durch Fußnoten und Verweisen im Text manipuliert der Autor die Rezeption des Romans durch Interpretationsanregungen in zahlreichen Interviews und Online-Foren. So existiert etwa seit Februar 2018 eine von Danielewski selbst administrierten Facebook Seite zum Buch⁶⁶, auf der er Fragen zum Text stellt, zu Diskussionen anregt und auf Kommentare reagiert. Die Seite kann gleichzeitig als Epitext zum Buch, Vermarktungsstrategie und interaktives

⁶⁴ HANSEN, „The Digital Topography“. S. 618.

⁶⁵ DANIELEWSKI, HoL. S. 45.

⁶⁶ https://www.facebook.com/groups/HouseOfLeavesBookClub/?fref=mentions&__tn__=K-R (zuletzt eingesehen am 5. 11. 2019).

Sekundärmedium zum Roman angesehen werden, das sich nicht nur über räumliche, sondern auch über zeitliche Grenzen hinwegsetzt. Die durch das Internet ermöglichte, weitreichende Einflussnahme des Autors auf die Rezeption seines Werkes betont dessen Anspruch auf Autorität über den Text und tritt damit in einen indirekten Diskurs mit der Unzuverlässigkeit und zweifelhaften Urhebererschaft der fiktionalen Autoren. Durch sein Experimentieren mit der Rolle des Autors im unübersichtlichen Cyberspace wirft der Roman somit weit über den Text hinaus für die Literaturwissenschaft neue Fragen in Bezug auf kommunikative Prozesse bei der Rezeption auf.

2. 2. Das Haus als Roman

Der innovative Beitrag des Romans liegt zum einen in seiner Nachahmung digitaler Textnetzwerke, zum anderen im Experimentieren mit einer komplexen Überlagerung an Darstellungsformen, die Danielewski vorangegangenen Werken experimenteller Literatur – wie Lawrence Sternes *Tristram Shandy* oder Raymond Federmans *Double or Nothing: A Real Fictitious Discourse* – entlehnt. Der Roman lässt sich schwer in eindeutige Kategorien wie linear/nicht-linear oder narrativ/nicht-narrativ einordnen, da sich zwar auf der inhaltlichen Ebene der Erzählstränge eine chronologische Ordnung der geschilderten Ereignisse nachzeichnen lässt, diese jedoch durch (pseudo)wissenschaftliche Zitate unterbrochen wird. Diese kommentieren sowohl die Handlung als auch die Struktur der Erzählung, reißen an manchen Stellen aber auch neue Diskurse auf, deren semantische Relevanz für die Handlung auf den ersten Blick nicht immer nachvollziehbar ist. Somit wird nicht nur das Medium Buch, sondern auch die Gattung Roman auf mehreren Ebenen genau dort hinterfragt, wo Abgrenzungen zu anderen Textsorten überschritten werden. Neben dem Spiel mit realen und fiktiven Quellen thematisiert der Roman auch das Phänomen der Intertextualität, indem er teils mehrseitige Listen mit existierenden Werken – wie etwa anderen Romanen aus dem Gothic Horror-Genre – anführt, dann jedoch wieder auf fiktive Interviews und falsche Zitate verweist. Weitere intertextuelle Bezüge sind an mehreren Stellen auf Edgar Allan Poe, insbesondere auf seine Erzählung *The Fall of the House of Usher*, zu finden. Dessen Selbsterstörung dient im Kapitel „Escape“⁶⁷, wie Melina Gehring bemerkt, als Modell, um die Diskrepanz zwischen der individuellen räumlichen und zeitlichen Wahrnehmung und der Wiedergabe desselben Moments mit Hilfe des Mediums Film zu demonstrieren.⁶⁸

Neben der Reflexion des medialen Materials entfachen der abwechselnde Gebrauch echter und fiktiver Quellen sowie die Unzuverlässigkeit der ErzählerInnen und des Erzählten einen Diskurs über die Unterscheidbarkeit von Fakten

⁶⁷ DANIELEWSKI, HoL. S. 339–346.

⁶⁸ GEHRING, „Das Labyrinth als Chronotopos“. S. 325.

und Fiktion, die sich insbesondere auch im labyrinthischen virtuellen Raum durch die unüberschaubare Informationsvielfalt als Herausforderung gestaltet. Aufgrund seiner strukturellen Merkmale weist *HoL* – der Typologie des experimentellen Romans von Ulrich Ernst folgend – Attribute eines visuellen Romans auf⁶⁹, dessen ungewöhnliche Typografie nicht zuletzt auch dadurch bestimmt wird, dass er andere Medien integriert und dabei nicht nur deren Form, sondern auch die eigene Materialität gleichermaßen in Frage stellt. Mittels Nachahmung anderer Medien werden Parallelen und Unterscheidungsmerkmale, etwa im Fall der textuellen Darstellung von Bild und Ton, erfahrbar gemacht. So existiert der Dokumentarfilm, der den Handlungskern bildet und gleichzeitig alle anderen Erzählpfade semantisch verbindet, nur durch seine Rezeption, die sich in Interviews, einer fiktionalen Sekundärliteratur, sowie im Bericht des blinden Zampanòs manifestiert. Der Film dient demnach im Roman in erster Linie als Objekt, anhand dessen die Thematik des Labyrinths und gleichzeitig auch die Zuverlässigkeit des Mediums Films diskutiert wird⁷⁰. Dabei simulieren Text und Leerräume Schnitte und Blenden sowie Bildausfälle, die durch weiße oder schwarze Texträume visuell dargestellt sind. Wie der Autor betont, ist die Gestaltung des Romans weitgehend vom Medium Film beeinflusst, was auch auf inhaltlicher Ebene mehrfach thematisiert wird.

I would say that most of the typographical setting is influenced by film. That had been the design from the very beginning: to use the image of text itself in a way that had been studied very carefully for a hundred years by exquisite film-makers and to increase the readers' experience as they progress through the book.⁷¹

Besonders auffällig ist dies etwa in Kapitel XII, wo Schnitte zwischen Einstellungen sowie Übertragungsfehler der Kameraaufnahmen im Labyrinth und des Dokumentarfilms durch textuelle Leerstellen nachgezeichnet werden. Auch auf der Erzählebene wird die Fehleranfälligkeit des Mediums Film evident. So stimmt etwa in der bereits beschriebenen Szene des in sich zusammenfallenden Hauses die Filmszene nicht mit der Wahrnehmung der Beteiligten nicht überein. Ähnlich verhält es sich im Fall der Tonaufnahmen, die bei der Erkundung des Labyrinths gemacht werden und deren Übertragungsfehler in den Transkriptionen ebenfalls durch Auslassungen und leere Texträume dargestellt werden. Während sich also Film und Tonaufnahmen als unzulängliche

⁶⁹ ERNST, Ulrich: „Typen des experimentellen Romans der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur“. In: *Arcadia* 27/2 (2009). S. 225–320, hier S. 315–317.

⁷⁰ HAYLES, „Saving the Subject“. S. 782.

⁷¹ DANIELEWSKI, „Five minutes with Mark Z. Danielewski“. In: *The Guardian* (30.11.2000).

<https://www.theguardian.com/books/2000/nov/30/guardianfirstbookaward2000.guardianfirstbookaward> (zuletzt eingesehen am 20. September 2019).

Medien erweisen, um die unheimliche Transformation des Hauses festzuhalten, entpuppt sich der Roman in seiner Funktion als geschriebener Text, wie Mark B.N. Hansen bemerkt, aufgrund seiner Flexibilität als geeignetes Mittel sowohl für die Dokumentation der Fehleranfälligkeit der medialen Konkurrenz als auch für deren Nachahmung⁷². Allerdings suggeriert die Typografie auch die Unzuverlässigkeit von Papier als Dokumentationsmaterial, indem Flecken und fehlende Buchstaben dessen Anfälligkeit für Beschädigungen durch Feuer und Wasser hervorheben.

HoL demonstriert die Gefahren des unendlichen Cyberdatennetzes, indem dessen desorientierende labyrinthische Form mit den Mitteln des Schauerromans als unheimliche, für den menschlichen Verstand nicht fassbare Bedrohung charakterisiert wird. Der Roman erweist sich insofern als paradoxes Unterfangen, als das räumlich eingeschränkte Printmedium Buch zur Schnittstelle für die Darstellung eines scheinbar unbegrenzten Informationsuniversums wird. In diesem Zusammenhang schlägt Mark B.N. Hansen vor, das titelgebende Haus in *HoL* als Allegorie auf den gedruckten Roman zu lesen. So ist, einerseits aufgrund intertextueller Referenzen, die auf extratextuelle Quellen verweisen, und andererseits durch Assoziationen, die bei LeserInnen ausgelöst werden, der Inhalt des Romans – ähnlich dem des sich ständig veränderndem Hauses – sehr flexibel und semantisch größer als seine äußere Form⁷³. Auch Julia Weber sieht den durch *HoL* inspirierten Diskurs hinsichtlich möglicher neuer Erkenntnisse für die Gattung Roman weniger in einer „quantitativen Steigerung der experimentellen Möglichkeiten“, sondern vielmehr „in der übergreifenden Fragestellung nach den Möglichkeiten medialer Vermittlung“⁷⁴ eines unfassbaren Raumes. Gerade weil der Roman bei jedem Mal Lesen, ähnlich dem Cyberspace, Veränderungen unterliegt, stellt er ein ideales Medium dar, um diesen nachzuahmen.

3. *House of Leaves* als Plädoyer für das gedruckte Buch

Durch seinen metatextuellen Diskurs, dem ein Hinterfragen des eigenen Mediums zugrunde liegt, wirft *HoL* ein neues Licht darauf, was innerhalb der Gattung Roman, beziehungsweise des Mediums Buch, alles möglich ist und welche Faktoren seine Rechtfertigung in Zeiten einer zunehmenden Digitalisierung unterstützen. So weist N. Katherine Hayles darauf hin, dass *HoL* nicht nur ein Beleg dafür ist, inwieweit ein gedrucktes Buch digitale Medien nachahmen kann, sondern dass der Roman durch den vom Autor durch

⁷² HANSEN, „The Digital Topography“. S. 612.

⁷³ HANSEN, „The Digital Topography“. S. 588.

⁷⁴ WEBER, „Expeditionen ins Innere des *House of Leaves*“. S. 268.

Anweisungen ausgelegten, metaphorischen roten Faden auch eine kohärente Erzählung bietet, in der sie das Markenzeichen des gedruckten Romans sieht.

First, it extends the claims of the print book by showing what print can be in a digital age; second, it recuperates the vitality of the novel as a genre by recovering, through the processes of remediation, subjectivities coherent enough to become the foci of the sustained narration that remains the hallmark of the print novel. Remediation, the re-presentation of material that has already been represented in another medium.⁷⁵

Neben dem Spiel mit experimentellen Darstellungsmitteln macht nicht zuletzt auch die Tatsache, dass das Buch während des Lesens oftmals gewendet, beziehungsweise dass zwischen dem Anhang und einzelnen Kapiteln hin- und hergeblättert werden muss, das Lesen des Romans zu einer physischen Erfahrung, die beim digitalen Roman so nicht gegeben ist.

House of Leaves ist ein analoges Beispiel eines Hypertextes, der die LeserInnen durch ein Netzwerk aus Erzählpfaden, durch intra-, inter-, und extratextuelle Links, performative Leerräume und durch die den Inhalt spiegelnde Typografie leitet. Dabei behält der Autor durch genaue Anweisungen ein hohes Maß an Autorität über den Text sowie über dessen Rezeption. Der Roman gestaltet sich als Labyrinth. Auf inhaltlicher Ebene zeigt sich dies in der Gestalt eines sich ständig selbstverändernden begehbaren Raumes. Auf formaler Ebene sorgen eine Vielzahl fragmentierter Erzählpfade sowie mit Hilfe visueller Mittel erfahrbar gemachte Texträume für ein labyrinthisches Leseerlebnis. Auf der Metaebene wiederum manifestiert sich die Labyrinththematik als Metapher für eine un-fassbarere Raumarchitektur, ähnlich jener des Cyberspace. Dabei lässt der Autor weder für den Leseakt noch für die Interpretation viel Platz, da er parallel zur fiktiven Handlung diese gleichzeitig kommentiert. Zudem experimentiert der Autor mit den Darstellungsmöglichkeiten des gedruckten Buches und greift einer Analyse vor, indem er (wie gesehen im Falle des Labyrinths) geisteswissenschaftliche mit naturwissenschaftlichen Theorien vergleicht und deren Anwendbarkeit auf das eigene Werk divers thematisiert.

Wenn die Lesenden auch einen großen Anteil daran haben, die Erzählstränge aktiv zusammenzufügen, so geschieht dies in erster Linie gemäß der durch den Autor erfolgten Anweisungen. Nicht zuletzt mittels der über den Text hinausgehenden Präsenz des Autors, der auch in Interviews und auf Onlineplattformen die Rezeption seines Werkes zu beeinflussen sucht, wirft *HoL* Fragen hinsichtlich der Autorenfunktion in Zeiten eines durch das Internet ermöglichten direkten Austauschs zwischen dem Autor und seinen LeserInnen auf.

Darüber hinaus besteht der innovative Beitrag des Romans vor allem in seiner Nachahmung der vermeintlichen digitalen Konkurrenz, anhand derer *HoL* nicht

⁷⁵ HAYLES, „Saving the Subject“. S. 781.

nur das eigene Medium des gedruckten Buches reflektiert, sondern auch einen direkten Vergleich von analoger und digitaler Darstellung ermöglicht. Sowohl als Roman als auch als Printmedium demonstriert *HoL* Flexibilität und erweist sich als geeignetes Medium zur Nachahmung anderer Medien.

Es wird abzuwarten sein, ob die durch *HoL* sich ergebenden neuen Spielweisen zu einer weiterführenden Reflexion über die Möglichkeiten des Druckmediums anregen und diesem, wie N. Katherine Hayles vorschlägt, zu einem neuen Aufschwung verhelfen⁷⁶.

Bibliografie

- AARSETH, Espen J.: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1997.
- COOVER, Robert: „The End of Books“. In: *New York Times* (21. Juni 1992): <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html?scp=1&sq=robert%2520coover%2520the%2520end%2520of%2520books&st=cse> (zuletzt eingesehen am 21. 11. 2019).
- CORRIGAN, Marianne, OGDEN, Ash: „Explorations in the Ergodic“. In: *Alluvium* Vol. 2, No. 2 (2013): <http://dx.doi.org/10.7766/alluvium.v2.2.01> (zuletzt eingesehen am 15.09.2019).
- DANIELEWSKI, Mark Z.: „Five minutes with Mark Z. Danielewski“. In: *The Guardian* (30.11.2000): <https://www.theguardian.com/books/2000/nov/30/guardianfirstbookaward2000.guardianfirstbookaward> (zuletzt eingesehen am 20. September 2019).
- DANIELEWSKI, Mark Z.: *House of Leaves*. Toronto: Random House 2000.
- DENCKER, Klaus Peter: *Optische Poesie: von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin/Boston: de Gruyter 2011.
- DETERDING, Sebastian u. Achim HÖLTER: „Papier simuliert visuelle Medien. Zu Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* (2000)“. In: Michael Scheffel, Silke Grothues u. Ruth Sassenhausen (Hg.): *Ästhetische Transgressionen. Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag*. Trier: WVT 2006. S. 213–233.
- ERNST, Ulrich: „Typen des experimentellen Romans der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur“. In: *Arcadia* 27/2 (2009). S. 225–320.
- GEHRING, Melina: „Das Labyrinth als Chronotopos: Raumtheoretische Überlegungen zu Mark Z. Danielewskis *House of Leaves*“. In: Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript 2009. S. 319–334.

⁷⁶ HAYLES, „Saving the Subject“. S. 781.

- GERTZ, Jan Christian et.al.: „Metatext(ualität)“. In: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hg.): *Materiale Textkulturen*. Berlin/Boston: de Gruyter 2015: <https://www.degruyter.com/downloadpdf/books/9783110371291/9783110371291.207/9783110371291.207.pdf>. S. 207–216 (zuletzt eingesehen am 15.09.2019).
- HANSEN, Mark B.N.: „The Digital Topography of Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves*“. In: *Contemporary Literature* Vol.45/No.4 (2004). S. 597–636.
- HAYLES, Nancy Katherine: „Saving the Subject: Remediation in *House of Leaves*“. In: *American Literature* Vol 74 Nr. 4 (Dezember 2002). S. 779–806.
- ISER, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des englischen Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink 1975.
- LANDOW, George P.: *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in the Era of Globalization*. Baltimore: The Hopkins UP 1992.
- MCCAFFEY, Larry u. Sinda GREGORY: „Haunted house – an interview with Mark Z. Danielewski“. In: *Critique* Vol. 42.2 (Winter 2003): <http://markzdanielewski.info/mzd/critique.pdf>. S. 99–130 (zuletzt eingesehen am 23. September 2019).
- SIMANOWSKI, Roberto: „Hypertext: Merkmale, Forschung, Poetik“. In: *dichtung-digital* Nr. 24 (4/2002): <http://www.dichtung-digital.de/2002/07/31-Simanowski/Simanowski-Hypertext.htm> (zuletzt eingesehen am 11.09.2019).
- WEBER, Julia: „Expeditionen ins Innere des *House of Leaves*“. In: Robert Krause u. Evi Zemanek (Hg.): *Text-Architekturen. Die Baukunst der Literatur*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014. S. 252–269.

Bettina Trauner

„Rechts Tennisplatz, links die Fabrik – dazwischen gähnt ein tiefer Graben“¹. Innerstädtische Grenzen für die Arbeiterschaft in Wien und Berlin. Verortungen in Zeitungen und Zeitschriften zwischen 1918 und 1933

Abstract Deutsch

Nach dem Ersten Weltkrieg kam es sowohl in Wien als auch in Berlin zu Umstrukturierungen, die die damals fordistische Prägung der Städte veränderte. Im Rahmen dieses Aufsatzes sollen die Räume und vor allem Grenzen der Arbeiterschaft innerhalb der Metropole in den Fokus genommen werden. Konkret werden die gesellschaftlichen, topografischen, politischen und „symbolischen Grenzen“ der bisher von der Forschung wenig beachteten Gesellschaftsschicht analysiert. Das Textkorpus bilden Texte, die in Zeitungen und Zeitschriften zwischen 1918 und 1933 erschienen sind und die den Puls der Zeit spiegeln. Begründen lässt sich die Auswahl mit einem Zitat Alfred Polgars: „Die Rekonvaleszenz der Stadt spiegelt sich klar in ihrer Tagesliteratur.“² Weiters sollen auch Entwicklungen bzw. Grenzverschiebungen während des Untersuchungszeitraums deutlich werden, die Spezifika der Städte bzw. Unterschiede zwischen Wien und Berlin zeigen.

Abstract English

After the First World War, restructurings took place in Vienna as well as in Berlin that changed the Fordist imprinting of these towns. This essay seeks to focus on the spaces and especially the boundaries of the working class within the

¹ ROTH, Joseph: „Bürgerliche Kultur“. In: Lachen links. Das republikanische Witzblatt. 12.12.1924 [= Werke 2. Das journalistische Werk. 1924–1928. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990. S. 35–36, hier S. 36].

² POLGAR, Alfred: „Sanierung“. In: Prager Tagblatt. 11.11.1923 [= Kleine Schriften. 1. Musterung. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982. S. 351–353, hier S. 353].

metropolis. In specific terms, the societal, topographic, political and „symbolic boundaries“ of the social class as yet little noticed by research will be analyzed. The text corpus consists of texts, which were published in newspapers and journals between 1918 and 1933 and reflect the zeitgeist. Its selection can be justified by a quotation of Alfred Polgar: „The reconvalescence of the city is clearly reflected by its ephemeral literature.“ Furthermore, this essay sheds new light on developments or the shifting of boundaries during the investigation period that show the particularities of the cities and also the differences between Vienna and Berlin.

* * *

Die Metropole ist in der Moderne ein beliebtes literarisches Motiv. Neben Großstadtromanen, die in der Lage sind, ein Panorama der Stadt zu entwerfen, erscheinen in Zeitungen und Zeitschriften Miniaturen dieser, die aufgrund der Aktualität der Medien umgehend lesbar werden. Entwicklungen bzw. Umbrüche lassen sich also mittels dieser Texte rekonstruieren bzw. beschreiben. Ebenso haben sie das Potenzial, Kontinuitäten aufzuzeigen, die ebenso wie Veränderungen als Phänomene erscheinen können.

Hier wird nun die von der Forschung bisher wenig beachtete Arbeiterschaft in Wien bzw. Berlin in den Fokus genommen. Es gilt, die topografischen Voraussetzungen Wiens und Berlins zu erfassen und die Räume dieser Schicht in der Stadt zu lokalisieren. Als zentrales Motiv dient die Grenze, die in ihren unterschiedlichen Dimensionen rote Linien für die Arbeiterschaft innerhalb der Großstadt aufzeigen soll. Daraus lassen sich folgende Fragestellungen ableiten: Wo innerhalb der Stadt gibt es Grenzen für die Arbeiterschaft und wie verschieben sich diese Grenzen zwischen 1918 und 1933? Welche Arten von Grenzen werden sicht- bzw. lesbar?

Exemplarisch für die letzte Frage steht das titelgebende Zitat „Rechts Tennisplatz, links die Fabrik – dazwischen gähnt ein tiefer Graben“³ von Joseph Roth. Die Dichotomie, die er in dieser kurzen Passage vorführt, macht einerseits eine gesellschaftliche Grenze, die Separierung von Bürgertum und Arbeiterschaft, deutlich. Der Tennisplatz ist 1924, im Erscheinungsjahr des Textes, aufgrund der damaligen Exklusivität der Sportart klar als Ort des Bürgertums zu klassifizieren. Die Fabrik auf der anderen Seite lässt sich als Ort der Arbeiterschaft identifizieren. Andererseits ist der Graben, der rechts von links teilt, als politische Grenze zu verstehen, wobei die Arbeiterschaft dem linken und das Bürgertum dem rechten Spektrum zugeordnet ist. Darüber hinaus wird durch die Tiefe

³ ROTH, „Bürgerliche Kultur“. S. 36.

dazwischen die klare *Abgrenzung* bzw. Unüberwindbarkeit deutlich. Der Graben bei Roth hat die Qualität der Grenze nach Jurij M. Lotman. Dieser erkennt bzw. macht sie

zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes [...]. Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichen Charakteristika. Ob es sich dabei um eine Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder andere handelt, ist an sich gleich. Wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden.⁴

Neben der Unmöglichkeit des Überschreitens der Grenze führt Roth auch die Verschiedenheit der Struktur links und rechts davon exemplarisch vor. Weiters wird deutlich, dass es sich bei dem Graben um eine der Stadt eingeschriebene, physisch nicht vorhandene, aber dennoch wirkungsmächtige Grenze handelt. Festzustellen ist demnach, dass die Sichtbarkeit bzw. kartografische Darstellbarkeit keine Voraussetzung für eine Grenze ist, ihre Bedeutung jedoch immanent bleibt. Fiktionale Grenzen haben also eine trennende Funktion, wenn sie explizit benannt werden. Selbiges gilt für die umgekehrte Variante: Reale Grenzen wirken implizit, das heißt, müssen dem Text nicht als Linie, Strich, Mauer, Schwelle, Wall oder eben Graben eingeschrieben werden, um ihre Wirkung zu entfalten.

Weitere Theorien, die neben Lotmans Definition der Grenze in weiterer Folge zur Anwendung kommen, sind Michel Foucaults Heterotopien (siehe Kapitel 3.1) und Barbara Piattis Literaturgeografie (siehe Kapitel 3.2 und 4).

1. Ausgangssituation

Die Struktur Wiens und Berlins war nach dem Ersten Weltkrieg durch die Industrialisierung fordistisch geprägt; Arbeits- und Lebenswelt waren sozial, kulturell und zeitlich getrennt, was einer Unterteilung der Stadt in die Funktionen Arbeiten, Wohnen und Leben entspricht. Der Wandel zur heutigen Dienstleistungsstadt kennzeichnet sich durch das Abwandern von industrieller Produktion sowie produzierendem Gewerbe und die Entwicklung des Bürosektors.⁵ Im Vergleich zu heute war die Funktionalität und Beschaffenheit der Räume bzw. Stadtteile homogener. Die Arbeiterbezirke unterschieden sich

⁴ LOTMAN, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 2. Aufl. München: Fink 1981. S. 327.

⁵ Vgl. FREY, Oliver: Die amalgame Stadt. Orte, Netze, Milieus. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Jens S. Dangschat. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009. S. 67.

wesentlich stärker von jenen des Bürgertums. Dementsprechend verhielt sich die Situation mit den BewohnerInnen und waren die Bevölkerungsschichten räumlich klarer voneinander getrennt. Diese örtliche Segregation wirkt auf die Menschen bzw. Figuren und spiegelt sich in der sozialen Verankerung wider. Ein solches gesellschaftliches Bild entwirft Joseph Roth 1925:

[D]ie Massen des Volkes sind heute schon durch soziale Verhältnisse selbständige Teile, abgeschlossen von der Möglichkeit, Einflüsse abzugeben und aufzunehmen, sind „Proletarier“ und also eine „Klasse“. Es gibt keinen Austausch mehr von oben nach unten, von unten nach oben. Es gibt nur Feindschaft von beiden Seiten. An eine Verfeinerung, die von oben herkäme, eine Gesundung, die von unten käme, ist nicht zu denken.⁶

Roths Befund hinsichtlich der Durchlässigkeit der Schichten fällt negativ aus: Auf der einen Seite bzw. unten steht die Arbeiterschaft, auf der anderen bzw. oben das Bürgertum, dazwischen beschreibt er implizit eine rote Linie. Eine klare *Abgrenzung* wird lesbar bzw. Unüberwindbarkeit sowie Verschiedenheit der Struktur in Form der sozialen Verhältnisse im Sinne Lotmans wird deutlich. Zu einer ähnlich pessimistischen Diagnose kommt Else Feldmann im Text *Proletarierkind und Kinderfreundewerk*, worin sie ebenso eine wirkungsmächtige Grenze zwischen den Schichten ortet und darüber hinaus die strikte gesellschaftliche Trennung als bürgerliches Kalkül identifiziert:

Wo man das Leben des proletarischen Arbeiters ins Auge faßt, findet man das Mal der Zurücksetzung, das ihm von der bürgerlichen Gesellschaft ins Fleisch gebrannt ist. [...] Bildung und Wissen zu erwerben, galt seit jeher als Vorrecht der wohlhabenden Klasse. Bildung ist für Geld zu kaufen. Höhere Schulen, Zeit und Ruhe zum Lernen werden von dem Mehrwert bestritten, den der Proletarier in den Fabriken und Geschäftshäusern für die Kapitalisten erzeugt, und mit dem Preise der frühen Abnützung bezahlt.⁷

Solche Gesellschaftsbilder bzw. Grenzen werden aber nicht bloß anhand der Dichotomie Bürgertum und Arbeiterschaft gezeichnet, sondern auch auf der Ebene der Figuren lesbar. In Maria Leitners Reportage *Zwischen Arbeitsstätte, Stempelstelle und Familienheim* wird das gesellschaftliche Panorama um die Gruppe der Angestellten erweitert. Leitner illustriert anhand einer Berliner Sekretärin, Fräulein Hase, das ausgeprägte Bewusstsein, in der gesellschaftlichen

⁶ ROTH, Joseph: „Der Winter unseres Mißvergnügens“. In: Frankfurter Zeitung. 24.04.1925 [= Werke 2. Das journalistische Werk. 1924–1928. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990. S. 387–392, hier S. 392].

⁷ FELDMANN, Else: „Proletarierkind und Kinderfreundewerk“. In: Arbeiter-Zeitung. 10.02.1924. S. 9.

Hierarchie über der Arbeiterschaft zu stehen: „Schon daß sie immer gezwungen wurde, mit Menschen aus den unteren Schichten zusammenzuarbeiten, störte sie. [...] Sie war nicht eine Proletin, sie war eine Dame aus guter Familie. Viele ihrer Kolleginnen hatten dieselbe Überzeugung, daß nur die anderen Proleten sind, nicht sie selbst.“⁸ Diese Haltung bzw. *Abgrenzung* der Sekretärin kann prototypisch für die der Angestellten gelesen werden. Auch die „Girls“, die in den Berliner Varietés und Revuen auftraten, bestanden auf die Nennung ihrer gesellschaftlichen Abstammung bzw. ihren gehobenen Status, wie von Roth beschrieben wird: „Es sind alles ‚gutbürgerliche‘ Mädchen aus ‚besseren Familien‘ – und sie legen Wert darauf, daß es in der Zeitung gedruckt werde.“⁹ Auch die Möglichkeit des gesellschaftlichen Aufstiegs durch Heirat bleibt den jungen Frauen der Arbeiterschaft verwehrt. Aus der Perspektive eines Berliner Dienstmädchens schildert Maria Leitner die Schwierigkeiten bei der Partnersuche, wobei sich dieses – im Umkehrschluss zum obigen Textbeispiel der Sekretärin Fräulein Hase – ebenso hierarchisch von den Angestellten *abgrenzt* bzw. sich diesen unterordnet. Büroangestellten räumt sie jedenfalls bessere Chancen ein als sich selbst:

Einen Bräutigam zu finden, ist für ein Dienstmädchen schwer. Vielen Herren gefällt es nicht, wenn sie hören, man ist ein Dienstmädchen, weil sie höher hinaus möchten, vielleicht mit Kontoristinnen oder so. Aber es ist auch, weil ein Dienstmädchen nie Besuch haben kann. Wenn die Herrschaft dann gleich gemein werden kann, nicht nur mit dem Mädchen, sondern auch mit dem Betreffenden.¹⁰

Mittels dieses Textbeispiels wird außerdem deutlich, wie persönliche Bedürfnisse eines Dienstmädchens von den Herrschaften *begrenzt* werden. Eine ähnlich missliche Lage des weiblichen Hauspersonals wird auch in Joseph Roths Text *Fünf-Uhr-Tee*, den er als „Institution zur Förderung der bürgerlichen Gesellschaft“¹¹ beschreibt, lesbar:

⁸ LEITNER, Maria: „Zwischen Arbeitsstätte, Stempelstelle und Familienheim“. In: Die Welt am Abend. 28.01.–08.02.1933 [= Mädchen mit drei Namen. Reportagen aus Deutschland und ein Berliner Roman. 1928–1933. Hrsg. und kommentiert von Helga und Wilfried Schwarz. Berlin: Aviva 2013. S. 107–140, hier S. 122].

⁹ ROTH, Joseph: „Die ‚Girls‘“. In: Frankfurter Zeitung, 28.04.1925 [= Werke 2. Das journalistische Werk. 1924–1928. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990. S. 393–394, hier S. 393].

¹⁰ LEITNER, Maria: „Ausgang eines Dienstmädchens“. In: Tempo. 24.07.1929 [= Mädchen mit drei Namen. Reportagen aus Deutschland und ein Berliner Roman. 1928–1933. Hrsg. und kommentiert von Helga und Wilfried Schwarz. Berlin: Aviva 2013. S. 54–55, hier S. 55].

¹¹ ROTH, Joseph: „Fünf-Uhr-Tee“. In: Lachen links. Das republikanische Witzblatt. 01.02.1924 [= Werke 2. Das journalistische Werk. 1924–1928. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990. S. 42–43, hier S. 42].

„Trampel“ ist der bürgerliche Ausdruck für Dienstmädchen. Gattinnen gutgestellter Männer, die an der Börse spielen, müssen „Trampel“ haben – weibliche Wesen, die gegen Bezahlung und Kost der „Herrschaft“ ihren Sorgenbedarf liefern. Dafür dürfen sie die nur für Herrschaften reservierten Treppen nicht benützen, geschweige denn einen Bräutigam haben. Der Liebesgenuß ist lediglich den Frauen vorbehalten, die auch zum Fünf-Uhr-Tee dürfen.¹²

Neben dem Verbot einer Partnerschaft beschreibt Roth die *Abgrenzung* der Schichten ganz explizit, indem er durch die Bezeichnung „Trampel“ eine Erniedrigung der Frauen der Arbeiterschaft durch jene des Bürgertums illustriert.

Die Benachteiligungen bzw. Grenzen bekommen die Betroffenen aber nicht erst im heiratsfähigen Alter zu spüren. Bereits in der Schule müssen Kinder mittelloser Eltern Brandmarkungen hinnehmen. Das heute sprichwörtlich gebrauchte Armutszeugnis war als amtliche Bescheinigung der Mittellosigkeit für Bedürftige die einzige Möglichkeit, Essen und Schulartikel zu bekommen. ArmenschülerIn zu sein, war ein bitterer Vorgeschmack dessen, was das Leben noch bringen sollte. Feldmann beschreibt mehrfach Wiener ArmenschülerInnen: „Therese, die nie ein Zehnuhrbrot mitbekam, die in ärmlichen Kleidern ging, Armenschülerin war und sogar Speisemarken für die Volksküche nahm, genoß wenig Ansehen in der Klasse.“¹³ Ausführlich widmet sie sich der Armenschülerin im gleichnamigen Text, worin die gesellschaftliche *Abgrenzung* besonders deutlich wird:

„Du, [...] was muß ich tun, um heuer auch die Bücher und die Hefte zu kriegen wie du?“ „Ganz einfach. Zuerst mußt du dich bei der Frau Lehrerin melden, gleich am ersten Tage, dann wird sie dir sagen, daß du ein Armutszeugnis brauchst, dann kriegst du alles von der Schule. Du mußt nur sagen, ob du halb oder ganz Armenschülerin bist, ob du nur die Bücher willst oder alles, auch Federn und Bleistifte und Radiergummi.“ [...] Das war eine böse Stunde, ein böser erster Schultag. Die anderen rückten von einem ab, wie von solchen mit Läusen oder Krankheit. Man verlor seine alten Freundinnen und stand oftmals allein da.¹⁴

Nach Feldmanns gesellschaftlicher Beschreibung lernt die Armenschülerin am ersten Schultag fürs Leben bzw. erfährt sie schon früh die gesellschaftlichen Grenzen, denn die Distanzierung der „Oberen“ bleibt auch im Erwachsenenalter bestehen, wie die bereits angeführten Textbeispiele belegen.

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass die ausgewählten AutorInnen dem Bürgertum entstammen, wenngleich sie häufig intendieren, aus der Sicht der Arbeiterschaft zu schreiben. Als Auswahlkriterium galt, dass die AutorInnen in beiden

¹² ROTH, „Fünf-Uhr-Tee“. S. 42.

¹³ FELDMANN, Else: „Keine Schuhe“. In: Arbeiter-Zeitung. 03.11.1928. S. 3.

¹⁴ FELDMANN, Else: „Armenschülerin“. In: Arbeiter-Zeitung. 28.06.1933. S. 8.

Städten lebten oder beide Städte zumindest erlebten und sowohl über Wien als auch Berlin schrieben bzw. die Arbeiterschaft dort in ihren Fokus nahmen. Weiters ist anzumerken, dass es zwischen 1918 und 1933 natürlich Räume in beiden Städten gab, wo sich die gesellschaftlichen Schichten begegneten und sich die Arbeiterschaft auch neue Räume erschloss, wie weiter unten noch ausgeführt wird, dennoch bleiben es zwar alltägliche, aber flüchtige Momente. Ein gesellschaftlicher Aufstieg wird von den AutorInnen nicht beschrieben, vielmehr entscheidet die große Lotterie des Lebens über Innere Stadt oder Simmering bzw. Kurfürstendamm oder Wedding. Wie beim Kastensystem wird die hierarchische Stellung und *Abgrenzung* an die nächste Generation weitergegeben. Else Feldmann spitzt diese gesellschaftliche Starrheit wie folgt zu: „Von der Wiege bis zum Grabe ist nur eines für den Menschen entscheidend: lebt er in der Atmosphäre des Kapitals oder in der Atmosphäre des Elends.“¹⁵

2. Verortungen im Stadtraum

Diese unsichtbaren, jedoch spürbaren gesellschaftlichen Grenzen spiegeln sich im (literarischen) Raum wider. Ein Beispiel für die starke Separierung der Räume bzw. Menschen zeigt sich in Bahnhöfen. Joseph Roth beschreibt im Text *Wartesaal IV. Klasse* selbigen samt seinem „letztklassigen“ Personal: „Um Mitternacht füllt er sich mit Menschen, die von Beruf heimatlos sind: Zigarettenrestesucher und Straßenmädchen und so.“¹⁶ Lesbar wird hier eine konsequente Segregation der Fahr- bzw. Wartegäste, die wiederum im Raum sichtbar wird. Die Einteilung der Wartesäle in vier Klassen steht hier für die Trennung der Menschen in vier Klassen. Wer sich wo einfindet, ergibt sich aus der gesellschaftlichen Schicht. Ein weiteres Beispiel für die Zu- bzw. Festschreibung von Räumen wird bei Else Feldmann lesbar. Anhand der Wiener Einkaufsmöglichkeiten macht sie deutlich, wo sie wen verortet: „Die Frauen, die zu Markte gehen, sind häusliche Frauen; sie gehören dem sogenannten Mittelstand an. Bourgeoisfrauen erhalten alles geliefert; die Proletarierin kauft beim Greisler ein.“¹⁷ Mittels ähnlicher Kontraste verortet Roth soziale Grenzen auch in Berlin. Konkret sieht bzw. zieht er sie im folgenden Beispiel ebenso entlang der

¹⁵ FELDMANN, Else: „Bilder des Elends. Rhachitis“. In: Neues Wiener Journal. 09.03.1919. S. 5–6, hier S. 5.

¹⁶ ROTH, Joseph: „Wartesaal IV. Klasse“. In: Neue Berliner Zeitung – 12-Uhr-Blatt. 19.11.1920 [= Werke 1. Das journalistische Werk. 1915–1923. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 405–406, hier S. 405].

¹⁷ FELDMANN, Else: „Die Frau auf dem Markte“. In: Arbeiter-Zeitung. 01.08.1928 [= Travestie der Liebe und andere Erzählungen. Hrsg. und mit einem Nachwort von Alexander Kluy. Wien: Edition Atelier 2015. S. 87–89, hier S. 87].

Versorgungsräume, der Warenhäuser, deutlich aber auch zwischen den Vergnügungs- bzw. Freizeiträumen:

In einer großen Stadt wie Berlin sind Aktiengesellschaften imstande, die Vergnügungsbedürfnisse einiger sozialer Schichten gleichzeitig zu befriedigen, die „Modernität“ im Westen zu pflegen und im anderen Stadtteil die Freuden eines „gutbürgerlichen Mittelstandes“ zu schaffen und im dritten jenen Teil des gehobenen Proletariats mit „drittklassigen Etablissements“ zu versorgen, der auch einmal eine Ahnung von der „großen Welt“ bekommen möchte. Und wie in einem Warenhaus für jede soziale Schicht und selbst noch für die vielfach nuancierten Zwischenschichten Kleidung und Nahrung sorgfältig in Preisen wie in „Qualität“ vorbereitet und abgestuft werden, so liefern die AGs der Freuden-Industrie jeder Klasse das Amüsement, das ihr gebührt und das sie verträgt: jede Art von Alkohol, die ihr bekommt und die sie bezahlen kann, vom Champagner und Cocktail zum Cognac, zum Kirschwasser, zum gezuckerten Likör, zum Bier vom Patzenhofer Bräu.¹⁸

Neben der strikten Trennung der sozialen Schichten, die hier lesbar wird, stattet Roth die Figuren mit unterschiedlichen – oder gar „klassenspezifischen“ – Alkoholika aus, wodurch sie ebenfalls gesellschaftlich verortet werden können. Während exklusive Getränke der Oberschicht vorbehalten sind, konsumiert die Unterschicht gezuckerten Likör und Bier vom Patzenhofer Bräu.

Diese ausgeprägte Separierung der Schichten bzw. Räume lässt sich an mehr oder weniger konkreten Orten in der Stadt lokalisieren. Dafür gilt es die (literarische) Struktur Wiens und Berlins zu erfassen. Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass die Gestaltung von Räumen und Raumbeziehungen als symbolisch und nicht zufällig zu begreifen ist. Die beschriebenen Verhältnisse sind nie nur mimetische Abbilder der Realität. Vielmehr handelt es sich um Entwürfe von Welt- bzw. Stadtbildern. Die literarische Wirklichkeit weist nach Christian Jäger und Erhard Schütz eine Eigendynamik auf, nach der Gegebenheiten hinter die Wahrnehmung zurücktreten können.¹⁹ Qualität und Quantität von Räumen in Texten dürfen also nicht als gegeben begriffen werden, sondern entsprechen dem Empfinden zu einer bestimmten Zeit. Ebenso sind topografische Beschreibungen nicht als Landkarten oder Stadtpläne, sondern als Konzepte zu lesen, die

¹⁸ ROTH, Joseph: „Berliner Vergnügungsindustrie“. In: Münchner Neueste Nachrichten. 01.05.1930 [= Werke 3. Das journalistische Werk. 1929–1939. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991. S. 211–215, hier S. 213].

¹⁹ Vgl. JÄGER, Christian u. Erhard SCHÜTZ: Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1999. S. 36.

Strukturen erkennbar werden lassen. Im Folgenden wird anhand der literarischen Entwürfe Wiens und Berlins eine Systematik bzw. Topografie der Metropolen zwischen 1918 und 1933 skizziert.

2.1 Kreise in Wien

Egon Erwin Kisch nimmt in Wien und anderen Städten eine einheitliche Strukturierung wahr: „In Paris kann sich niemand mehr verirren, der einen Stadtplan mit den beiden konzentrischen Boulevardskreisen gesehen; mit den Körut in Budapest, der Ringstraße und dem Gürtel in Wien, mit den Boulevards in Brüssel ist es ziemlich ähnlich;“²⁰ Kreise werden les- bzw. sichtbar. Dem entspricht im Wesentlichen das Bild Wiens, das Jäger und Schütz anhand literarischer Beschreibungen entwerfen, nämlich das eines Spiegeleis im Spinatbett. Der Dotter stellt die Innere Stadt dar, die vom Ring begrenzt wird. Darum herum legt sich ein weiterer Kreis, der Gürtel. Das äußere Stadtgebiet, die Vorstadt, franst ins Umland aus, wobei keine klare Grenze zwischen Stadt und Land erkennbar ist. Diagonal durch die Kreisstruktur verlaufen zwei Schnitte, die als Flussbecken der Donau zu verstehen sind.²¹ Dass die Innere Stadt nicht nur als geografisches Zentrum, sondern auch sozioökonomisch als das Gelbe vom Ei zu begreifen ist, wird bei Alfred Polgar lesbar:

Die Berichte von Wiens Elend sind wahr. Die Berichte von Wiens Wohlbehagen sind auch wahr. Der Berichterstatter muß nur definieren, was er meint, wenn er „Wien“ sagt. Im Mittelteil der Stadt, vom Polygon der Ringstraße begrenzt, lebt das Wien, das lebt; das saftige Wien, die Stadt, deren Name, richtig gesprochen, wie geschmunzelt klingeln muß. Rundherum, „grau und grämlich“, lebt das Wien, das vegetiert, das vertrocknete Wien, die Stadt, deren Namen mit dem Tonfall gesprochen werden muß, mit dem ihn der Schaffner einer Danteschen Unterwelt-Vicinalbahn als Station ausriefe. Dem zweierlei ökonomischen Klima der beiden Wien gemäß ist auch das geistige Leben dort und hier ein grundverschiedenes. In der Vorstadt ist es mehr politisch, in der inneren Stadt mehr ästhetisch orientiert. In der Vorstadt hat die Frage: wie lebe ich? wesentlich anderen Sinn als in der inneren Stadt. Dort geht es um den Rock, hier um die Fassung des Rocks.²²

Polgars Strukturierung Wiens – der innere „saftige“ und der äußere „vertrocknete“ Kreis – steht exemplarisch für die Wahrnehmung bzw. Beschreibung

²⁰ KISCH, Egon Erwin: „Streifzug durch das dunkle London“. In: Der rasende Reporter. Berlin: Reiss 1925 [= Gesammelte Werke in Einzelausgaben. 5. Der rasende Reporter; Hetzjagd durch die Zeit; Wagnisse in aller Welt; Kriminalistisches Reisebuch. Hrsg. von Bodo Uhse und Gisela Kisch. Berlin/Weimar: Aufbau 1972. S. 190–196, hier S. 190].

²¹ Vgl. JÄGER u. SCHÜTZ, Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. S. 36.

²² POLGAR, Alfred: „Geistiges Leben in Wien“. In: Prager Tagblatt. 14.11.1920 [= Kleine Schriften. 1. Musterung. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982. S. 296–300, hier S. 296].

der Stadt und ihrer Bewohner zwischen den Weltkriegen. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass die Texte im gewählten Untersuchungszeitraum in ihrer Motivwahl stark auf die Innere Stadt festgelegt sind. Jäger und Schütz weisen darauf hin, dass die Entwürfe Wiens der Ringstraßenflaneure, deren Pfade über die Kärntnerstraße, den Stephansplatz und den Graben und spätestens seit der Jahrhundertwende auch ins Caféhaus führen, Wahrnehmungsmuster festigen, die das „eigentliche“ Wien der Ersten Republik überlagern.²³ Eine Fahrt „in die Vorstadt, [...] die Hölle der Armut“²⁴, wie sie von Else Feldmann bezeichnet wird und die Beobachtung der Menschen dort, wie von Stefan Großmann unternommen, zeigen ein völlig anderes Wien als jenes am Ring, nämlich das der Unterschicht:

Arbeiterfrauen in Fetzen. Junge Geschöpfe, blutwarm, weiße Haut, Löckchen aus dem Kopftuch guckend, jetzt im Januar nur in der zerrissenen Waschbluse, unter der eine zweite zerfetzte Bluse herausguckt, in drei übereinander gehängten geflickten Kitteln, Holzschuhe, zusammengenähte Lappen um die Füße. Bitterste, zähneklappernde Armut [...]. Die alten Weiber, in Umschlagtrücher aus früheren Zeiten gemummelt, tratschen über die Schwierigkeiten des Einkaufens. [...] Die Männer hören dem Klagen der Weiber kopfnickend zu. Einer [ist] blatternarbig, grünlich im Gesicht [...].²⁵

Neben der Kreisstruktur, die durch die ehemalige Stadtmauer und die Linienwälle auch historisch begründet ist, charakterisiert vor allem das soziale Gefälle von innen nach außen mit Ausnahme der Villengegend im Nordwesten die Stadt.

2.2 Vierteilung in Berlin

Ein erster charakteristischer Unterschied zur Struktur Wiens ist, dass es nicht nur das eine Zentrum, die Innere Stadt, gibt, sondern in Berlin mehrere „Herzen schlagen“. Ein Beispiel findet sich bei Joseph Roth: „Sie [die Bellevuestraße] verbindet eines der vielen Herzen Berlins, den Potsdamer Platz, mit dem Tiergarten [...]“.²⁶ Weiters wird im Vergleich zur geschlossenen Kreisstruktur in der Donaumetropole die offene Systematik der Himmelsrichtungen lesbar, die auch Maria Leitner der Spreemetropole einschreibt, wenn sie zwischen dem

²³ Vgl. JÄGER u. SCHÜTZ, Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. S. 40.

²⁴ FELDMANN, Else: „Herbsttag“. In: Arbeiter-Zeitung. 12.10.1923. S. 9.

²⁵ GROSSMANN, Stefan: „Revolutioner! gefällig?“. In: Das Tage-Buch. 29.01.1921 [= Das Tage-Buch. Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1920–1933. Hrsg. von Leopold Schwarzschild. Königstein: Athenäum 1981. S. 97–101, hier S. 97].

²⁶ ROTH, Joseph: „Interview ohne Worte“. In: Frankfurter Zeitung. 11.02.1924 [= Werke 2. Das journalistische Werk. 1924–1928. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990. S. 48–50, hier S. 48].

„Norden, Osten, Westen, Süden Berlins“²⁷ differenziert. Dieser Ordnung entsprechend wird auch das soziale Gefälle gruppiert. Dieses verläuft von Westen nach Norden bzw. Osten. Mehrfach wird es von Roth illustriert, wobei der Norden von ihm als übelste Gegend Berlins beschrieben wird:

Die Tänzer Gottes leben und beten im Norden der Stadt Berlin, in jenem Viertel, in dem die menschliche Verzweiflung das Verbrechen gebärt und den Fanatismus, die Raubmörder und die Propheten, die Prostitution und die Priesterinnen, den Diebstahl und das Gebet. [...] Ihr Hunger ist groß und die Mahlzeit klein, und auf dem Grunde ihrer Seele ist die Hoffnung verdorrt. [...] In den anderen Teilen der Stadt dürfen die Menschen in linder Gleichgültigkeit dahinleben, und ihr Daheim ist wie ein lauwarmes Bad. Ihr Magen ist gesättigt, und regelmäßige Mahlzeiten befruchten die Hoffnung und erhalten die menschliche Seele in einem unbedeutenden, wohlthätigen Gleichgewicht. Ein sauberes Ruhekitzen verursacht völlige Gewissensstille und federnde Matratzen einen sanften Schlaf. Aber die alten Strohsäcke im Norden der Stadt lassen die Leute nicht einschlafen [...].²⁸

Diese Wahrnehmung bzw. Strukturierung wird bei Roth mehrfach anhand unbestimmter „Elendsstraßen im Berliner Norden“²⁹ und konkreter Orte lesbar: „Sie [die Müllerstraße] liegt, wie das meiste Qualvolle, im Norden der Stadt und besteht aus Mietskasernen und Lagerplätzen und auch freien Plätzen, die von Bretterzäunen mangelhaft verdeckt, ihre peinlichen Blößen den Passanten enthüllen müssen.“³⁰ Auch bei Leitner wird diese Gegend als Schattenseite Berlins beschrieben: „Schon diese Häuser in der Nähe des Stettiner Bahnhofs [heute Nordbahnhof, BT]. An den Wänden des Hauses [...] scheint aller Schmutz vieler Jahre zu lagern. Das Dunkel, das manche Ecken verhüllt, kann man nur als wohlthätig bezeichnen.“³¹ Ebenso wird bei Egon Erwin Kisch durch

²⁷ LEITNER, Maria: „Und das ‚Normale‘: ohne Kohlen“. In: Tempo. 19.02.1929 [= Mädchen mit drei Namen. Reportagen aus Deutschland und ein Berliner Roman. 1928–1933. Hrsg. und kommentiert von Helga und Wilfried Schwarz. Berlin: Aviva 2013. S. 12–13, hier S. 12].

²⁸ ROTH, Joseph: „Die Tänzer Gottes und die Straßenbahn“. In: Neue Berliner Zeitung – 12-Uhr-Blatt. 29.03.1923 [= Werke 1. Das journalistische Werk. 1915–1923. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 965–967, hier S. 965–966].

²⁹ ROTH, Joseph: „In der Region des Hungers“. In: Arbeiter-Zeitung. 07.11.1923 [= Trübsal einer Straßenbahn. Stadtfeuilletons. Hrsg. und mit einem Nachwort von Wiebke Porombka. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2013. S. 182–185, hier S. 182].

³⁰ ROTH, Joseph: „Die tönende Mauer“. In: Neue Berliner Zeitung – 12-Uhr-Blatt. 24.01.1922 [= Werke 1. Das journalistische Werk. 1915–1923. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 715–718, hier S. 715].

³¹ LEITNER, Maria: „Wo gibt es Hilfe? Opfer und Schmarotzer um den § 218“. In: Volks-Zeitung für das Vogtland, 19.–30.04.1931 [= Mädchen mit drei Namen. Reportagen aus Deutschland und ein Berliner Roman. 1928–1933. Hrsg. und kommentiert von Helga und Wilfried Schwarz. Berlin: Aviva 2013. S. 63–92, hier 65].

die „Seestraße im Norden, [...] [die] Gegend, wo die Arbeiterhäuser stehen“³², deutlich, welches Milieu hier verortet wird. Ebenso lokalisiert auch Stefan Großmann im „Norden und Osten der Stadt [...] die Proletarierquartiere.“³³ Neben den geografischen Verortungen der Arbeiterschaft illustriert Roth das soziale Gefälle – abermals in Form von Kontrasten – besonders anschaulich:

Ich habe drei Bälle besucht: einen vornehmen im Westen; einen Künstlerball; und im Norden den der Proletarier [...]. Im Norden trug man blaue Straßenanzüge und gestärkte Sonntagskleidchen. Bei den Künstlern geliehene Smokings. Bei den Reichen im Westen Frack und eigene Pelze. [...] Im Norden gab es Betrunkene. Im Westen Beschwipste. Denn der Reichtum mildert die Wirkung des Alkohols, weil man ihn häufiger genießen kann. Bei den Künstlern gab es sogar Besoffene. Das ist die Heiterkeit der Kunst, von der ein großer Dichter spricht.³⁴

Anhand der Kleidung und dem gewohnten bzw. ungewohnten Alkoholkonsum macht Roth die Differenzen zwischen West- und Nordberlin deutlich. Ein weiteres Beispiel liefert sein Text über eine Filmvorführung für 900 Kinder, die von einer Wohltätigkeitsorganisation eingeladen wurden. Dabei kommt auch dem Publikum seine Aufmerksamkeit zu. Nachher „trippelten [sie] nach Hause. Dieses Zuhause liegt im Norden und Osten, wo es nicht so frei und reich aussieht wie in der Tauentzienstraße, in der die erste Vorfrühlingssonne später unterzugehen scheint als in der Frankfurter Allee.“³⁵ Durch die Nennung bzw. Zuschreibung konkreter Orte wird das Berlin-Bild mit dem armen Osten und noch ärmeren Norden weiter gefestigt.

³² KISCH, Egon Erwin: „Experiment mit einem hohen Trinkgeld“. In: Der rasende Reporter. Berlin: Reiss 1925 [= Gesammelte Werke in Einzelausgaben. 5. Der rasende Reporter; Hetzjagd durch die Zeit; Wagnisse in aller Welt; Kriminalistisches Reisebuch. Hrsg. von Bodo Uhse und Gisela Kisch. Berlin/Weimar: Aufbau 1972. S. 51–54, hier S. 53].

³³ GROSSMANN, Stefan: „Reise durchs genießende Berlin“. In: Das Tage-Buch. 28.05.1921 [= Das Tage-Buch. Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1920–1933. Hrsg. von Leopold Schwarzschild. Königstein: Athenäum 1981. S. 654–657, hier S. 656].

³⁴ ROTH, Joseph: „Berliner Silvester und die folgenden Tage“. In: Frankfurter Zeitung. 05.01.1925 [= Werke 2. Das journalistische Werk. 1924–1928. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990. S. 319–320, hier S. 319–320].

³⁵ ROTH, Joseph: „Mit 900 Kindern im Kino“. In: Frankfurter Zeitung. 07.03.1924 [= Werke 2. Das journalistische Werk. 1924–1928. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990. S. 78–79, hier S. 79].

3. Grenzverschiebungen

3.1 Politische Verschiebungen

Verschiedene politische Entwicklungen zwischen 1918 und 1933 führten zu Umstrukturierungen, die manche Grenze zwischen den Schichten überwand oder lockerte bzw. eine bessere Verteilung der Menschen in der Stadt schaffte. Vor allem für die Masse der Arbeiterschaft, die bisher in ihren meist dunklen Räumen, die sie – aus zeitlichen Gründen – nur sonntags verließ, eingeschlossen war, sollten sich neue Räume öffnen bzw. die Grenzen in der Stadt erweitern.³⁶ Eine wesentliche Veränderung brachten neue *Zeitgrenzen* bzw. die Einführung einer *Begrenzung* der Arbeitszeit; die 48-Stunden-Woche wurde in Deutschland 1918 bzw. in Österreich 1919 eingeführt. Dadurch erweiterten sich die Freizeiträume und -grenzen vor allem für die Arbeiterschaft. In Wien entwickelte sich eine Bade- und Körperkultur, die nun auch weniger privilegierte Menschen pflegten: „Am Ufer der Alten Donau, jenseits der Reichsbrücke, halten die unbemittelten Menschen ihren Rivierasommer ab.“³⁷ Weiters ist *der* Wiener Vergnügungsraum, der Prater, als Ort, wo die unterschiedlichen Schichten aufeinandertreffen, „Dienstmädchen, Wehrleute, Lehrbuben“³⁸, zu identifizieren. Für das Berliner Pendant zum Prater, den Lunapark, gilt ähnliches, wie in Maria Leitners Text *Ausgang eines Dienstmädchens* lesbar wird: „Abends gibt es so vieles, wo ich hin könnte. Ins Kino oder in den Luna-Park oder zum Tanzen.“³⁹ Vor allem in Berlin bietet die ausgeprägte Vergnügungskultur auch für die Arbeiterschaft eine Reihe von Möglichkeiten. Ein weiteres Beispiel dafür ist das damals berühmte Berliner „Sechstagerennen [...]“. So jubelte einmal die römische Bourgeoisie [...] rings um die Arena. Damals lagen die Proletarier unter den Löwen, heute sitzen sie auf den Rädern.“⁴⁰ Sport wird in aktiver und passiver Form zum Massenphänomen. Sowohl in Wien als auch in Berlin erweitern sich – vor allem durch die zeitlichen Möglichkeiten – die Freizeiträume für die Arbeiterschaft.

Eine regelrechte Neuordnung – auch innerhalb der Städte – brachte die Neudefinition der Landesgrenzen mit sich. Durch die Gebietsreform „Groß-Berlin“,

³⁶ Vgl. HERMAND, Jost und Frank TROMMLER: Die Kultur der Weimarer Republik. Mit 70 Fotos und 11 Textillustrationen. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1978. S. 66.

³⁷ ROTH, Joseph: „Riviera in Kagran“. In: Wiener Sonn- und Montagszeitung. 16.07.1923 [= Werke 1. Das journalistische Werk. 1915–1923. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 1025–1027, hier S. 1025].

³⁸ KUH, Anton: „Der Ausrufer“. In: Die Bühne. 16.07.1925 [= Werke. 3. 1923–1926. Hrsg. von Walter Schübler. Göttingen: Wallstein 2016. S. 320–322, hier S. 320].

³⁹ LEITNER, „Ausgang eines Dienstmädchens“. S. 55.

⁴⁰ ROTH, Joseph: „Berliner Bilderbuch“. In: Der Drache. 18.03.1924 [= Werke 2. Das journalistische Werk. 1924–1928. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990. S. 92–94, hier S. 93].

den Zusammenschluss von acht Städten, 59 Landgemeinden und 27 Landgütern, im Jahr 1920 verschoben sich auch die Verwaltungsgrenzen:

Anlässlich der Umwandlung der einzelnen Stadtgemeinden Berlins in ein „Groß-Berlin“ war die Verfügung erlassen worden, sämtliche bis jetzt zentralisierten Behörden, insofern es nicht den Grundbedingungen ihrer Wirksamkeit widerspräche, zu dezentralisieren und ihre Tätigkeit den einzelnen Bezirksämtern der Gemeinde Groß-Berlin zu übertragen. Von dieser Verfügung wurde auch das seit dem Jahr 1912 bestehende Vormundschaftsamt der Gemeinde Groß-Berlin, dessen Wirkungskreis im Laufe der Kriegsjahre sich allmählich erweiterte, so daß dem Vormundschaftsamt heute die Obhut über zwanzigtausend elternlose Kinder obliegt, betroffen. [...] Berlin hat nicht in allen Bezirken eine gleich große Zahl Waisen beziehungsweise uneheliche Kinder. Zwei Bezirksämter, Moabit und Wedding zum Beispiel, wären so mit Arbeit überlastet, während die anderen Bezirke im Verhältnis sehr wenig in Vormundschaftsangelegenheiten zu tun hätten.⁴¹

Im Text *Kinder ohne Heimat* macht Roth deutlich, was die Konsequenzen neuer Verwaltungsgrenzen innerhalb der Stadt sind. Die Übertragung von bisher städtischen Aufgaben auf die Bezirksebene bedeutet für das Vormundschaftsamt, dass die ohnehin schweren Zeiten in den Arbeiterbezirken Moabit und Wedding am schwersten sind. Da es dort zahlenmäßig die meisten Waisen und unehelichen Kinder gibt, sind die Ressourcen hier noch knapper. Die neue Landesgrenze bedeutet in diesem Fall eine Verschlechterung für die Schwächsten der Gesellschaft. Einen völlig anderen Effekt hat die Neudefinition der Grenze um Wien. 1922 wurde die Stadt ein selbstständiges Bundesland, wodurch die Grundlage für eigene Steuergesetze geschaffen wurde. Finanzstadtrat Hugo Breitner legte dann durch die Einführung der Wohnbausteuer, die auch als „Breitner-Steuer“ bekannt wurde, den Grundstein für den sozialen Wohnbau. Was diese Steuer in der Folge für die Arbeiterschaft bedeutet, wird bei Else Feldmann lesbar:

Die sozialistische Gemeinde Wien baut in Erkenntnis dieses großen Menschenleids aus der Wohnbausteuer neue Häuser. In wenigen Tagen soll wieder ein solches Doppelhaus im achtzehnten Bezirk beziehbar werden, einen Monat später eines im neunzehnten. Wie schauen nun diese Wohnungen aus? So ist noch nie für arme Leute gebaut worden. Das Haus Lacknergasse-Staudgasse ist eine Sehenswürdigkeit und eine Lehre. Es ist in seiner schlichten Schönheit, in seiner weißen Sauberkeit und seiner Zweckmäßigkeit selbst ein Stück Sozialismus. Die Menschen, die dort einziehen, werden die Freude kennenlernen, die Freude am Heim. Die Wohnungen werden blitzblank wie Schmuckkästchen den Parteien übergeben.

⁴¹ ROTH, Joseph: „Kinder ohne Heimat“. In: Neue Berliner Zeitung – 12-Uhr-Blatt. 18./21.02.1921 [= Werke 1. Das journalistische Werk. 1915–1923. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 466–474, hier S. 466–467].

Kein einziger Raum, der nicht durchsonnt, durchlüftet wäre. Türen und die breiten, großen Fenster weiß lackiert, die Wände haben eine hübsche, anmutige Malerei – elektrisches Licht, Gasherd, jede Wohnung hat ihr englisches Wasserloset, jede Wohnung ihre Wasserleitung, jede Partei ihren Boden- und Kellerraum. Im Keller sind Wannen- und Duschbäder, mit Gasöfen zu heizen. Auf dem Boden moderne Waschküchen; Mansarden, sogenannte Wohnküchen für Einzelpersonen. Der freie, große Hof wird als Garten aufgeschmückt. Das Schönste aber sind die großen, sonnigen, hellen Zimmer.⁴²

Für die Arbeiterschaft, die bisher die Vorstadt ihr Zuhause nannte, erweiterten sich die Grenzen bis in die Innenbezirke hinein und sogar die Villenbezirke Währing und Döbling wurden zu ihren Wohnorten, wie anhand der angeführten Textpassage deutlich wird. In allen Bezirken außer dem Ersten entstanden zwischen 1919 und 1934 insgesamt 382 Gemeindebauten, was rund 65.000 Gemeindefamilien entspricht. Die Quantität und Qualität des Wohnens verbesserte sich enorm, was auch durch den Kontrast zu Berliner Mietskasernen nochmals deutlich wird: „Alte, abgenutzte, nie erneuerte Häuser. Graue, hohe Mauern umschließen den Hof. [...] Oft sind die Häuser in einen penetranten Geruch eingehüllt: Die Wasserleitungen haben versagt. Wie in alten Zeiten laufen die Frauen mit Eimern zum Brunnen, Wasser holen. Überall die gleichen schmutzigen Treppenhäuser.“⁴³ Der soziale Wohnbau in Wien bedeutet nicht nur eine bessere Verteilung in der Stadt, sondern auch das exklusive Recht für die Arbeiterschaft, diese Räume zu bewohnen. Da der Zugang zu diesen Wohnungen – auf die Arbeiter – beschränkt ist, sind sie als Heterotopien nach Michel Foucault zu qualifizieren.

Foucault definiert solche als „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien“⁴⁴. Heterotopien sind Orte, an denen von der Norm abweichendes Verhalten ritualisiert und lokalisiert wird. Foucault nennt als Beispiele etwa Erholungsheime, psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Altersheime, Friedhöfe, Theater, Kinos, Bordelle oder Schiffe. Sie erfüllen bestimmte Funktionen, die ihnen von der Gesellschaft zugeschrieben werden und durch diese auch veränderbar sind.⁴⁵ „Die Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht. Im Allgemeinen ist ein heterotopischer Plan

⁴² FELDMANN, Else: „Die neuen Häuser von Wien“. In: Arbeiter-Zeitung, 30.09.1923. S. 15.

⁴³ LEITNER, „Und das 'Normale': ohne Kohlen“, S. 12.

⁴⁴ FOUCAULT, Michel: *Andere Räume*. Übersetzt von Walter Seitter. In: Karlheinz Brack (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. 4. Aufl. Leipzig: Reclam 1992. S. 34–46, hier S. 39.

⁴⁵ Vgl. FOUCAULT, *Andere Räume*. S. 40–46.

nicht ohne weiteres zugänglich.⁴⁶ Wiens Gemeindebauten, die die Wohnqualität vieler ArbeiterInnen enorm verbesserten, sind im besten Sinne als „realisierte Utopien“ zu klassifizieren.

3.2 Wahrnehmungsverschiebungen

Ebenso wenig statisch wie die Grenzen selbst ist auch die Raumwahrnehmung der AutorInnen. Dafür gilt es einen Schritt zurück zu machen und zuerst zu analysieren, wie ein real existierender Raum literarisch umgesetzt wird. Methodisch empfiehlt sich dafür die Literaturgeographie nach Barbara Piatti:

Literaturgeographie besetzt exakt die heikle Schnittstelle zwischen inner- und außerliterarischer Wirklichkeit, eine Grauzone, in der, vorsichtig formuliert, ein Kontakt zwischen Fiktionen und einer wie auch immer gearteten ‚Realität‘ zustande kommt. Wenn man nämlich, wie das traditionellerweise geschieht, Geschehen, Figuren und Handlungsraum als die drei Konstituenten der fiktionalen, im engeren Sinne epischen und dramatischen Welt voraussetzt, dann kommt dem Schauplatz (und ihm allein) die spezifische Funktion zu, eine durchlässige Membran zwischen den Welten zu sein. [...] Die Prämisse, der man sich im Gebiet der Literaturgeographie unweigerlich unterstellt, lautet: Es gibt Berührungspunkte zwischen fiktionaler und realer Geographie. Literaturgeographie geht davon aus, [...], dass eine referentielle Beziehung zwischen inner- und außerliterarischer Wirklichkeit besteht [...].⁴⁷

Unter dieser Prämisse lässt sich dann untersuchen, wie sich ein imaginierter Raum über einen realen legt bzw. wie sich seine Dimension durch poetologische Verfahren wie Verfremdung, Überblendung, Satire oder Ironie verändert. Schrumpft der Raum oder dehnt er sich aus?⁴⁸ Werden austauschbare Kulissen oder Handlungsorte beschrieben?⁴⁹

Illustrieren lässt sie die Raumwahrnehmung bzw. Verschiebung dieser anhand eines Textes von Anton Kuh, worin er den Fall der Linienwälle in Wien und dessen Bedeutung für die Arbeiterschaft beschreibt:

Die neunziger Jahre waren in der sozialen Entwicklungsgeschichte Wiens eine bedeutende Wendezeit. Topographisch gesprochen könnte man sagen: Die Vorstadt eroberte sich damals langsam die inneren Bezirke. Zwanzig Jahre vorher waren die Linienwälle gefallen, die diese vor jener getrennt hatten, ihre Niederlegung bewirkte erst die Verwandlung der „kleinen Großstadt“ (besser gesagt: größten Kleinstadt) des Kontinents, die Wien bisher war, in eine Weltstadt. Durch die Niederlegung der Wälle und das gleichzeitige Emporblühen der Industrie vollzog

⁴⁶ FOUCAULT, *Andere Räume*. S. 44.

⁴⁷ PIATTI, Barbara: *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein 2008. S. 19–25.

⁴⁸ Vgl. PIATTI. S. 31.

⁴⁹ Vgl. PIATTI. S. 53.

sich innerhalb des Stadtplanes eine Verschmelzung der Klassen. War bis dahin das Kleinbürgertum und niedere Volk von der Aristokratie und dem Bürgertum durch eine Mauer geschieden, die nur durch gelegentliche, romantische Liebes- und Heiratszufälle durchbrochen wurde, so entstand jetzt in den Mädchen des Volkes, die durch neue Geschäftsblüte in stattlicheren Scharen ins Stadttinnere gezogen wurden, der Wunsch, am Wohlleben der besseren Schichten teilzuhaben oder doch mindestens in der Kleidung nicht weiter hinter den bürgerlichen Damen zurückzustehen.⁵⁰

Der Wegfall der Linienwälle transformiert die Raumwahrnehmung Kuhs grundlegend. Im Sinne der Literaturgeografie dehnt sich Wien von der größten Klein- zur Weltstadt aus und bekommt dadurch eine andere Qualität. Infolgedessen scheint den Vorstadtmädchen ein Vordringen ins Stadttinnere bzw. ein Aufstieg möglich zu werden. Die Aufhebung der physischen Grenzen in den 1870ern hatte gewiss neben topografischen auch gesellschaftliche Effekte. Die Öffnung, die bis hin zur „Verschmelzung der Klassen“ reicht, wie oben beschrieben, nimmt Kuh wenige Monate später etwas zurück, indem er bloß eine „Mode der Gefühle“, wie in der folgenden Textpassage bezeichnet, ortet. Auch „romantische Liebes- und Heiratszufälle“ finden keine Erwähnung mehr, vielmehr impliziert bereits der Begriff „Mode“ das Vergängliche an diesen Beziehungen. Obwohl sich für die Arbeiterschaft Räume öffnen bzw. die Grenzen ausdehnen, bleiben dennoch Schwellen, welche wiederum als veränderte Raumwahrnehmung und neue Qualität interpretiert werden können, über die ein Mädels aus der Vorstadt von einem Bürgersohn nie getragen worden wäre:

Da fielen gegen Ende der siebziger Jahre die Glacis, die Linienwälle, welche Vorstadt und innere Stadt voneinander schieden. Diese geographische Vermischung der Stände fiel, gewiss nicht zufällig, mit einer neuen Mode der Gefühle zusammen: die Echtheit, der Naturton der unteren Schichten war plötzlich beliebt. Die jungen Bürgersprossen [...] begannen jetzt mit dem dritten Stand zu kokettieren, sie kamen sich teils weiß Gott wie revolutionär, teils wie große Herren vor, wenn ihre Freundin Mizzi hieß, aus Hernals oder Liebhartstal war und die harbe Sprache der „enteren Gründ“ sprach. [...] diese jungen Herren [...] waren weit davon entfernt, im süßen Mädels die Vorbotin und den Nachwuchs einer neuen, vorwärtsdrängenden Klasse zu erblicken, die verpflanzten es als gefällige Zimmerblume auf ihre Buden, kamen sich unaussprechlich volks- und wirklichkeitsnah vor und ahnten nicht, wie sich eine neue soziale Wirklichkeit da für sie und vor ihnen entwürdigte.⁵¹

⁵⁰ KUH, Anton: „Das süße Mädels in seiner ‚Jugendzeit‘“. In: Das Leben. 02.1931 [= Werke. 5. 1930–1933. Hrsg. von Walter Schübler. Göttingen: Wallstein 2016. S. 43–46, hier S. 43–44].

⁵¹ KUH, Anton: „Die Legende vom süßen Mädels“. In: Süddeutsche Sonntagspost. 01.11.1931 [= Werke. 5. 1930–1933. Hrsg. von Walter Schübler. Göttingen: Wallstein 2016. S. 206–207, hier S. 206–207].

4. Symbolische Grenzen

Konkrete Orte, die nicht genau lokalisiert sein müssen, können eine neue Qualität bekommen, indem ihre ursprüngliche Bedeutung überschrieben bzw. überschritten wird. Gemeint sind hier Orte, die für eine bestimmte Gruppe bzw. hier Schicht den Charakter einer Grenze bekommen. Im Folgenden werden sie „symbolische Grenzen“ genannt.

In diesem Sinne markiert der Landwehrkanal nicht nur eine topografische Linie, sondern stellt er für die Berliner Arbeiterschaft auch eine „Lebensgrenze“ dar, wie bei Stefan Großmann lesbar wird:

[D]ie Königin Augustastraße am Landwehrkanal. [...] Das Ufer ist miserabel beleuchtet. Hier pflegen Dienstmädchen, wenn sie plötzlich jedes Interesse an der Vermehrung des deutschen Volkes verlieren, den Sprung ins Wasser vorzunehmen. Es gibt hier eine Ecke, die eine Dienstmädchentradition bedeutet. Im so und so vielen Monat pflegt sich das arme, vom Vater verlassene Mädchen auf diese Brücke zu flüchten. Die städtischen Behörden wissen das. Hier ist ein Kahn am Ufer, hier werden allwöchentlich einige beinahe Ertrinkende herausgefischt. Aber nur bei hellichtem Tage. Bei Eintritt der Dämmerung hört die Humanität auf, offenbar weil es dann an Zuschauern mangelt. Mädchen, die nach acht Uhr abends in den Landwehrkanal gehen, setzen sich wirklicher Lebensgefahr aus und fließen stromabwärts wie die Leiche der Rosa Luxemburg die auch in dieser Gegend, auch erst in der Abendstunde, dem schwarzen Wasser anvertraut wurde. Ich finde, das Reichswehrministerium paßt jetzt in diese Selbstmördergegend.⁵²

Das Ufer am Landwehrkanal ist der Ort, wo das Leben für eine führende Vertreterin der Arbeiterbewegung endete und wohin ihr zahlreiche verzweifte Dienstmädchen folgten. Eine Wahrnehmung als topografische Linie, als welche eine Wasserstraße gemeinhin gilt, wird sie im Text nicht erfahrbar. Vielmehr hat der Landwehrkanal die Qualität eines Protagonisten, wodurch er als Handlungsraum im Sinne der Literaturgeografie zu klassifizieren ist. Ein Pendant zu dieser „Selbstmördergegend“ in Berlin ortet Anton Kuh in Wien an einem Ort, dessen Bedeutung üblicherweise eine völlig gegensätzliche ist: „[I]m Prater, an der Grenze von Ringspiellärm und feudalem Huftrab, im grünsten Dickicht, lag auch ihr symbolischer Punkt: das ‚Selbstmörderbankl‘.“⁵³ Bei Kuh wird *der* Vergnügungsraum der Stadt auch als Ort größter Verzweiflung wahrgenommen. Das „Selbstmörderbankl“ ist ebenso Handlungsort und nicht nur Hintergrund.

⁵² GROSSMANN, Stefan: „Der 3. März 1921 in Berlin“. In: Das Tage-Buch. 12.03.1921 [= Das Tage-Buch. Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1920–1933. Hrsg. von Leopold Schwarzschild. Königstein: Athenäum 1981. S. 309–311, hier S. 310].

⁵³ KUH, Anton: „Wien. Wie die Stadt war und wie sie ist“. In: Revue des Monats. 06.1927 [= Werke. 4. 1926–1930. Hrsg. von Walter Schübler. Göttingen: Wallstein 2016. S. 178–182, hier S. 181].

Symbolisch bzw. metaphorisch für das Klassenbewusstsein bzw. die hierarchische Unterlegenheit kann bei Roth die Treppe im Haus der „Herrschaften“ für das Dienstmädchen gelesen werden. Sie markiert sowohl eine räumliche, als auch eine „Toleranzgrenze“. An ihrem Arbeitsort „dürfen sie die nur für Herrschaften reservierten Treppen nicht benutzen“⁵⁴ oder kann der Weg gewaltsam nach unten führen:

Der Herr Oberstleutnant aus der Mommsenstraße warf sein Dienstmädchen, weil es aus Unachtsamkeit Geschirr zerbrochen hatte, über das Treppengeländer. Das Mädchen fiel auf den Rücken und ward so schwer verletzt, daß es dem zerbrochenen Geschirr zum Verwechseln ähnlich sah. Sie kam ins Krankenhaus, und es ist durchaus nicht sicher, daß man sie reparieren wird. Auch das Geschirr des Oberstleutnants ist für immer dahin. Zwischen dem Porzellanteller und einem Dienstmädchen ist der Unterschied auch dann nicht groß, wenn beide intakt sind. Der Oberstleutnant warf die Scherben zum Fenster hinaus, das Mädchen die Treppe hinunter. Die Scherben bewältigte er selbst, das Dienstmädchen räumten er und seine beiden Söhne aus der Wohnung. Denn so will es die Sitte, daß die Söhne in den Spuren ihrer Väter wandeln, auf daß jene lange leben auf Erden und niemals über das Treppengeländer geworfen werden.⁵⁵

Die ökonomische Überlegenheit der Ober- über die Unterschicht sowie die starre Gesellschaftsstruktur werden hier von Roth auf die Spitze getrieben, indem das Dienstmädchen als Gegenstand vorgeführt wird und die Söhne des Oberstleutnants in die Fußstapfen des Vaters treten. Dass es sich bei dem Vorfall in der Mommsenstraße nicht um einen einzelnen Vorfall handelt, sondern um eine Art gängige Praxis der „gnädigen Herrschaften“, macht er später im Text deutlich:

Dienstmädchen, die einen Oberstleutnant zu fühlen bekommen haben, wollen weiterleben. Sie werden sich allerdings hüten, noch einmal in militärische Dienste zu treten. Also werden sie zu einem Kommerzienrat gehen, zu einem Fabrikanten, zu einem Bankdirektor, zu einem Oberregierungsrat. Allen diesen Menschen sind die Dienstmädchen weniger als Porzellanteller. Auch ein Bankdirektor liebt immer sein Porzellan, und sein Dienstmädchen gelegentlich, und nur dann, wenn es ihm gefällt. Der Zorn eines Bankdirektors ist vielleicht kultivierter. Aber den Zorn hat auch der Bankier, dessen Porzellan zerbrochen wurde. Und solange es Dienstmädchen gibt, sind sie in Gefahr, über Treppengeländer geworfen zu werden, metaphorisch oder wirklich.⁵⁶

⁵⁴ ROTH, „Fünf-Uhr-Tee“. S. 42.

⁵⁵ ROTH, Joseph: „Das Dienstmädchen auf dem Treppengeländer“. In: Der Drache. 24.02.1925 [= Werke 2. Das journalistische Werk. 1924–1928. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990. S. 351–353, hier S. 351].

⁵⁶ ROTH, „Das Dienstmädchen auf dem Treppengeländer“. S. 352.

Während Roths Berliner Dienstmädchen die Treppe hinuntergeworfen werden, ergeht es ihren Kolleginnen in Wien, wie bei Else Feldmann beschrieben, kaum besser, wenn sie hinausgeworfen werden. Scherben bringen dem Dienstmädchen auch hier kein Glück. „Man konnte ihm alle gesprungenen Gläser und Kaffeeschalen, die zerbrochene Waschschüssel, die versengten Handtücher und Servietten [...] vom Lohn abziehen, so daß [es] noch in der Schuld der Gnädigen stand – und [es] ohne Kreuzer Geld auf die Straße setzen [...]“.⁵⁷

5. Resümee

Festzuhalten ist zuerst, dass die auf die fordistische Prägung zurückgehende heterogene Struktur Wiens bzw. Berlins zwischen 1918 und 1933 auf verschiedenen Ebenen lesbar wird: Die gesellschaftliche Abgrenzung der Schichten voneinander wird in mehreren Texten explizit vorgeführt. Eher implizit, aber nicht weniger wirkungsstark, werden Grenzen im Sinne Lotmans anhand von Alltagssituationen bzw. Alltagsräumen beschrieben, wo ebenfalls deutlich wird, wer bzw. welche Schicht wo zu verorten ist, sei es in Warteräumen, beim Einkauf oder bei den Freizeitmöglichkeiten.

Bei einer Systematisierung der (literarischen) Städte lassen sich folgende Muster erkennen: Wien weist eine Kreisstruktur mit einem sozialen Gefälle von innen nach außen auf, wobei die Arbeiterschaft an den Rändern bzw. in den Außenbezirken zu verorten ist. In den Berlin-Texten wird immer wieder eine Viertelteilung lesbar, wobei die Arbeiterquartiere im Norden und Osten zu lokalisieren sind. Ein charakteristischer Unterschied zwischen den Städten besteht darin, dass Wien mit der Inneren Stadt *ein* Zentrum bzw. einen Mittelpunkt hat, während in Berlin mehrere Zentren zu verorten sind.

In beiden Metropolen werden von den AutorInnen Grenzverschiebungen illustriert: Infolge der Begrenzung der Arbeitszeit erweiterten sich die Freizeitgrenzen und neue Räume dafür wurden erobert. Neben den klassischen Vergnügungstätten der Stadt, dem Luna-Park in Berlin und dem Prater in Wien, frequentierte die Arbeiterschaft nun häufig auch Stätten des Sports, Kinos und Badeplätze. Eine Umstrukturierung, die sich im Gegensatz dazu sehr unterschiedlich auf die Arbeiterschaft Wiens und Berlins auswirkte, war die Ziehung neuer Landes- bzw. Verwaltungsgrenzen. Während die Gebietsreform „Groß-Berlin“ der Arbeiterschaft dort keine Vorteile verschaffte, eroberte diese in Wien, nachdem die Stadt ein eigenes Bundesland geworden war und dort neue Steuern eingeführt wurden, durch den sozialen Wohnbau nahezu die ganze Stadt. Neben dem Vordringen in anderen Bezirke ist besonders auf die Verbesserung der Wohnqualität hinzuweisen. Diese für die Arbeiterschaft errichteten und nur für

⁵⁷ FELDMANN, Else: „Anna“. In: Arbeiter-Zeitung, 09.03.1930. S. 19.

diese zugänglichen Räume sind im Sinne Foucaults als real gewordene Utopien zu bezeichnen. Das beschriebene soziale Gefälle von innen nach außen wird durch die Errichtung der Gemeindebauten flacher bzw. die soziale Durchmischung innerhalb der Bezirke größer.

Diese Auflockerung bzw. neue Qualität in Wien ist ein Beispiel dafür, dass Raumwahrnehmung immer subjektiv und veränderbar ist. Als Referenz einer literarischen Beschreibung muss das reale Vorbild gelten. Mittels der Literaturgeografie können die Dimensionen und Qualitäten der beschriebenen Räume fassbar gemacht werden. Übertragen auf die Grenze bedeutet das, dass diese nicht nur verschoben werden kann, sondern auch breiter oder höher bzw. schmaler oder niedriger werden kann. Im Beispiel von Kuh scheint sie erst ganz zu verschwinden, bevor sie dann, in einem späteren Text, wieder stärker wird.

Mittels der Literaturgeografie kann weiters analysiert werden, wie Orte neue Qualitäten erlangen können, indem ihre ursprüngliche Bedeutung in literarischen Texten überschrieben wird. Solche Orte für die Arbeiterschaft werden hier als „symbolische Grenzen“ bezeichnet und wie folgt verortet: Als „Lebensgrenze“ bzw. Handlungsort und nicht bloße Kulisse wird der Landwehrkanal in Berlin für Dienstmädchen wahrnehmbar. Das „Selbstmörderbankl“ im Prater kann – wie der Name schon vermuten lässt – als Pendant angeführt werden. Ein anderes Beispiel stellt die Treppe in Form einer „Toleranzgrenze“ dar; die Benützung war den Dienstmädchen nicht gestattet bzw. konnte der Weg für das Personal der „Herrschaften“ im Fall von nicht tolerierbarem Verhalten gewaltsam nach unten führen.

Bibliografie

A. Primärliteratur

FELDMANN, Else: „Bilder des Elends. Rhachitis“. In: Neues Wiener Journal. 09.03.1919. S. 5–6.

FELDMANN, Else: „Die neuen Häuser von Wien“. In: Arbeiter-Zeitung. 30.09.1923. S. 15.

FELDMANN, Else: „Herbsttag“. In: Arbeiter-Zeitung. 12.10.1923. S. 9.

FELDMANN, Else: „Proletarierkind und Kinderfreundewerk“. In: Arbeiter-Zeitung. 10.02.1924. S. 9.

FELDMANN, Else: „Keine Schuhe“. In: Arbeiter-Zeitung. 03.11.1928. S. 3.

FELDMANN, Else: „Anna“. In: Arbeiter-Zeitung. 09.03.1930. S. 19.

FELDMANN, Else: „Armenschülerin“. In: Arbeiter-Zeitung. 28.06.1933. S. 8.

FELDMANN, Else: *Travestie der Liebe und andere Erzählungen*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Alexander Kluy. Wien: Edition Atelier 2015.

- GROSSMANN, Stefan: Das Tage-Buch. Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1920–1933. Hrsg. von Leopold Schwarzschild. Königstein: Athenäum 1981.
- KISCH, Egon Erwin: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. 5. Der rasende Reporter; Hetzjagd durch die Zeit; Wagnisse in aller Welt; Kriminalistisches Reisebuch. Hrsg. von Bodo Uhse und Gisela Kisch. Berlin/Weimar: Aufbau 1972.
- KUH, Anton: Werke. 3. 1923–1926. Hrsg. von Walter Schübler. Göttingen: Wallstein 2016.
- KUH, Anton: Werke. 4. 1926–1930. Hrsg. von Walter Schübler. Göttingen: Wallstein 2016.
- KUH, Anton: Werke. 5. 1930–1933. Hrsg. von Walter Schübler. Göttingen: Wallstein 2016.
- LEITNER, Maria: Mädchen mit drei Namen. Reportagen aus Deutschland und ein Berliner Roman. 1928–1933. Hrsg. und kommentiert von Helga und Wilfried Schwarz. Berlin: Aviva 2013.
- POLGAR, Alfred: Kleine Schriften. 1. Musterung. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982.
- ROTH, Joseph: Werke 1. Das journalistische Werk. 1915–1923. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- ROTH, Joseph: Werke 2. Das journalistische Werk. 1924–1928. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990.
- ROTH, Joseph: Werke 3. Das journalistische Werk. 1929–1939. Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort von Fritz Hackert. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991.
- ROTH, Joseph: Trübsal einer Straßenbahn. Stadtfeuilletons. Hrsg. und mit einem Nachwort von Wiebke Porombka. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2013.

B. Sekundärliteratur

- FOUCAULT, Michel: Andere Räume. Übersetzt von Walter Seitter. In: Karlheinz Brack (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 4. Aufl. Leipzig: Reclam 1992. S. 34–46.
- FREY, Oliver: Die amalgame Stadt. Orte, Netze, Milieus. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Jens S. Dangschat. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.
- HERMAND, Jost und Frank TROMMLER: Die Kultur der Weimarer Republik. Mit 70 Fotos und 11 Textillustrationen. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1978.
- JÄGER, Christian und Erhard SCHÜTZ: Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1999.

Bettina Trauner: „Rechts Tennisplatz, links die Fabrik“

LOTMAN, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 2. Aufl. München: Fink 1981.

PIATTI, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen: Wallstein 2008.

Kurzbiografien

VERA FABER ist Literatur- und Kunstwissenschaftlerin und forscht derzeit als Fellow am EXC 2020 *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* an der Freien Universität Berlin. Zuvor hat sie an Universitäten in Österreich, Kroatien, Deutschland, der Ukraine sowie den USA gelehrt und/oder geforscht. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Intertextualität und Intermedialität in den ostslawischen Avantgarden und in der (post-)sowjetischen Kultur, Mehrsprachigkeit, Kulturpolitik sowie Literatur- und Kulturtheorie.

Neueste Publikationen: Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Intertextualität, Intermedialität und Polemik im ukrainischen Futurismus und Konstruktivismus der späten 1920er-Jahre. Bielefeld 2019; „Polyglossie post-imperial? – Zur Funktion von Mehrsprachigkeit in der ukrainischen Kultur der 1920er-Jahre“. In: Marijan Bobinac et al. (Hg.): Mehrsprachigkeit in Imperien/Multi-lingualism in Empires. Zagreb 2019. S. 262–278; „Neues Bauen in einem Neuen Wien? – Österreich und der sowjetische Konstruktivismus“. In: Primus-Heinz Kucher et al. (Hg.): Der lange Schatten des „Roten Oktober“. (= Wechselwirkungen 22). Berlin 2019. S. 329–347.

* * *

OLGA HOG studierte germanistische Literaturwissenschaft an den Universitäten Stuttgart und Augsburg sowie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Derzeit vollendet sie ihre Dissertation unter der Anleitung von Prof. Dr. Annette Bühler-Dietrich an der Universität Stuttgart. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen u.a. Subjektkonstitution und Narrativierungsstrategien des Subjekts in zeitgenössischer Gegenwartsliteratur. Sie ist Teil des Vorstands des Vereins für Frauen in der Literaturwissenschaft – FrideL e.V.

Neueste Publikation: „Exklusion erzählen. Fremdheit und Identitäten in Sasha Marianna Salzmanns *Außer Sich*“. In: Annette Bühler-Dietrich (Hg.): Feminist Circulations between East and West/Feministische Zirkulationen zwischen Ost und West. Berlin 2019. S. 297–325.

* * *

FABIAN LUTZ ist Literaturwissenschaftler im Bereich Neuere deutsche Literatur. Sein Forschungsschwerpunkt ist die Darstellung und Narrativierung psychischer wie physischer Krankheitsphänomene in der Literatur des Expressionismus (1910–1925).

Neueste Publikationen: „Der ‚stumme Liebestod der Blume‘. Weibliche Lust und der Tod in El Hors *Die Närrin*“. In: Expressionismus 12.1 (im Erscheinen); „Der rauschlose Mensch, der freie Mensch‘. Rauschkritik und Wahn im Werk Gustav Sacks“. In: Expressionismus 9.1 (2019). S. 91–99.

* * *

WOLFGANG MÜLLER-FUNK ist Literatur- und Kulturwissenschaftler und war Professor für Kulturwissenschaften an den Universitäten Birmingham und Wien (bis 2018). Seine internationalen Lehr- und Forschungstätigkeiten führten ihn unter anderem nach München, New York und Rom. Er war Koordinator des Forschungsprojekts „Broken Narratives“ an der Universität Wien. Er ist zudem als Kritiker und Essayist tätig und erhielt 2013 das Ehrenkreuz der Republik Österreich für Wissenschaft und Kunst. Seine Forschungsschwerpunkte sind Kulturtheorie, Narratologie, Romantik und klassische Moderne, Formen essayistischen Schreibens sowie Central European Studies.

Neueste Monografien: Die Kunst des Zweifels und Crudelitas. Eine kurze Diskursgeschichte der Grausamkeit. Berlin (im Erscheinen); Theorien des Fremden. Eine Einführung. Tübingen 2016; Die Dichter der Philosophen. Essays über den Zwischenraum von Denken und Dichten. Paderborn 2013; The Architecture of Modern Culture. Towards a narrative Cultural Theory. Berlin/Boston 2012; Joseph Roth. Besichtigung eines Werkes. Wien 2012.

* * *

JOHAN SCHIMANSKI ist Literaturwissenschaftler und Professor für allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Oslo. Von 2016 bis 2019 war er Professor für Kulturbegegnungen an der Universität Ost-Finnland, zudem hat er an den Universitäten Tromsø, Wien, Morgannwg/Glamorgan und Amsterdam geforscht. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Grenzen (in) der Literatur, arktische Diskurse, Science-Fiction und SchriftstellerInnenmuseen. Im Rahmen von Forschungsprojekten wie Border Aesthetics und EUBORDER-SCAPES hat er zu der Entwicklung eines grenzbasierten analytischen Zugangs (Grenzpoetik/border poetics) in der literaturwissenschaftlichen transdisziplinären Zusammenarbeit beigetragen.

Neueste Publikationen: „Seasons of Migration to the North. Borders and Images in Migration Narratives Published in Norwegian“. In: Johan Schimanski u. Jopi Nyman (Hg.): Border Images, Border Narratives: The Political Aesthetics of

Boundaries and Crossings. Manchester 2021. S. 206–224; Grenzungen. Versuche zu einer Poetik der Grenze. Wien 2020; „Hva kommuniseres i litteraturmuseer“. Mit Ulrike Spring. In: Nordisk Museologi 28/1 (2020). S. 23–41; Passagiere des Eises. Polarhelden und arktische Diskurse 1874. Mit Ulrike Spring. Wien 2015.

* * *

VALERIJA SCHWARZ hat an der Universität zu Köln sowie der Universidad de Valladolid Germanistik und Romanistik studiert und ist heute Literaturwissenschaftlerin mit Fokus auf deutschsprachige Literatur um 1900. Sie ist Alumna der Promotionsförderung in der Heinrich-Böll-Stiftung (HBS), war Mitglied des StipendiatInnenrats und ist nun ehrenamtliches Auswahlkommissionsmitglied der HBS. Ihre Forschung konzentriert sich auf Gender- und Raumkonfigurationen und deren Konnex in der Literatur sowie Geschlechter-, Sexualitäts-, Körper- und Bewegungsdiskurse der Zeit.

* * *

BARBARA SEIDL ist Medien- und Literaturwissenschaftlerin und Gründerin der Literaturplattform Litrobona. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Darstellungsformen von Abwesenheit und Mehrsprachigkeit in der Literatur sowie Ästhetik und Emotion in literarischen Texten des 21. Jahrhunderts.

Neueste Publikationen: „Autorität oder Authentizität? Sprache, Ausdruck und Identität im multilingualen Schreiben“. In: Erika Unterpertinger et al. (Hg.): Literatur und Transfer. Wien 2020. S. 119–132; „Zwischen Reproduktion und Rekonstruktion: der Torso als Gegenstand interartistischer Transformation“. In: Joanna Godlewicz-Adamiec (Hg.): Literatur und Skulptur. Warschau et al. 2018. S. 479–493.

* * *

ROMAN SEIFERT ist Literaturwissenschaftler. Sein Dissertationsprojekt befasst sich mit der ikonischen Produktivität der Wunde bei Franz Kafka. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen literarische Darstellungen versehrter Körper in der Moderne sowie im Rahmen der eikones Graduate School an der Universität Basel das bildkritische Potenzial der Wunde.

Neueste Publikation: „Von einem Brot werde ich mich nicht zum Narren halten lassen“. Zur Widerständigkeit der Dinge bei Kafka“. In: Agnes Bidmon u. Michael Niehaus (Hg.): Kafkas Dinge. Forschungen der Deutschen Kafka Gesellschaft. Bd. 6. Würzburg 2019. S. 51–64.

* * *

BETTINA TRAUNER hat Germanistik und Publizistik in Wien studiert und ist Dissertantin am Institut für Germanistik ebendort. Darüber hinaus ist sie als Lektorin, Deutschtrainerin und Autorin tätig. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der Großstadt in der Moderne. In ihrem Dissertationsprojekt befasst sie sich mit „Imaginationen der modernen Großstadt. Raum und Figuren der Arbeiterschaft in Wien und Berlin in feuilletonistischen Texten zwischen 1918 und 1933“.

* * *

BERNHARD WINKLER ist Literaturwissenschaftler und DAAD-Lektor an der Universität Ljubljana. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Ästhetik des Bösen sowie Diskurse und Poetologien des Erotischen in der Literatur von der Romantik bis zur Gegenwart.

Neuste Publikationen: „Erotische Novellistik – Botho Strauß’ ‚Bewußtseinsnovelle‘ *Die Unbeholfenen*“. In: Sascha Kiefer u. Torsten Mergen (Hg.): *Gegenwartsnovellen. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven im 21. Jahrhundert*. Hannover 2021; „It is in our house now“ – Zur Ästhetik des Bösen in *TWIN PEAKS*“. In: Caroline Frank u. Markus Schleich (Hg.): *Mysterium TWIN PEAKS. Zeichen – Welten – Referenzen*. Wiesbaden 2020. S. 193–212; S. 155–173; „Spiralen des Bösen – Zur transgressiven Ästhetik in Heinrich von Kleists *Der Findling*“. In: *Weimarer Beiträge* 65,3 (2019). S. 380–406.

Grenzen und ihre Überschreitung sind im Kontext gesellschaftspolitischer Diskurse ein Thema von höchst beständiger Aktualität. Doch Liminalität ist ein viel komplexeres Phänomen, das weit über politisch motivierte Grenzen hinausreicht. Grenzerfahrungen sind überall dort anzutreffen, wo Menschen sich mit dem Unbekannten, mit dem „Anderen“ konfrontiert sehen. Der vorliegende Band, der auf der Konferenz „Grenzüberschreitungen in Literatur und Kultur | theorie“ (Wien, 2017) basiert, beleuchtet das vielschichtige Themenfeld Grenze aus unterschiedlichen Perspektiven, die auf innovative Weise über die sozio-politische Dimension hinausgehen. Theorie und Ästhetik sollen dadurch ebenso in den Vordergrund gerückt werden wie Aspekte von Identität, Raum, Körper, Geist, Gesellschaft und Medien. Ein besonderer Fokus gilt dabei dem zentraleuropäischen Raum, für den – nicht zuletzt im (post-)habsburgischen Rahmen – liminale Situationen höchst spezifisch sind.

isbn 978-3-7069-1120-7



www.praesens.at