

literatur für leser:innen

24

47. Jahrgang

1

Inhaltsverzeichnis

Lea Lotterer: „*Diese Stadt ist [...] häßlich über alle Maßen.*“ Heinrich Heines intertextuelle Dekonstruktion des Mythos Italien

Elena Schorz: Jelängerjelierer. Mehr-als-menschliche Freundschaftskonzeptionen in Bettina von Arnims *Die Günderode* und Karoline von Günderodes *Wandel und Treue*

Ricarda Schmidt: The Nightmares in Ingeborg Bachmann's *Malina*: Autobiographical Traces, Aesthetic Transformations and Ethics

Barbara Thums: Krise der Idylle: Tourismus und Ökologie

Bärbel Lücke: „wo die schweren Helden auftreten“: Das Potsdamer Treffen, Correctiv und das Theater als „schnelle Eingreiftruppe“. Zu Elfriede Jelineks Fortsetzung der *Schutzbefohlenen* von 2013: *Die Schutzbefohlenen: Was danach geschah* (2024)



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Lea Lotterer

„Diese Stadt ist [...] häßlich über alle Maßen.“ Heinrich Heines intertextuelle Dekonstruktion des Mythos Italien _____ 1

Elena Schorz

Jelängerjeliieber. Mehr-als-menschliche Freundschaftskonzeptionen in Bettina von Arnims *Die Günderrode* und Karoline von Günderrodes *Wandel und Treue* __ 19

Ricarda Schmidt

The Nightmares in Ingeborg Bachmann's *Malina*: Autobiographical Traces, Aesthetic Transformations and Ethics _____ 33

Barbara Thums

Krise der Idylle: Tourismus und Ökologie _____ 53

Bärbel Lücke

„wo die schweren Helden auftreten“: Das Potsdamer Treffen, Correctiv und das Theater als „schnelle Eingreiftruppe“. Zu Elfriede Jelineks Fortsetzung der *Schutzbefohlenen* von 2013: *Die Schutzbefohlenen: Was danach geschah* (2024) _____ 69

literatur für leser:innen

ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Barbara Thums, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke

Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin

Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Univ.-Prof. Dr. Barbara Thums, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Philosophie und Philologie, Deutsches Institut
thums@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 84,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 37,00. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Gesamtverzeichnis der Beiträge

Heft 1

Martina Wagner-Egelhaaf

Einführung: Lesen (in) der Pandemie _____ 1

Pia Doering/Martina Wagner-Egelhaaf

Lektüre in Zeiten von Pest und Corona: das Beispiel des *Decameron* _____ 9

Nikola Roßbach

Loimologia. Literatur der Krise am Beispiel von Magdeburger Pestschriften von 1681/82 _____ 25

Florian Klaeger

Quarantines: Framing Romantic Narratives of Extinction and Epidemic Experience _____ 43

Isabelle Stauffer

Lesen über Epidemie, Despotie und Rassismus bei Friedrich Dürrenmatt _____ 61

Cristine Huck

„Ein klares Bild der Lage“ – Literatur als Krisenbewältigung am Beispiel von Lola Randls Coronaroman *Die Krone der Schöpfung* _____ 71

Silke Horstkotte

Long Covid-Literatur: Pandemisches Erzählen bei Katharina Hacker und Mareike Fallwickl _____ 81

Irene Husser

„wütend sind derzeit alle“ – Verschwörungserzählungen und Medienkritik in Elfriede Jelineks *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* (2021) _____ 99

Heft 2

Roland Borgards

Vorwort _____ 111

Lena Kugler

Bio/Diversität als Theater. Kim de l'Horizons „*Dann mach doch Limonade, bitch. Pieces aus dem Schlurz*“ (2022) und die Volksherrschaft im Garten_Berlin _____ 115

Tanja van Hoorn	
„stellt euch vor“. Artenvielfalt und Artensterben bei Jan Wagner. („franz de hamilton: <i>konzert der vögel</i> “ und „das verschwinden des riesenalks“) _____	131
Evi Zemanek	
Die literarische Inventarisierung der Flora und Fauna Spitzbergens oder <i>enumeratio delectate</i> _____	145
Urte Stobbe	
Sarah Kirschs experimenteller Kurzfilm <i>Moorschnucken</i> . Ein multimodales Prosagedicht über Schafe, „die uns verlassen werden in aller Schönheit und Fremdheit“ _____	161
Lars Friedrich	
Versifizierung als Diversifizierung. Arno Holz' <i>Phantasmus</i> und die Naturformen der Lyrik _____	179
Heft 3	
Oliver Völker/Marten Weise	
Zur Rhetorik von Bann und Fluch. Einleitung _____	189
Carolin Rocks	
Der Verfluchtteste. Zur tragischen Form nach Sophokles' <i>König Ödipus</i> _____	205
Joachim Harst	
Tragische Flüche: Viermal Ödipus (Sophokles, Seneca, Tesauro, Kleist) _____	217
Michael Niehaus	
Der Fluch und seine Rekapitulationen. Zum Beispiel <i>Der vierundzwanzigste Februar</i> von Zacharias Werner _____	233
Maximilian Bergengruen	
„Werde Du eine Hure“. Massenmobilisierung und inszeniertes Wahrsprechen in Schillers <i>Die Verschwörung des Fiesko zu Genua</i> _____	247
Peter Metzel	
Der gemeine Feind der Menschlichkeit. Acht und Bann in Schillers <i>Wallenstein</i> _____	263

„Diese Stadt ist [...] häßlich über alle Maßen.“ Heinrich Heines intertextuelle Dekonstruktion des Mythos Italien

Abstract

Der Aufsatz untersucht Heines intertextuelles Verfahren, mit welchem er in seiner Italienreise das von Goethe geprägte und von den Romantiker:innen tradierte Bild von Italien als Arkadien dekonstruiert und an dieser Stelle ein gänzlich unästhetisches, konträres Italienbild setzt. In der Analyse findet sowohl die Persiflage der Gattung ‚Italienreise‘ Beachtung als auch Heines versteckte, im Italienbild getarnte Kritik am Deutschland der Restaurationszeit. Sie zeigt auf, wie Heine die Gattungskonventionen umschreibt und in diesem Zuge seine Doppelkritik an Literaturbetrieb und politischer Situation in Deutschland anbringt.

Keywords: Italienreise, Intertextualität, Heine, Goethe, Romantik

1. Heines intertextuelle Auseinandersetzung mit dem Mythos Italien

Goethe begründet mit seiner Italienreise den „literarische[n] Mythos Italien“.¹ Sein Italien ist ein Land der Erfüllung und der Wiedergeburt.² Dieses Bild von Italien als Sehnsuchtsland ist dabei bis in die Gegenwart tradiert worden, dennoch ist vor allem *nach* Goethes Idealisierung eine ambivalente Entwicklung des Italienbildes auszumachen.³ Hierzu zählt insbesondere Heinrich Heines Reisetext.

Etwa zehn Jahre nach dem Erstdruck von Goethes *Italienischer Reise* (1816/17) veröffentlicht Heine die *Reise von München nach Genua* (1828) als Teil der *Reisebilder*. Sie stellt einen Gegenentwurf zu Goethe dar, da sie sich an Goethes *Italienischer Reise* und den damit verbundenen (poetologischen) Prinzipien abarbeitet und das goethesche Idyll demontiert.⁴ Heines intertextuelle Auseinandersetzung mit Italien geht in diesem Zuge jedoch über Goethe hinaus. Wie meine Analyse zeigen wird, verarbeitet und verwirft der Text ebenso italienaffine Bilder, Topoi und Motive der Italienreisetexte der Romantiker:innen. Letztlich holt er zu einem Rundumschlag gegen die gesamte Italienliteratur der Zeit aus, die auch namentlich Erwähnung findet, und setzt zur Persiflage auf die Gattung ‚Italienreise‘ selbst an. Gleichzeitig nutzt Heine die Gattung des Reiseberichts dafür, seine politische Agenda zu lancieren. Nicht selten gehen dabei die Demontage literarischer Vorgänger und die Kritik am restaurativen

1 Nikola Roßbach: „in weniger als einer Stunde fühlte ich mich befreundet“. Aneignung fremder Dinge in Goethes *Italienischer Reise*. In: *Eigentlichkeit. Zum Verhältnis von Sprache, Sprechern und Welt*. Hrsg. von Claudia Brinker-von der Heyde [u.a.]. Berlin 2015, S. 523–540, hier S. 538.

2 Vgl. ebd., S. 535.

3 Vgl. Peter Gendolla: Arkadien. Zum Italienbild von Archenholtz bis Heine. In: *Italien. Eine Bibliographie zur Italienreisen in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Stefanie Kraemer. Frankfurt/M. 2003 (= Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte, Bd. 8), S. 79–119, hier S. 112.

4 Sowohl Margit Dirscherl als auch René Anglade zeigen in ihren Untersuchungen das stellenweise systematisch bis minutiöse Vorgehen Heines auf. Vgl. Margit Dirscherl: *Heinrich Heines Poetik der Stadt*. Stuttgart 2016. Vgl. außerdem René Anglade: Mignons emanzipierte Schwester. Heines kleine Harfenistin und ihre Bedeutung. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 41/1991, H. 3, S. 301–321.

Deutschland Hand in Hand, weshalb beide Aspekte den Gegenstand dieser Untersuchung bilden.

1828 bricht Heine von München nach Italien auf. Der Bericht *Reise von München nach Genua* entsteht.⁵ Der Text zeichnet sich durch Autofiktionalität aus, im Umgang mit den Kategorien ‚Erzähler‘ und ‚Autor‘⁶ auf ein postmodern⁷ anmutendes Spiel vorausweisend. Die Italienreise des Autors Heine grundiert hier zwar den literarischen Reisebericht hinsichtlich formaler Aspekte wie Reisedauer und -verlauf, dennoch kann sie nicht als schriftliche Fixierung und damit als historisches Dokument dieser Reise gelten.⁸

Die *Reisebilder* machen Heine zur Galionsfigur einer ganzen Generation junger Schreibender.⁹ Sie zeichnen eine „politische Topographie Europas zwischen Wiener Kongress und Julirevolution“¹⁰. Immer die Zensur im Nacken schildert Heine in den *Reisebildern* die repressive Enge in Deutschland, das „Klima eines Überwachungsstaates“¹¹ und die vorherrschende „Atmosphäre der Lähmung und des Stillstands“.¹²

In den *Reisebildern*, deren textueller Beschaffenheit ein „Patchwork-Charakter“¹³ innewohnt, verpflichtet sich Heine seinem poetologischen Prinzip der ‚Assoziation der Ideen‘. Das Aneinanderreihen von verschiedenen Ideen, die auf den ersten Blick nichts miteinander gemein haben, ist der strikten Zensurpraxis des Metternich-Systems geschuldet und soll die Texte unbeschadet durch die Vorzensur bringen. Letztlich obliegt es den Lesenden, die aneinandergereihten Gedanken miteinander in Verbindung zu bringen, um den ‚versteckten‘ Gehalt der Zeilen, die unausgesprochen ausgesprochene Kritik zu entdecken.¹⁴ Zur Markierung bedient sich Heine des Witzes.¹⁵

5 Noch im Dezember 1828 erscheint der Text in einer wenig polemischen Erstfassung unter dem Titel *Reise nach Italien* in Cottas *Morgenblatt*, 1829 die politisch verschärfte Version, welche den endgültigen Titel trägt. Vgl. Bernd Kortländer: *Heinrich Heine*. Stuttgart 2003 (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 17638), S. 40, 175.

6 Vgl. Alexandra Böhm: *Heine und Byron. Poetik eingreifender Kunst am Beginn der Moderne*. Berlin 2013 (= Hermaea, Neue Folge, Bd. 126), S. 282.

7 Auch in inhaltlicher Hinsicht erweist sich Heines Text als prospektiv, wenn der Erzähler nicht nur den zeitgenössischen, sondern den Leser der Nachwelt in den Blick nimmt: „Lächle nicht, später Leser. Jede Zeit glaubt, ihr Kampf sey vor allen der wichtigste“, Heinrich Heine: *Reise von München nach Genua*. In: Ders.: *Heinrich Heine Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Bd. 6: *Reisebilder II. 1828–1831*. Hrsg. von Klassik Stiftung Weimar/Centre National de la Recherche Scientifique Paris, bearbeitet von Christa Stöcker. Berlin 1986, S. 62. Diese bibliographische Angabe wird im Folgenden sowohl in Fußnoten als auch im Fließtext ausschließlich mit entsprechender Seitenzahl in Klammern referenziert.

8 Der Heine-Forschung ist es in den vergangenen Jahren gelungen, die in unterschiedlichem Maße fiktionalisierten und eindeutig fiktionalen Stellen kenntlich zu machen. Vgl. Ernst-Ulrich Pinkert: Die Realität der fiktiven *Piazza di San Marco* in Heines *Reise von München nach Genua*. In: *TEXT & KONTEXT* 12/1984, H. 1, S. 31–42. Vgl. außerdem Kortländer: Heine, S. 176. Vgl. außerdem Anglade: Mignons emanzipierte Schwester, S. 301. Auch der langwierige, komplexe Überarbeitungsprozess des Textes gibt Aufschluss über die Fiktionalisierung. Vgl. Christa Stöcker: *Heinrich Heine. Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Bd. 6: Reisebilder II. 1828–1831*. Kommentar. Hrsg. von der Klassik Stiftung Weimar/Centre National de la Recherche Scientifique Paris. Berlin 2003, S. 21–24.

9 Vgl. Kortländer: *Heine*, S. 145.

10 Norbert Altenhofer: *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*. Frankfurt/M., Leipzig 1993, S. 239.

11 Vgl. Kortländer: Heine, S. 145.

12 Ebd., S. 145f.

13 Werner Jung: *Heinrich Heine*. Paderborn 2010 (= UTB Profile, Bd. 3436), S. 52.

14 Vgl. Wulf Wülfing: Reiseberichte im Vormärz. Die Paradigmen Heinrich Heine und Ida Hahn-Hahn. In: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Peter J. Brenner. Frankfurt/M. 21992 (= Suhrkamp-Taschenbuch Materialien, Bd. 2097), S. 333–362.

15 Vgl. ebd., S. 341.

Die offene, fragmentarische Form der Reiseliteratur ermöglicht es, im Aufzeigen des Fremden Kritik am Eigenen zu üben, was den Reisebericht gerade „für oppositionelle und unter dem Druck der Zensur leidende Autoren zu einer idealen Plattform, zum Vehikel des ‚Ideenschmuggels‘“¹⁶ macht.

Im Folgenden soll Heines Italienbild untersucht werden. Dabei gehe ich davon aus, dass Heine tradierte Italienbilder dekonstruiert, indem er sich intertextuell insbesondere mit Goethe und den Romantiker:innen auseinandersetzt. Gleichzeitig möchte ich analysieren, inwiefern Heine unter dem Deckmantel seiner Italienbeschreibungen Aufschluss über den Zustand Deutschlands gibt, Kritik an den restaurativen Verhältnissen seiner Zeit übt und sich daher in Heines Italienbild auch ein Deutschlandbild wiederfinden lässt.

2. „[E]in ächt italienisches Nest“. Persiflage kanonischer Italienreisen als frühe Tourismus-Kritik

Ausgangspunkt der Italienreise ist München, von wo der Ich-Erzähler aus einem Gefühl der Krise und Depression¹⁷ heraus aufbricht. „[I]m Angesicht der Tyroler Alpen“ suchen ihn umwehende „Zitronen- und Orangendüfte!“ (18) nach Italien zu locken. Seine über den Frühling stetig wachsende Italiensehnsucht mündet im konkreten Plan: „Morgen reise ich [...]. Ich will nicht länger zögern [...].“ (19)

Der Text motiviert die Reise über den goetheschen Topos vom südlichen Sehnsuchtsland, das eine willkommene Abwechslung zum in der Erzählerwahrnehmung spießbürgerlichen, kalten Deutschland bietet und damit einen Zufluchtsort darstellt. Die Reisemotivation entwickelt sich aus einer schwärmerisch-sentimentalen Stimmung heraus und bleibt im weiteren Verlauf abstrakt. Es ist lediglich von nicht näher definierten „wichtige[n] Gefühle[n]“ (38) die Rede, die den Erzähler nach Süden treiben – eine ironische Anspielung auf die mit Goethe aufkommende Form des subjektiven, empfindungsgeladenen Reiseberichts?¹⁸

Die Reise führt Heines Erzählerfigur über die Alpen durch Tirol, nach Trient und Verona, am Gardasee entlang bis nach Mailand und schließlich zum titelgebenden Ziel Genua. Mit den Orten und Landschaften, die der Reisende passiert, streift er die unterschiedlichsten Themen aus Kultur, Politik und Gesellschaft. Gleichermassen ist mit dem Wechsel von Schauplätzen auch ein beständiger sprachstilistischer Bruch auszumachen. An mancher Stelle berichtet der Erzähler mit Pathos, während er an anderer Stelle wieder in Polemik verfällt.

Heines Reisebericht greift damit sowohl hinsichtlich sprachlicher Register als auch inhaltlich-formaler Beschaffenheit die bis dato bekannten und kanonisierten Reiseberichte auf, unterminiert diese beständig durch ironische Brüche, was seine Italienreise

¹⁶ Kortländer: Heine, S. 147.

¹⁷ „Es war damals auch Winter in meiner Seele“ (18).

¹⁸ Mit Beginn des 19. Jahrhunderts vollzieht sich der Wandel vom sachlichen zum subjektiven Reisebericht (Goethe, Moritz, Arndt). Diese Entwicklung ermöglicht es, Italien literarisch mit Emotionen, Sehnsüchten, Utopien aufzuladen, Italien zu mythologisieren. Vgl. Italo Michele Battaferano: Die deutsche Italien-Literatur. Versuch einer Synopse. In: *Migration – Reise – Zusammenprall der Kulturen. Neue Italienbilder in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Anne-Rose Meyer/Eugenio Spedicato. Würzburg 2016 (= Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte, Bd. 6), S. 25–44, hier S. 25.

zur Italienreise-Persiflage werden lässt.¹⁹ Sein Reisender zeigt sich als „Rezensent“, als „Kritiker der Italienliteratur, in der sich für ihn nichts als Philisterideale realisieren“.²⁰ In *Capitel XXVI* findet sich eine Listung dieser Italienreisen. Er konstatiert: „Ihre Zahl ist Legion.“ (54)

Allein die unkonventionelle Wahl des Reiseziels Genua²¹ subvertiert die klassische Grand Tour und verdeutlicht auf metatextueller Ebene, dass Heines Reisebericht eben „anything but a *Bildungsreise*“²² darstellen will. Im Verweis auf Goethes Italienreise erwähnt er, „bis Verona, dieselbe Tour, durch Tyrol, gemacht“ (53f.) zu haben. Ein mit Ironie geladener intertextueller Kommentar, bedenkt man, dass die einzige Gemeinsamkeit beider Italienreisen damit der Abschnitt durch Österreich darstellt.²³ Diese Strategie zieht sich durch den gesamten Text. Der Erzähler führt Goethe und dessen Reise beständig an, um beide letztlich zu negieren.

Auch die Wahl der Reisezeit ist unüblich. Die meisten Reisenden, so auch Goethe, brechen aufgrund der Sommerhitze erst in den Herbstmonaten nach Italien auf.²⁴ Heines Erzähler jedoch gemahnt in Reiseführermanier: „Aber reise nur nicht im Anfang August, wo man des Tags von der Sonne gebraten, und des Nachts von den Flöhen verzehrt wird.“ (55)

Inhaltlich äußert sich diese Subversion etwa in einem Detail des Provinzdorfs Ala, einem „ächt italienische[n] Nest“ (45). Eine Rast einlegend überquert der Protagonist den dortigen Marktplatz, die *Piazza di San Marco*. Ein klangvoller Name, der unmittelbar das Bild vom großen und prächtigen Markusplatz in Venedig evoziert. Doch im Reisebericht Heines ist das Gegenteil der Fall: „An der Ecke des windschiefen Marktes, der so klein ist wie ein Hühnerhof, steht mit großmächtigen, gigantischen Buchstaben: Piazza di San Marco.“ (45) Von Größe sind hier lediglich die Lettern, die den Platz betiteln, nicht aber die Piazza selbst – eine „ironische Reminiszenz an das ansonsten von Italienreisenden besuchte Venedig“.²⁵

19 Dass es Heine nicht darum geht, einen weiteren Text für die Gattung der Italienreise zu liefern, sondern er diese stattdessen persifliert, um sie für seine Zwecke zu nutzen, verrät im Übrigen auch sein Erzähler in den *Bädern von Lukka* (1830), dem Reisebericht, der sich thematisch wie chronologisch an die *Reise von München nach Genua* anschließt: „Es giebt nichts Langweiligeres auf dieser Erde, als die Lektüre einer italienischen Reisebeschreibung — außer etwa das Schreiben derselben — und nur dadurch kann der Verfasser sie einigermaßen erträglich machen, daß er von Italien selbst so wenig als möglich darin redet. [...] Ich rathe dir, überschlage dann und wann einige Seiten, dann kömmt du mit dem Buche schneller zu Ende — ach, ich wollt', ich könnt es eben so machen!“ (100)

20 Gendolla: Arkadien, S. 113.

21 Die meisten Routen der Zeit führen üblicherweise von Verona nach Venedig und Florenz. Auch Goethe schlägt ab Verona den Weg in die Lagune ein. Vgl. Gerhard Höhn: *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*. Stuttgart, Weimar 2004, S. 228.

22 Lukas Bauer: Auch ich in Arkadien? The Allure of Italy for the German Traveller in Goethe's *Italienische Reise*, Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* and Heine's *Reise von München nach Genua*. In: University of Wollongong, Research Online, Faculty of Arts – Papers (Archive), <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2554&context=artspapers>, S. 1–28, hier S. 28 (18.09.2024).

23 Dass sich die Reiserouten der beiden Autoren bis Verona in weiten Teilen decken, mag unter anderem auch daran liegen – sollte man die Textstelle nicht ironisch ausdeuten –, dass sich die Route nach Italien hinsichtlich Transport und Unterkunft Ende des 18. Jahrhunderts und vor allem im 19. Jahrhundert aufgrund der großen Beliebtheit des Reiseziels Italien längst standardisiert hat. Vgl. Stefanie Kraemer: *Italien. Eine Bibliographie zu Italienreisen in der deutschen Literatur*. Frankfurt/M. 2003 (= Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte, Bd. 8), S. 12f.

24 Vgl. ebd., S. 13.

25 Dirscherl: *Poetik der Stadt*, S. 212.

2.1 Abkehr vom Sightseeing und ästhetischen Bildungsprogramm

Die Ala-Textstelle verdeutlicht: Heines Erzähler reist nicht als bildungsbürgerlicher Tourist ins Land der Sehnsucht, sondern distanziert sich vielmehr vom vorherrschenden Tourismus-Konzept. Das Schauen um des Schauens Willen, wie wir es vom „Augenmenschen‘ Goethe“²⁶ kennen, und das vermeintlich pflichtbewusste Abarbeiten eines klassizistischen Bildungsprogramms ist bei ihm passé. Beispielsweise führt er eine englische Reisegruppe vor, deren Reiseführer zum „In-die-Irre-Führer“²⁷ wird: Seinen Reiseführer in der Hand schreitet der Tourist die ausgestellten Statuen in der falschen Reihenfolge ab und verlässt sich dabei ausschließlich auf die Informationen seines „Guide des voyageurs“, was zur Folge hat, dass ihm Rudolph von Habsburg plötzlich „in Weibskleidern“ erscheint, Königin Maria hingegen „mit eisernen Hosen“ – lediglich „[d]er Mops bellte kritisch“ (24). Die Kritik des Erzählers richtet sich also an jenen Typus von Reisenden, der die Erkundung anderen *überlässt* und sich auf deren Informationen *verlässt*.

Interessant an Heines intertextuellem Verfahren ist das Aufladen der Textsorte ‚Italienreise‘ (bzw. Reisebericht) im Imitieren derselben mit Tourismuskritik und politischer Agenda. Als der Erzähler nach Brescia kommt, wechselt er spöttisch („Doch war ich gewissenhaft genug“) in den Duktus eines quantitativ-listenden Reiseführers, wie er für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts typisch ist:²⁸

Doch war ich gewissenhaft genug, ehe ich wieder in den Wagen stieg, einige Notizen über Brescia vom Cameriere zu erfragen; und da erfuhr ich unter anderen: die Stadt habe 40,000 Einwohner, ein Rathaus, 21 Kaffeehäuser, 20 katholische Kirchen, ein Tollhaus, eine Synagoge, eine Menagerie, ein Zucht-haus, ein Krankenhaus, ein eben so gutes Theater, und einen Galgen für Diebe, die unter 100,000 Thaler stehlen. (56)

Heines Prinzip der ‚Assoziation der Ideen‘ ist in dieser Passage deutlich erkennbar, auch insofern es hier über den Weg der Komik gesellschaftspolitische Kritik anbringt. Diesseitiger Genuss und Sinnesvergnügungen – zu finden in den Kaffeehäusern – liefern sich in Brescia ein enges Rennen mit jenseitig ausgerichteter Spiritualität, die sich in der normgebenden, repressiven Instanz der katholischen Kirche äußert. Gleichzeitig bildet die Überzahl von katholischen Kirchen gegenüber einer einzelnen Synagoge das gesellschaftliche Verhältnis von Mehrheit und Minderheit ab.²⁹ Auch der hintergründige Witz über die Galgenstrafe bei einem Diebstahl von „unter 100,000 Thaler[n]“ (56) bringt in drastischer Weise die Gewalt und Repression des Machthabersystems zum Ausdruck. Ganz gleich wie schwer (oder eben leicht) das Vergehen ist, hier wird sofort die Todesstrafe angewandt.

Ein Teil der Tourismuskritik besteht darin, herkömmliche Sichtweisen abzulegen und den Blick des emanzipierten Reisenden dafür zu schärfen, was *hinter* den Dingen und

26 Roßbach: Aneignung fremder Dinge, S. 523.

27 Pinkert: Piazza di San Marco, S. 232.

28 Im Kommentar-Band weist Stöcker daraufhin, dass Heine diese Beschreibung möglicherweise auf Folie von M. J. E. Fabris *Handbuch der neuesten Geographie für Akademien und Gymnasien* (4. verbesserte Auflage, Halle 1793) verfasst. Die Korrektheit der Fakten über Brescia ist jedoch zweifelhaft. Vgl. Stöcker: Kommentarband, S. 265. Auch dies ist ein weiterer Beweis für Heines Gattungs-Persiflage.

29 Heine, selbst jüdischer Herkunft, bekam die Diskriminierung von Minderheiten trotz Konversion zum evangelisch-lutherischen Glauben einschneidend zu spüren. Vgl. Kortländer: Heine, S. 146. Vgl. außerdem Böhm: *Heine und Byron*, S. 278.

ihrem Äußeren liegt, denn der bisherige Blick ist – wie im Falle des Reiseführers – gelenkt, die Wahrnehmung vorgeformt, was zur Folge hat, dass bestimmte Aspekte, etwa die soziopolitische Notlage der Bevölkerung, verdrängt oder schlichtweg nicht gesehen werden. „Heine’s criticism of tourism forms“, so Bauer, „a part of his political agenda.“³⁰ Die klassischen Sehenswürdigkeiten werden daher zu Aufhängern, um politisch-soziale Zusammenhänge erkennen und verstehen zu können.

So mündet die Beschreibung des Mailänder Doms, welche zunächst die ästhetischen Aspekte des Bauwerks³¹ in den Blick nimmt, in eine Auseinandersetzung mit Napoleon Bonaparte und dem besetzten Italien. Heine legt seine politische Agenda keck einer Heiligenstatue in den Mund und lässt seinen Erzähler darauf ironisch reagieren:

Wenn einst das Christenthum vorüber ist – Ich war schier erschrocken, als ich hörte, daß es Heilige in Italien giebt, die eine solche Sprache führen, und dazu auf einem Platze, wo österreichische Schildwachen, mit Bärenmütze und Tornistern, auf und abgehen. (59)

Dass die architektonisch-ästhetische Beurteilung Italiens einen untergeordneten Stellenwert besitzt, gesteht sich der Erzähler selbst ein, als er kurz vor Genua mit nüchternen Worten ein Franziskanerkloster beschreibt: „Es war ein schöner Bau [...]“ (67) Er fügt dem sarkastisch an: „Ich wußte oft nicht, sollte ich mehr die Schönheit der Gegend bewundern, oder die Größe der alten Kirchen, oder die eben so große, steinfeste Gesinnung ihrer Erbauer [...]“ (67) Hier nun folgt erneut eine Ausführung des Erzählers, welcher das Existieren der Institution Kirche in einer säkularisierten Zeit in Frage stellt. Das Franziskanerkloster, gelegen auf den Hügeln des Appennins, ist nur eines von vielen „noch sehr merkwürdigen Klöstern und Kirchen“ (67), die der Reisende passiert. Dem Schlachtfeld von Marengo sind gleich mehrere Kapitel gewidmet (*Capitel XXIX–XXXI*), auch hier muss die Beschreibung des tatsächlichen Ortes einem historisch-politischen Exkurs weichen.

Landschaftliche Beschreibungen, die bei Goethe zuhauf und in nuancierter Darstellung zu finden sind,³² lässt Heines Bericht nahezu aus. Während Goethe den Gardasee selbst zum zentralen Gegenstand seiner Erzählung macht, ihn zum antiken Kunstwerk stilisiert, fungiert der See bei Heine ausschließlich als Folie für den politischen Diskurs, als „Tableau, vor dem ein Vorhang nur kurz geöffnet wird, [...] um eine militärsatirische Randbemerkung loszuwerden“.³³ Er wird nicht einmal namentlich

30 Bauer: Auch in Arkadien?, S. 25.

31 „In der Ferne scheint es, als sey er aus weißem Postpapier geschnitzelt, und in der Nähe erschrickt man, daß dieses Schnitzwerk aus unwiderlegbarem Marmor besteht.“ (58)

32 Beschreibung von Landschaften, wilder oder kultivierter Natur, sind fester, repetitiver Bestandteil von Goethes Italienschilderungen: „Nun aber kann die Herrlichkeit der neuen Gegend, die man beim Herabsteigen übersieht, durch Worte nicht dargestellt werden. Es ist ein Garten meilenlang und -breit, der, am Fuß hoher Gebirge und schroffer Felsen, ganz flach in der größten Reinlichkeit daliegt“, Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise. In: Ders.: *Johann Wolfgang von Goethe Werke* (Hamburger Ausgabe). Bd. 11: *Autobiographische Schriften III*. Hrsg. von Erich Trunz. München 1998, S. 36. Vgl. auch: „Man fährt in der fruchtbarsten Ebene immer südostwärts, zwischen Hecken und Bäumen, ohne weitere Aussicht, bis man endlich die schönen Gebirge, von Norden gegen Süden streichend, zur rechten Hand sieht. Die Fülle der Pflanzen- und Fruchtgehänge über Mauern und Hecken, an Bäumen herunter, ist unbeschreiblich. Kürbisse beschweren die Dächer, und die wunderlichsten Gurken hängen an Latten und Spalieren“, ebd., S. 58.

33 Nikola Roßbach: Kunstwerk, Wassermärchen, Heimat. Der Gardasee in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: *Der Gardasee und die Deutschen. Literatur – Kunst – Kommunikation / I tedeschi e il Garda. Letteratura – Arte – Comunicazione*. Hrsg. von ders./Alessandra Lombardi/Lucia Mor. Frankfurt/M. 2017 (= Medien – Literaturen – Sprachen in Anglistik, Amerikanistik, Germanistik und Romanistik, Bd. 22), S. 43–60, hier S. 45–47.

benannt, der Reisende spricht lediglich von „einem wunderklaren blauen See“ (55). Statt des Sees stellt der Erzähler einen „österreichische[n] Narziß“ (55) in den Mittelpunkt der Betrachtungen.

Doch nicht nur Goethes Italienreise wird verkehrt, auch Johann Wilhelm von Archenholtz' Reisebericht *England und Italien* (1785), ein Urgestein der deutschsprachigen Italien-Texte, wird von Heine auf- und angegriffen. Archenholtz urteilt harsch über Italien,³⁴ bedient sich beispielsweise des bis heute vielfach kolportierten Klischees vom ‚faulen Italiener‘.³⁵ Er spricht vom italienischen Volk als „träge“, „unwissend“ und „sklavisch“.³⁶ Heines Erzähler hegt Empathie für die von Österreich unterdrückten – bei Archenholtz „sklavischen“ – Italiener, erkennt ihr Leiden und sucht nach einer europäischen Lösung. Archenholtz (selbst dem Adel entstammend) lehnt aristokratische Tyrannei zwar entschieden ab, sieht die Inbesitznahme Italiens durch den österreichischen Adel dennoch positiv, sofern dieser aufklärerische Absichten hegt.³⁷ Heines Erzähler hingegen spottet nicht nur der österreichischen Besatzungsmacht, sondern auch Archenholtz' so geschätztem England. Er verachtet die englischen Touristen förmlich. Heines Tourisuskritik kann damit als Gegenentwurf zu Archenholtz' England-/Italienbild gewertet werden. Der im 18. und 19. Jahrhundert losgetretene ‚Massentourismus‘ geht mitunter stark vom englischen Bürgertum aus, welches die Italienreise – in Aneignung der aristokratischen Grand Tour – zu ihrem Bildungsprogramm ernannt. Heines Erzähler schildert ein Land, das zunehmend zur von Engländer:innen konsumierten Ware wird:³⁸

Beschuldige mich nicht der Anglomanie, lieber Leser, wenn ich in diesem Buche sehr häufig von Engländern spreche; sie sind jetzt in Italien zu zahlreich, um sie übersehen zu können, sie durchziehen dieses Land in ganzen Schwärmen, lagern in allen Wirthshäusern, laufen überall umher, um Alles zu sehen, und man kann sich keinen italienischen Zitronenbaum mehr denken, ohne eine Engländerin, die daran riecht [...]. (56f.)

2.2 Reformation der Italienreise und ihrer literarischen Gattung

Das Ziel seiner Reise zeigt sich dem Erzähler in desolatem Zustand: „Diese Stadt ist alt ohne Alterthümlichkeit, eng ohne Traulichkeit, und häßlich über alle Maßen.“ (68) Enge Straßen, hohe Häuser, Dunkelheit und ein zweckorientierter Lebensstil (vgl. 68) – der Erzähler zeichnet ein konträres Bild zum arkadischen Italienmythos. Dirscherl erklärt sich diesen Kontrast folgendermaßen:

Genua ist die Stadt, die von der üblichen Route der Italienreisenden abweicht und bietet sich gerade deshalb dazu an, ein Gegenbild zu Trient und Verona zu entwerfen. [...] Genua ist die erste Stadt, die aus dem Kanon dessen ausbricht, was der landläufige Italienreisende an touristisch-bildungsbürgerlichen Stationen besuchen muss – und was auch der gebildete Leser von Italienberichten gewöhnlich erwartet.³⁹

34 Gendolla merkt an dieser Stelle allerdings an, dass Archenholtz' Text keinesfalls „als unmittelbare Italiendarstellung gelesen werden [darf]“, da Archenholtz Italien lediglich als Kontrastfolie zur Illustrierung seines Idealstaats, einem aufgeklärten England, heranzieht. Gendolla: *Arkadien*, S. 82.

35 Das Klischee findet sich auch bei Goethe, welcher den Italienern Nachlässigkeit in ihrem Arbeitsethos attestiert. Vgl. Bauer: *Auch ich in Arkadien?*, S. 8. Dennoch beurteilt auch Goethe den negativen Tenor in Archenholtz' Italienbild eher skeptisch. Vgl. Gendolla: *Arkadien*, S. 82.

36 Ebd.

37 Vgl. ebd., S. 83.

38 Vgl. Bauer: *Auch ich in Arkadien?*, S. 26.

39 Margit Dirscherl: *Heinrich Heines Poetik der Stadt*. Stuttgart 2016.

Die Beschreibung von der Meereseite aus, nach welcher sich Genua als „das gebleichte Skelett eines ausgeworfenen Riesenthiers“ zeigt, bezeichnet der Erzähler noch als den „bessern Anblick“ (68) der Stadt. Die „Palläste der ehemaligen Machthaber von Genua“ sind „dennoch sehr schön, und mit Pracht überladen.“ (68) Die empfundene Hässlichkeit bezieht sich also nicht nur auf die Ästhetik des Stadtbildes, sondern vor allem auf sozialpolitische Aspekte der Stadt – eine soziale Hässlichkeit, welche die Leser:innen wachrütteln und für einen Wandel Europas sensibilisieren soll.

An dieser Stelle schlägt der Erzähler den Bogen von der zerfallenden Macht des Adels, welche sich in den verwitterten Palästen manifestiert, zu den Weimarer Klassikern, die er mit Nennung Friedrich Schillers aufgreift. Diesen bezeichnet er als „den edelsten, wenn auch nicht größten Dichter der Deutschen“ (68). So wie er die Zeit für aristokratische Machthaber als zu Ende gegangen ansieht, attestiert er auch den deutschen Klassikern, ihr Verfallsdatum überschritten zu haben. Am Ziel der Reise erreicht somit nicht nur die Forderung nach einem politischen Umschwung ihre Spitze, sondern auch die Forderung nach einer neuen Literatur, für welche der Reisebericht selbst ein voranschreitendes Beispiel abgibt. Der Blick auf Genua zeigt: Italien ist nicht (länger) das unbefleckte, idyllische Arkadien Goethes. Die Beschreibung Genuas hält gleichzeitig die Einschätzung bereit, dass auch das anbrechende Zeitalter kein Goldenes Zeitalter sein wird. Industrialisierung und Kapitalisierung haben sich hier längst Bahn gebrochen. Der Blick auf Genua antizipiert damit die Begleitphänomene einer Gesellschaft, in welcher ein kapitalorientiertes Bürgertum den Ton angibt.

3. Das Italienbild als Ruine. Umschreibung und Abkehr von gängigen Italien-Topoi und Motiven der Romantiker:innen

Die erste italienische Stadt auf der Reise ist Trient. Der Beobachtung Dirscherls, der Erzähler greife hier nicht auf Stereotype wie etwa dem der italienischen Lebensfreude zurück, sondern zeichne vielmehr eine Stimmung des Verfalls,⁴⁰ ist jedoch nur eingeschränkt zuzustimmen. Zunächst schildert er durchaus „das buntverwirrte italienische Leben“, welches ihm „leibhaftig, heiß und summend, entgegenströmte“ (33). Erst danach beginnen die Verfallsschilderungen: Trient ist eine Stadt, welche „alt und gebrochen in einem weiten Kreise von blühend grünen Bergen“ (33) liegt. Außerhalb der Stadt liegt ebenso „[g]ebrochen und morsch“ (33) die hohe Burg. Die Stimmung des Verfalls bezieht sich in diesem Kapitel noch auf die Architektur Trients. Der Bericht greift dabei das romantische Motiv des „schlafwandelnde[n] Träumer[s]“ auf, welcher „durch die blühenden Ruinen einerschwankt“ (33). Dass hier ein bewusster Rückgriff auf romantische Erzählmotive wie ‚Traum‘⁴¹ und ‚Ruine‘⁴² stattfindet, deutet auch der intertextuelle Verweis auf Eichendorffs *Taugenichts* an. Dirscherl macht im Knaben, welcher „weltvergessen selig in den blauen Himmel hineinlächelte“ (37), eine Persiflage auf Eichendorff aus.⁴³ Auch auf Eichendorffs *Marmorbild*

40 Vgl. Dirscherl: Poetik der Stadt, S. 196.

41 Vgl. Peter-André Alt/Christiane Leiteritz: *Traum-Diskurse der Romantik*. Berlin 2005 (= spectrum Literaturwissenschaft, Bd. 4).

42 Vgl. Hermann Bühlbäcker: *Konstruktive Zerstörungen. Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832*. Bielefeld 1999.

43 Vgl. Dirscherl: Poetik der Stadt, S. 202.

(1819) wird in Form der Verlebendigung unbelebter Statuen in der bereits erwähnten Mailänder-Dom-Sequenz angespielt.

Elemente romantischer Erzähltexte schwingen bei Heine also ästhetisch mit, die semantische Ebene ist allerdings eine andere. Besonders die Ruinenmotivik erfährt eine Umdeutung, wie die Interaktion mit der Obstfrau in *Capitel XVI* zeigt. Indem der Reisende die Obstfrau als „Menschenruine“ (36) bezeichnet, stellt er „human over art and antiquity“,⁴⁴ was gleichermaßen Goethes ästhetisches Interesse an der Antike diskreditiert. Somit wird das Ruinenmotiv politisch ausgedeutet und zu einer Versinnbildlichung des restaurativen Europas.⁴⁵ Es sind demnach die Menschen, die ihm etwas über das Land Italien verraten, nicht Kunst- und Bauwerke. Und so verwundert es nicht, dass es die Obstfrau ist, welche den Reisenden aus der verklärten, märchenhaften Wahrnehmung Trients zurück in die „wirklichste[] Wirklichkeit“ (34) holt. Der Eindruck, „als sey die ganze Stadt nichts anderes als eine hübsche Novelle, die [er] einst einmal gelesen“ habe (34), erweist sich als bloßes Trugbild.

Die *Reise von München nach Genua* rechnet also nicht nur mit den Weimarer Klassikern, sondern ebenso mit dem literarischen Programm der Romantiker:innen (und deren Vorbilder) ab. Zur Romeo-und-Julia-Stadt Verona urteilt er: „[Ü]ber dem ganzen Platz liegt derselbe romantische Zauber, der uns so lieblich anweht aus den phantastischen Dichtungen des Ludovico Ariosto oder des Ludovico Tieck.“ (49) Zwar mutet der Text an dieser Stelle verträumt romantisch an, jedoch positioniert sich Heine zur Romantik ambivalent.⁴⁶

Aus politischer Perspektive lehnt Heine – und so auch das Alter Ego des reisenden Ich-Erzählers – die vergangenheitsgewandte Position der Romantiker:innen ab, obwohl im Werk Heines durchaus eine Faszination für die Ästhetik und Motivik der Romantik erkennbar ist.⁴⁷ In diesem Kontext verweist die Textstelle rund um die Kirchturmuhr, deren Ziffernblatt „zur Hälfte zerstört ist, so daß es aussieht, als wolle die Zeit sich selber vernichten“ (49), nicht nur auf die Rückständigkeit Italiens, sondern auch auf jene der literarischen Vertreter der Romantik.

Dann folgt der Verweis auf die Kapelle, in welcher Romeo und Julia, das „unglückliche Liebespaar“ (49), vermeintlich getraut worden sind. Weiter heißt es: „Ein Dichter besucht gern solche Orte, wenn er auch selbst lächelt über die Leichtgläubigkeit seines Herzens.“ (49) Diese Textstelle äußert Kritik an der Verklärung von Realität in der Literatur. Der Erzähler verortet sich selbst in der Kluft zwischen „Romantic euphoria“ und „reality“⁴⁸ – zwar ist er versucht, sich ersterer hinzugeben, aber sein Pflichtgefühl gemahnt ihn, sich der Realität zu verschreiben und nicht derlei romantischen Empfindungen nachzugeben.⁴⁹

⁴⁴ Bauer: Auch ich in Arkadien?, S. 24.

⁴⁵ Vgl. Böhm: Heine und Byron, S. 284.

⁴⁶ Barbara Neymeyr: Der nostalgische Avantgardist. Heinrich Heines ambivalentes Verhältnis zur Romantik. In: *Heinrich Heine. Neue Lektüren*. Hrsg. von Werner Frick. Freiburg i.Br. 2011, S. 47–71, hier S. 47, 53. Heine prangert insbesondere die im Metternich-System von den Romantiker:innen zunehmend eingenommene konservativ-reaktionäre Haltung an.

⁴⁷ Vgl. Böhm: Heine und Byron, S. 53–57. Böhm weist hier auf die Schwellenposition des Autors Heine hin und nennt Heines literarisches Schaffen eine „Poetik des ‚Übergangs‘“ (ebd., S. 53).

⁴⁸ Bauer: Auch ich in Arkadien?, S. 23.

⁴⁹ Schon die *Hazreise* Heines zeigt sich in dieser Hinsicht zwiespältig: Einerseits orientiert sie sich in der Hinwendung zur Natur noch an romantischen Traditionen, andererseits findet auch dort bereits eine ironische Auseinandersetzung mit der Entfremdung von der Natur statt. Vgl. Jung: Heine, S. 54.

Den Topos von Italien als Herzensland, als Land der Liebe und der Sinnlichkeit, der sich nicht nur in Texten der Romantiker:innen findet, greift der Erzähler zwar gleich zu Beginn der Reise auf, als er sich in verträumter Manier „an den Marken Italiens“ das Herz von einer schönen Spinnerin einspinnen lässt (vgl. 31f.), seine Aussichten auf Amore erfüllen sich aber lediglich in erkauftem Sex mit der Harfenistin, die sich, Opfer der Verhältnisse, aus Not heraus prostituiert, aber dem Reisenden keine freigiebige Liebe offeriert (vgl. 43). Die Harfenistin ist damit Sinnbild des „geknechtete[n] Italien“. ⁵⁰ Der Erzähler sieht sich in Italien kontinuierlich damit konfrontiert, „Romantic euphoria“ gegen „reality“ eintauschen zu müssen.

Die Reiseschilderung bedient sich noch weiterer tradierter Italiendepi, unterminiert diese aber beständig. So ist etwa „[d]ie Literatur über Räuber und Banditen [...] zahlreich, jedoch wird kaum einmal von einem wirklichen Überfall berichtet“. ⁵¹ Bild und Wirklichkeit unterscheiden sich also – und auch hier ist es wieder die Literatur, welche das Italienbild maßgeblich formt und überformt. Heines Reisender erwähnt ironisch, er fahre „in Gesellschaft von sechs Banditen, in einer schwerfälligen Carozza“ (55). Doch nichts passiert. Stattdessen wird der Blick auf einen österreichischen Grenadier gelenkt, woraus zu schließen ist, dass die eigentliche Bedrohung nicht vom italienischen Volk ausgeht, sondern von der Besatzungsmacht Österreich. Gendolla klassifiziert Heines Reisebericht ganz richtig als „ironische Montage, [als] ein[en] Intertext, der die Elemente des Tradierten gegeneinander ausspielt, in durchaus aufklärerischem Interesse“. ⁵²

4. Heines Anti-Mignon. Entmythologisierung Arkadiens als Diskreditierung Goethes

Während sich der Erzähler in seiner intertextuellen Auseinandersetzung mit der Romantik noch zwiespältig zeigt, diskreditiert und spottet er Goethes *Italienischer Reise* in höchstem Maße. Dies geschieht sowohl in Verkehrung oder Bruch der Anlage von Goethes Italien-Text(en), als auch im direkten Auf- und Angriff von Goethes Namen. Besonders schlagkräftig teilt er in *Capitel XXVI* gegen den Dichturfürsten aus.

Heines Protagonist findet ein Italien vor, das „nicht länger mit dem glücklichen Arkadien identisch [ist]“. ⁵³ Goethes verkürzte Italienwahrnehmung wird sich der Erzähler gewahr, als er auf ein eigentümliches Musikantentrio trifft. Zwei Männer und die erwähnte Harfenistin geben „ein ächt italienisches Musikstück, aus irgend einer beliebten Opera Buffa“ (41) zum Besten. Anglade arbeitet hier Parallelen der Harfenistin zu Goethes Mignon-Figur in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) heraus, stellt aber fest, dass Heines Harfenistin antithetisch zu Mignon konzipiert ist. Im Vergleich zur kindlichen Mignon ist sie, trotz ihres jungen Alters, die selbstständigere und entschlossener Figur. ⁵⁴ Sie ist, um mit Bauer zu sprechen, eine Korrektur der goetheschen Figur. ⁵⁵

50 Guillaume van Gemert: Heinrich Heine und der Wandel des Italienbildes. *Die Reise von München nach Genua im Spiegel kontemporärer Auslandsreisen deutscher Dichter*. In: *Italienische Reise, Reisen nach Italien*. Hrsg. von Italo Michele Battafarano. Gardolo di Trento 1988 (= Apollo, Bd. 2), S. 279–301, hier S. 281.

51 Kraemer: *Italien*, S. 14.

52 Gendolla: *Arkadien*, S. 114.

53 Höhn: *Heine-Handbuch*, S. 231.

54 Vgl. Anglade: *Mignons emanzipierte Schwester*, S. 301.

55 Vgl. Bauer: *Auch ich in Arkadien?*, S. 27.

Goethes *Mignon*-Gedicht klingt schon in *Capitel IV* an, als Italien zum ersten Mal im Text überhaupt eine Rolle spielt. Hier tauchen Schlüsselwörter auf, die sich eindeutig auf die erste Strophe des Mignon-Liedes beziehen lassen. Beispielsweise ist von „Zitronen- und Orangendüften“ die Rede, von welchen der Erzähler „oft angeweht“ (18) wird, was an den „sanfte[n] Wind“ (55) bei Goethe erinnert. Auch „Blumen und Lorbeeren“ (18) werden genannt, welche auf „Myrte“ und „Lorbeer“ (55) referieren. Und zuletzt ruft ihm ein Frühlingsgott zu: „Ich liebe Dich, komm zu mir nach Italien!“ (19) – eine perspektivische Verkehrung von Mignons Ausspruch: „Dahin! Dahin / Möcht' ich mit Dir, o mein Geliebter, ziehn.“ (55) Heines Erzähler verweist somit noch vor seiner Reise auf das in Deutschland durch Goethe so bekannte Sehnsuchtsbild von Italien. Während seiner Reise wird dieser Sehnsuchts-Topos revidiert. Gleich zweimal zitiert der Erzähler Goethes Gedicht im Wortlaut an. Die erste Strophe wird in *Capitel XXVII* gedruckt. In besagtem *Capitel XXVI* zitiert er nur die erste Zeile an, ehe er zum Schlag ausholt:

„Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen?“
Kennst du das Lied? Ganz Italien ist darin geschildert, aber mit den seufzenden
Farben der Sehnsucht. (53)

Die „seufzenden Farben der Sehnsucht“ bilden dem Erzähler nach nicht das reale Italien ab, sondern zeichnen ein zum Arkadien stilisiertes Italien. Er enttarnt Goethes Italien damit als literarische Fiktion. Ironisch fügt er an: „[...] und wo er malt, hat er das Original immer vor Augen und man kann sich auf die Treue der Umriss und der Farbengebung ganz verlassen.“ (53)

Die Kritik richtet sich nicht nur gegen die Unerfüllbarkeit des von Goethe entworfenen Italienbildes, sondern direkt gegen den Autor Goethe, denn „dieser [verabsolutiert] sich selbst als schlechthinnige Norm seines Italienerlebens“. ⁵⁶ Er begreift sich „als objektiven Berichterstatter, als bloßes Auge, das Natur, Kunst und Kultur so wiedergeben soll, wie sie sind“. ⁵⁷ Der Sarkasmus des Erzählers gipfelt schließlich in der Aussage: „Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und sie erschuf Goethe.“ (54) Wie Altenhofer zu der Erkenntnis gelangt, diese Aussage als durchaus ernstzunehmendes Lob aufzufassen, bleibt fraglich. ⁵⁸ In der Assoziation des Schöpfungsprozesses holt der Erzähler sogar zum höchst sarkastischen, die anmaßende Haltung der Weimarer Klassiker im literarischen Diskurs aufs Korn nehmenden Gottesvergleich aus: „[I]ch bin sogar der Meinung, daß Goethe manchmal seine Sache noch besser gemacht hätte, als der liebe Gott selbst.“ (54)

Diese spöttische Haltung gegenüber Goethe zeigt sich gleich bei Grenzübertritt, quasi mit Fußsetzung auf italienischen Boden: Die Schilderung der Witterungsverhältnisse zu Beginn der *Capitel XIII* und *XVI* sind, so Guillaume van Gemert, „zweifellos ein parodistisches Wiederaufgreifen der stereotypischen Aussagen über das Wetter, die zum festen Bestand von Goethes *Italienischer Reise* gehören“. ⁵⁹ Darüber hinaus stehen diese Wetterdarstellungen im ironischen Gegensatz zur Exposition des Textes, in der sich der Protagonist über ein jedes „allgemein europäisches Gespräch“ auslässt,

⁵⁶ van Gemert: *Wandel des Italienbildes*, S. 282.

⁵⁷ Gendolla: *Arkadien*, S. 86.

⁵⁸ Vgl. Altenhofer: *Die verlorene Augensprache*, S. 234.

⁵⁹ van Gemert: *Wandel des Italienbildes*, S. 281.

welches mit den Worten beginnt: „Es ist heute eine schöne Witterung.“ (9) Somit sind die ästhetischen Italienbilder, welche die *Reise von München nach Genua* entwirft, nichts anderes als das ironische Wiederaufrufen von bereits bekannten Italienbildern. Während Goethe Italien vielfach aus ästhetischen, dem Klassizismus verpflichteten Gesichtspunkten beschreibt, überblickt Heines Reisender das Land von (sozial)politischer Warte. Besonders deutlich wird dies an den unterschiedlichen Wahrnehmungen Veronas. Die dortige Arena aus der Römerzeit stellt bei Goethe einen Ort antiker Hochkultur dar.⁶⁰ Bei Heine ist sie Aufführungsort eines *commedia dell'arte*-Stückes und gleichzeitig Schauplatz, an welchem gewaltvolle Vergangenheit auf repressive Gegenwart trifft.⁶¹ Während das Römische Reich der Antike nur blutigen Ernst kannte, um sein Fortbestehen zu sichern, kann auch die Größe des restaurativen Europas nur mit Gewalt – hier im Symptom des österreichischen Zapfenstreichs angedeutet – aufrechterhalten werden.

Der Erzähler übt damit wieder Kritik an den restaurativ-politischen Verhältnissen Europas und gleichzeitig am poetischen Programm der Weimarer Klassik, die hier nur das ästhetische nicht aber das politische Erbe der Römerzeit wahrnehmen will. Gleichzeitig spricht er sich für die zeitgenössische Literatur Italiens aus.

Da saß ich nun und sah Brighellas und Tartaglias Spiegelfechtereien auf derselben Stelle, wo der Römer einst saß und seinen Gladiatoren und Thierhetzen zusah. [...] Das ganze Spiel hatte keinen Tropfen Blut gekostet. Es war aber nur ein Spiel. Die Spiele der Römer hingegen waren keine Spiele, diese Männer [...] waren keine große [sic] Menschen, aber durch ihre Stellung waren sie größer als andre Erdenkinder, denn sie standen auf Rom. (50f.)

Heines Reisebericht setzt sich, wie zu sehen ist, kontinuierlich von seinem Vorgänger Goethe ab. Lukas Bauer geht so weit, dieses Erzählverhalten als „an act of defiance against Goethe's patriarchal authority“ zu bezeichnen.⁶² Dem sehnsüchtigen Italienbild Mignons steht am Ende ein Genua gegenüber, das „hässlich über alle Maßen“ (68) genannt wird. Hier zeigt sich einmal mehr, weshalb Nikola Roßbach Heine als den „Bilderstürmer par excellence des 19. Jahrhunderts“ bezeichnet.⁶³ Jedoch ist auch Heines Bericht letztlich nur bedingt Abbild eines ‚realen‘ Italiens, weshalb van Gemert auch ihm die Konstruktion eines Italien-Mythos attestiert.⁶⁴ Gemeinsam ist beiden Reiseerzählungen daher, dass sie ein Italienbild konstruieren, welches für die jeweils eigenen Zwecke des Autors instrumentalisiert wird.

5. Von den „alten deutschen Schmerzen“. Deutschlandbild und Spiel mit Nationalklischees

Heines Italien ist nicht ausschließlich Gegenpol zu Deutschland, im Italienbild schimmert Deutschland immer wieder durch. Deutschland stets im Gepäck tragend flammen in der Wahrnehmung des reisenden Protagonisten auch in Italien „die alten deutschen

60 „Das Amphitheater ist also das erste bedeutende Monument der alten Zeit, das ich sehe, und so gut erhalten!“, Goethe: *Italienische Reise*, S. 40.

61 Vgl. Gendolla: *Arkadien*, S. 116.

62 Bauer: *Auch ich in Arkadien?*, S. 4.

63 Roßbach: *Kunstwerk, Wassermärchen, Heimat*, S. 47.

64 Vgl. van Gemert: *Wandel des Italienbildes*, S. 299–301.

Schmerzen“ (39), das Bewusstsein um den desolaten, despotischen Zustand in der Heimat, immer wieder auf. In dieser Hinsicht ergeht es Heines Protagonist – wenn auch aus anderem Grund – wie dem Ich-Erzähler Goethes: „[T]he German self is inescapable, even in Italy.“⁶⁵ Während es Parallelen zwischen beiden Ländern in politischer Hinsicht gibt, stellt der Text die Mentalitäten jedoch häufig stereotyp, dargestellt in einem kontrastiven Nord-Süd-Gefälle, gegenüber. In diesem Zuge betreibt er ein Spiel mit Nationalklischees, das über den ‚deutschen Charakter‘ spötteln will.

5.1 Musik als unzensierte Sprache

Den Zustand Italiens liest der Erzähler mitunter an der vom Volk rezipierten Musik ab. Sie fungiert als „Sprache neben der Sprache“, als „eine Art Geheimcode, in dem die Italiener sich auch in Gegenwart ihrer Unterdrücker verständigen können“.⁶⁶ Obwohl sich die Kommunikation auf sprachlicher Ebene wegen „gebrochenen Italienischsprechens“ (37) schwierig gestaltet, findet ein empathisches Verstehen statt: „Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kund geben.“ (42) Sprechverbot – eine Situation, die dem schreibenden Protagonisten und dessen Alter Ego nur allzu bekannt ist. Anglade versteht das *Capitel XIX* demnach als „programmatische Parenthese [...] Heines eigene[r] Position über Bestimmung und Wirkungsmöglichkeiten der Kunst“.⁶⁷ Heine formuliert eine Art Gegenprogramm zur Wahrnehmung italienspezifischer Künste in anderen deutschsprachigen Texten und bricht eine Lanze für die italienische Musik.⁶⁸ Gleichzeitig kontrastiert die italienische Musik bei Heine die Musik (und schlussfolgernd den Nationalcharakter) der Deutschen: Die Fugen von Sebastian Bach werden vom Erzähler als infernale Strafe angesehen, Rossini dagegen wird verehrt (vgl. 41). Dass Heines Erzähler ausgerechnet Rossini als Beispiel anführt, ist sicher kein Zufall, denn Rossinis Kompositionen spielten eine Rolle in den Unabhängigkeitsbewegungen der Italiener.⁶⁹ In diesem Zug prangert der Reisende die deutsche Mentalität mit ihrem Ernst und ihrer Gründlichkeit an und macht sich damit einmal mehr ‚zum Italiener‘:

Divino Maestro, verzeih meinen armen Landsleuten, die deine Tiefe nicht sehen, weil du sie mit Rosen bedeckst, und denen du nicht gedankenschwer und gründlich genug bist, weil du so leicht flatterst, so gottbeflügelt! – Freylich, um die heutige italienische Musik zu lieben [...], muß man das Volk selbst vor Augen haben [...]. (41)

Das italienische Volk vermag sich in der Leichtigkeit der Musik aus seinen Fesseln zu lösen, während die Besatzungsmacht nichts von diesen Freiheitsbestrebungen erfährt: „Das ist halt närrisches Zeug, sagt die exoterische Schildwache, und es ist gut,

⁶⁵ Bauer: Auch ich in Arkadien?, S. 28.

⁶⁶ Altenhofer: *Die verlorene Augensprache*, S. 243. Altenhofer weist darauf hin, dass Heines Interpretation der Opera buffa von Lady Morgans *Italy* (1821) inspiriert sein könnte, einer der Italiertexte, welcher in *CAPITEL XXVI* erwähnt wird. Lady Morgan schreibt der pantomimischen Begabung der Italiener eine politische Dimension zu. Vgl. ebd., S. 244.

⁶⁷ Anglade: Mignons emanzipierte Schwester, S. 307.

⁶⁸ Liegt der Fokus vieler Italiertexte besonders auf der bildenden Kunst des Landes, ist es weniger verbreitet – und dies erwähnt Heine auch im Folgenden, wenn er um Verzeihung für die Rossini lästernden Deutschen bittet –, für die Musik und das Musiktheater des Landes zu schwärmen. Goethe interessierte sich zwar für die *Commedia dell'arte*, auf welcher die *Opera buffa* fußt, sah allerdings keine Möglichkeit, diese nach Deutschland zu transferieren. Vgl. ebd., S. 308.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 306f.

daß sie nichts merkt.“ (42) Wie die Narrenfiguren in der deutschsprachigen Literatur erweisen sich auch die komödiantischen Charaktere der *Opera buffa* als ambivalent. Einerseits unterhalten sie, andererseits besitzen sie subversive Sprengkraft, in dem sie gesellschaftliche Missstände anprangern und vorführen. Der Reisende bei Heine scheint dies im Gegensatz zu seinen nach Italien reisenden Landsleuten erkennen zu können. Wie in den Ausführungen über Goethe deutlich wurde, erzählt auch Heines Reisender in subtiler Doppelzüngigkeit ganz im Geiste der *Opera buffa*, die nicht selten die *Opera seria* parodiert und gesellschaftliche Missstände anprangert. Heines Reisebericht ist damit *Opera buffa* in literarischer Form. Was im Text die Schildwache der *Opera buffa* ist, sind Heine die deutschen Zensurbehörden.

5.2 Italien als Schlaraffenland

Der Erzähler zeichnet ein schlaraffenhaftes Bild von Italien. Sein Italien ist ein Land des Genusses, ein Land exotischer Fülle. Dem bereits vielzitierten ernsten Charakter des preußischen Bürgertums attestiert er in diesem Zusammenhang einen Mangel an Genussfähigkeit. Die Kulinarik in Italien unterscheidet sich entschieden von jener in Deutschland:

[D]ie frischen Mandeln, die ich noch nie in ihrer ursprünglich grünen Schale gesehn, und die duftig frischen Feigen, die hochaufgeschüttet lagen, wie bei uns die Birnen. Auch die großen Körbe mit frischen Citronen und Orangen ergötzten mich [...]. (37)

Der Mangel an südländischen Zitronen habe zur Folge, dass die Deutschen ihrem Punsch „aus Verzweiflung desto mehr Rum zugießen“. (37) In Deutschland, wo der „Sommer [...] nur ein grünangestrichener Winter [ist]“, fehle es im Allgemeinen an einer freudvollen Genusskultur, die hier mitunter klimatisch begründet wird. Weiter heißt es humorvoll: „Von den Mandeln haben wir blos die geschwollenen.“ (37) Die Kulinarik steht somit synekdochisch für den Lebensstil der jeweiligen Nation, die Wahrnehmung der landestypischen Obstsorten kann darüber hinaus als Personifikation der Nationalcharaktere gelesen werden: „Kurz, uns fehlt alles edle Obst, und wir haben nichts als Stachelbeeren, Birnen, Haselnüsse, Zwetschen und dergleichen Pöbel.“ (37) Wahrhaft edles Gemüt findet man dieser Auslegung nach nur in Italien, womit der Erzähler die Verachtung für seine Landsleute (dem Pöbel) subtil zum Ausdruck bringt. Ähnlich verfährt Heine auch im *Wintermärchen* (1844), wo identitätsstiftende Mahlzeiten dazu herangezogen werden, Kritik an Gesellschaft und Politik zum Ausdruck zu bringen.⁷⁰

Zwar bedient sich damit auch Heine der in der Tradition der Klimatheorie des 18. Jahrhunderts stehenden vielfach kolportierten Stereotype einer genussvollen, müßiggängerisch-lebensbejahenden Südmentalität und dem mühselig-mäßhaltenden, ernsthaft-sorgsamem Charakter der Nordvölker,⁷¹ dennoch ist er bemüht, wie die Banditen-Textstelle zeigen konnte, vor allem gegen Nationalstereotype und Klischees anzuschreiben, welche in Deutschland von der italienischen Bevölkerung

⁷⁰ Tanja Rudtke: *Kulinarische Lektüren. Vom Essen und Trinken in der Literatur*. Bielefeld 2014, S. 73.

⁷¹ Vgl. Manfred Beller: *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*. Hrsg. von Elena Agazzi. Göttingen 2006. Besonders S. 67–71 (Goethe über den italienischen ‚Nationalcharakter‘) und S. 149–159 (Nord und Süd in der deutschen Romantik).

kursieren – etwa indem er Klischees ins Leere laufen lässt. In Ala bekommt der Reisende „einen Braten derb und fest wie deutsche Treue“ (46) aufgetischt. Das scheinbare Kompliment, das in der Bedeutung des Eigenstereotyps bzw. Nationalklischees eine lobenswerte Eigenschaft ausdrücken will, wird im Kontext der Kulinarik ins Gegenteil verkehrt. Die Attribute „derb“ und „fest“ lassen sich im Zusammenhang des Bratengerichts mit ‚grob‘, ‚zäh‘ und ‚trocken‘ assoziieren. Aus kulinarischer Perspektive scheint also dieser Braten, den man sich in der Regel zart und saftig wünscht, kein besonders rühmenswerter gewesen zu sein. Die deutsche Selbstzuschreibung wird *ad absurdum* geführt. In der *Reise von München nach Genua* zeigt sich damit einmal mehr die genussorientierte Feder Heinrich Heines und die kulinarische Metaphorik in seinem Schreiben. Cordula Hupfers Urteil findet sich hier bestätigt: „Wann immer der Dichter aufischt, wird Fragwürdiges verhandelt. Wenn Gerichte Erwähnung finden, geht er zugleich mit etwas ins Gericht.“⁷²

In den *Memoiren des Herren von Schnabelewopski* (1834) zeichnet Heine Italien dezidiert als Schlaraffenland und setzt sich mit dieser positiven Besetzung der italienischen Küche vom *Gusto*⁷³ seiner reisenden Zeitgenossen ab:

Vorgestern träumte mir: ich befände mich in Italien und sey ein bunter Harlekin und läge, recht faulenzerrisch unter einer Trauerweide. Die herabhängenden Zweige dieser Trauerweide waren aber lauter Makaroni, die mir lang und lieblich bis ins Maul hineinfielen; zwischen diesem Laubwerk von Makaroni flossen, statt Sonnenstrahlen, lauter gelbe Butterströme, und endlich fiel von oben herab ein weißer Regen von geriebenem Parmesankäse.⁷⁴

Auch Goethe bedient sich des Schlaraffenlandtopos, um die Unterschiede zu Deutschland herauszustellen: „By making an association between Italy and *Schlaraffenland*, Goethe implies that the South is a land of plenty and wellbeing and indeed the escape he has been looking for from [...] his life in Germany.“⁷⁵ Wie Bauer zeigt, fühlt sich Goethe vom leichten, beschwingten italienischen Lebensstil angezogen, bewertet die leichtfüßige Mentalität der Italiener an anderen Stellen aber durchaus kritisch, sodass er ein ambivalentes, teils widersprüchliches Bild vom ‚italienischen Volkscharakter‘ zeichnet.⁷⁶

Im Bereich der Kulinarik greift der Erzähler mehrfach auf italienisches Vokabular zurück. Beispielsweise spricht er vom *pranzo* statt vom Mittagessen (vgl. 39/56). Verbal adaptiert er die italienische Tischkultur damit bereits. Nicht nur in Sachen Musik, auch im Bereich der Kulinarik bringt er der italienischen Kultur mehr Wertschätzung als der deutschen entgegen, was im Umkehrschluss natürlich auch als Angriff auf die deutsche Kultur gelesen werden kann.

72 Cordula Hupfer: „Und Zuckererbse nicht minder“. *Die kulinarische Metaphorik im Gesamtwerk Heinrich Heines*. Düsseldorf 2005, S. 12.

73 Gustav Nicolai etwa urteilt in seinem Reisebericht alles andere als schlaraffisch über neapolitanische Makkaroni: „Neben den Tischen schmort auf eisernen Pfannen an der Erde die stinkende Knoblauchswurst und das gelbgraue Wurmgewinde steinharter und sandiger Macaroni.“ In: Gustav Nicolai: *Italien wie es wirklich ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden, als Warnungsstimme für Alle, welche sich dahin sehnen*. 2 Bde. Leipzig ²1835 [EA 1834], S. 279.

74 Heinrich Heine: Aus den *Memoiren des Herren von Schnabelewopski*. In: Ders.: *Heinrich Heine Säkularausgabe*, S. 208.

75 Bauer: Auch ich in Arkadien?, S. 8.

76 Vgl. ebd.

5.3 Genua als „deutsche Stadt“

Dirscherl sieht im einleitenden Satz der Beschreibung Genuas („häßlich über alle Maßen“ (68)) rhetorische Ähnlichkeiten zu den Beschreibungen Göttingens, Düsseldorf und Hamburgs der frühen *Reisebilder* Heines. In dieser Hinsicht scheint eine Verbindung zwischen deutschen und italienischen Verhältnissen hergestellt zu werden. Dirscherl hebt vor allem den auf Ökonomie ausgerichteten Lebensstil der Genueser hervor, welcher von Heines Erzählerfigur(en) auch den Einwohnern Hamburgs und Londons zugeschrieben wird.⁷⁷ Heines Text knüpft in diesem Punkt eher an die literarische Tradition der Italienreisen an, als sich von ihr zu distanzieren, da im beständigen Blick auf das Fremde vor allem eine Auseinandersetzung mit dem Eigenen erfolgt.⁷⁸ Er nimmt wie Archenholtz den Umweg über Italien, um Kritik an deutschen Verhältnissen zu üben.⁷⁹ Italien erscheint als Folie für Heines politische Agenda deshalb besonders geeignet, weil es ähnlich wie Deutschland von Kleinstaaterei durchzogen ist und auch in Italien im Zuge des Risorgimento Forderungen nach einem geeinten Nationalstaat laut werden.⁸⁰

Dass die Erzählung am Ende plötzlich mitten im Satz abbricht und ein offenes Ende hinterlässt, treibt Heines intertextuelle Gattungsrevolte auf die Spitze. Kortländer löst den Satz allegorisch auf, „einen Verweis auf deutsche Verhältnisse“⁸¹ darin sehend. So würde der Ritter, „der seine Geliebte aus dem Tode aufküssen wollte“ (72), für den reisenden Erzähler stehen und die tote Maria für ein Deutschland, das erweckt werden soll.⁸² Die Reise kennt kein geographisches Ziel, sondern richtet ihr Ziel auf eine Veränderung der politischen Situation in Deutschland aus. Damit deckt Heines *Reise von München nach Genua* den Begriff ‚Bewegung‘, welcher zum Schlüsselbegriff des Jungen Deutschlands mutiert, auch im Sinne von ‚Wandel‘ und ‚Veränderung‘ ab.⁸³ Sein Reisebericht soll die deutsche Leserschaft wachrütteln. Die Reise nach Genua ist damit die Reise ins Innerste der Deutschen.

6. Fazit

Der klassisch-arkadische, auf Kunst- und Sinneserfahrung ausgelegte Mythos von Italien, wie ihn Goethe in der *Italienischen Reise* entwirft, wird bei Heine persifliert und gleichermaßen dekonstruiert. Heines *Reise von München nach Genua* spottet über das Format der klassischen Bildungsreise und deren bürgerlichen Grand Touristen. Stattdessen fokussiert der Bericht die unästhetischen, von Armut und Unterdrückung

77 Vgl. Dirscherl: Poetik der Stadt, S. 209.

78 Vgl. Battafarano: Die deutsche Italien-Literatur, S. 41.

79 Vgl. Gendolla: Arkadien, S. 115.

80 Vgl. van Gemert: Wandel des Italienbildes, S. 299–301.

81 Ebd., S. 176.

82 Möglicherweise handelt es sich hier aber wieder um ein intertextuelles Versatzstück. Vielleicht lohnt ja ein Blick in die Ritterwelt des *Orlando furioso* (1516), das Werk des im Text erwähnten Ariosto. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Gattung des Schelmenromans bzw. pikaresken Romans verwiesen. Heines Reisebericht geht in seiner Beschaffenheit damit nicht nur eine Beziehung zur Gattung des Reiseberichts ein, sondern auch zur Gattung des Schelmenromans, dessen Merkmale wie Ich-Erzählung, (Lebens-)Reise, satirischer Blick und Trickster-Figur hier mitschwingen.

83 Vgl. Kortländer: Heine, S. 148f.

geprägten Seiten Italiens und will den Blick für die politische Situation in Europa schärfen. Mittels intertextueller Montagen werden gängige literarische Italienbilder dekonstruiert und gleichsam kanonisierte Italienreisen diffamiert. Heines Reisebericht ist, darin dem Schelmenroman nahestehend, satirisch orientierte Reisefiktion, welche den Duktus der Gattung ‚Reisebericht‘ nachahmt und deren Inhalte fiktionalisiert. Die Persiflage findet ihr Ausdrucksmittel besonders in Ironie und Sarkasmus, der Erzählton schwankt zwischen Pathos und Polemik.

Mit dem Aufgreifen goethescher Figuren wie etwa Mignon oder konkreten Stationen und Gegebenheiten von Goethes *Italienischer Reise* unterwandert Heine Goethes Italienbild und hält ein von politischer Intention gelenktes Pendant dagegen. Neben Goethes Werk nimmt Heine vor allem die Italien-Texte und Poetik der Romantiker:innen ins Visier. Bekannte Italiertopoi und literarische Ästhetiken werden teils nostalgisch aufgegriffen, aber gleichzeitig invertiert, worin sich einmal mehr Heines ambivalentes Verhältnis zur Romantik zeigt.

Zwar bedient auch Heine gängige Nord-Süd-Klischees, die der Klimatheorie entstammen, dennoch führt er vor allem negative Fremdstereotype, welche die italienische Mentalität betreffen, *ad absurdum* und nimmt deutsche Autostereotype aufs Korn. Der reisende Protagonist steht der italienischen Kultur affirmativ gegenüber (besonders hinsichtlich der zeitgenössischen Literatur, Musik und Kulinarik), dennoch verurteilt er verklärende Italienbeschreibungen und die in der Literatur vorherrschende Reduktion Italiens auf ästhetische Aspekte. Sein Reisebericht bildet den Gegenpol zum Bild des ‚schönen Italien‘. Den Finger in die Wunde legend gewährt er den Lesenden Einblicke in die „hässlich[en]“ (68) Seiten. Heines Erzähler findet ein unterdrücktes, von Armut gebeuteltes Land vor, womit er Goethes Italienbild als Fiktion ausstellt, als Land, welches zwar in den deutschen Köpfen, nicht aber in Italien zu finden ist.

Im Text kontrastiert der deutsche Kulturraum den italienischen zunächst, die politische Situation Italiens allerdings ähnelt der des restaurativen Deutschlands stark. Aufgrund der über allen Texten schwebenden (Vor-)Zensur der Metternich-Ära werden die politisch-sozialen Verhältnisse in Deutschland jedoch aus der Diegese ausgeklammert. Rückschlüsse auf das eigene Land können die zeitgenössischen Leser:innen nur durch Interferenzen ziehen.

Das Fremde dient als Beispiel für das Eigene, Italien wird somit zur Folie. Die Gattungspersiflage wird damit auch zur Gattungsrevolte. Hierin zeigt sich die durchgängig miteinander verflochtene Doppel-Kritik an Literaturbetrieb und politischer Restauration.

Diese Unterwanderung von Gattungskonventionen bringt die Forderung nach einer neuen Literatur mit sich, welche sich von vorherrschenden ästhetischen Kriterien abwenden und stattdessen einem gesellschaftlichen Wandel dienen soll. In der Abkehr von Arkadien kehrt sich der Text also auch vom Ideal einer ‚schönen Literatur‘ ab. Bei Heines intertextuellem Demontage-Verfahren darf jedoch nicht vergessen werden, dass es sich bei dem erlebten Italien des Reisenden ebenso um ein fiktionalisiertes und damit konstruiertes Italienbild handelt, wie bei jenen literarischen (Vor-)Bildern, die das neue Italienbild zu dekonstruieren versucht. Letztlich ist Heines *Reise von München nach Genua* die Reise eines Desillusionierungsprozesses, an deren Ziel der Erkenntnisgewinn steht: Italien ist nicht arkadisch.

Jelängerjeliieber. Mehr-als-menschliche Freundschaftskonzeptionen in Bettina von Arnims *Die GÜnderode* und Karoline von GÜnderrodes *Wandel und Treue*

Abstract

Der Beitrag untersucht Freundschaftskonzepte in Bettina von Arnims *Die GÜnderode* (1840) und Karoline von GÜnderrodes *Wandel und Treue* (1804). Er geht davon aus, dass beide Texte eine sozial konnotierte Beziehung an ihre Grenzen führen und Möglichkeiten bereithalten, diese zu überwinden. Dabei wird Freundschaft als ökologisches Prinzip reflektiert, indem Pflanzen sowohl florigraphisch als auch atmosphärologisch in die Betrachtung einbezogen werden. An Arnims Text wird gezeigt, dass Pflanzen nicht nur symbolisch die Freundschaft der Figuren prägen, sondern auch auf die Freundschaftsprinzipien eines konstanten Wandels und einer fundamentalen Treue hinweisen, die ökologische Prozesse und Naturphilosophie verbinden. Die Prinzipien Wandel und Treue werden dann auch als zentrale Themen von GÜnderrodes Gedicht ausgewiesen, das im Dialog zweier Blumen ein Verständnis von Liebe verhandelt und als Entgrenzung der Freundschaft betrachtet wird.

Keywords: Karoline von GÜnderode, Bettina von Arnim, Pflanzen, Freundschaft, Ökologie

Einleitung

Während die Freundschaft als Männer-Domäne einen bekannten und breitbeforschten Gegenstand der Literaturwissenschaft darstellt, wurden Frauenfreundschaften nicht nur lange in der Forschung vernachlässigt, sondern aus vermeintlicher Ermangelung weiblicher Bildung und Individualität in zeitgenössischen Diskursen zeitweilig zum Unmöglichen erklärt.¹ Auch in der Frühromantik, die die Freundschaft zu einem ihrer zentralen Paradigmen erklärt, erfassen prominente Theorien ausschließlich Freundschaften unter Männern.² Karoline von GÜnderode und Bettina von Arnim kommt jedoch eine besondere Rolle für das Verständnis von Frauenfreundschaften um 1800 zu: Ihre Beziehung interessierte nicht nur Zeitgenoss:innen,³ sondern wird auch in einigen Forschungsbeiträgen zum Thema Frauenfreundschaft betrachtet. Im Zentrum vieler Untersuchungen steht Bettina von Arnims Briefroman *Die GÜnderode*, der die Freundschaft der beiden Frauen literarisch verarbeitet⁴ und deshalb häufig in biographischer Weise

1 Vgl. Magdalena Heuser: „Das beständige Angedenken vertritt die Stelle der Gegenwart“. Frauen und Freundschaft in Briefen der Frühaufklärung und Empfindsamkeit. In: *Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Barbara Becker-Cantarino/Wolfram Mauser. Tübingen 1991, S. 141–166, hier S. 141.

2 Vgl. Marie Claire Hoock-Demarle: Zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Bettina von Arnim und Karoline von GÜnderode – eine weibliche Freundschaft um 1800 und ihre literarische Verarbeitung. In: *Freundschaft im Gespräch*. Hrsg. von Cettina Rapisarda/Sabine Eickenrodt. Stuttgart, Weimar 1998 (= Querelles: Jahrbuch für Frauenforschung, Bd. 3), S. 169–182, hier S. 169.

3 Vgl. ebd.

4 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der dualen Struktur und Bedeutung der Figuren-Freundschaft in *Die GÜnderode* findet sich in Gabriele Sellner: „Die Sterne haben mirs gesagt für Dich“. *Vereinigung von Poesie*

gelesen wird.⁵ Auseinandersetzungen mit Konzeptionen von Freundschaft in Arnims Text finden sich hingegen nur vereinzelt und hauptsächlich in philosophischen Untersuchungen des Romans. Auf das Soziale fokussiert, bearbeiten diese besonders die dialogische Form des Textes, ihre Bedeutung für die Subjektkonstitution und die Selbstverwirklichung als Autorin.⁶ Ähnliches gilt für die wenigen Betrachtungen, die sich mit Freundschaft bei Karoline von Günderrode auseinandersetzen und sich bislang auf die Briefwechsel beschränken.⁷ Diese Analyse legt deswegen den Fokus auf literarische Texte, indem sie, über das Biographische hinausgehend, nach Konzeptionen von Freundschaft in denselben fragt. Mit einem Close Reading ausgewählter Passagen aus Bettina von Arnims *Die Günderode* und Karoline von Günderrodes Gedicht *Wandel und Treue* soll gezeigt werden, inwiefern in den Texten ‚Natur‘ als Vorbild für Freundschaft betrachtet werden kann.⁸ Der für die gewählten Texte wie auch für das Thema der Freundschaft relevante Aspekt des Dialogischen wird im Sinne des Ecocriticism bzw. der Environmental Humanities auch hinsichtlich mehr-als-menschlicher Akteur:innen reflektiert und ‚Natur‘ als Agens betrachtet.⁹

Mit dieser Perspektive wird zuerst am Briefroman gezeigt, dass und auf welche Weise Pflanzen für das Freundschaftskonzept im Text zentral sind.¹⁰ Es wird deutlich

und Philosophie in Bettina von Arnims Die Günderode. Berlin 2007 (Berliner Beiträge zur Germanistik, Bd. 3). Im Fokus der Analyse steht v.a. eine Charakterisierung der Figuren Bettine und Karoline sowie ihrer Beziehung, nicht aber eine Untersuchung des Freundschaftsbegriffs bzw. -konzepts.

- 5 Für Karoline von Günderrode gilt dieser biographische Fokus generell. Dazu äußern sich z.B. Frederike Middelhoff/Martina Wernli: Karoline von Günderrode (neu) lesen. Zur Einleitung. In: *Noch Zukunft haben. Zum Werk Karoline von Günderrodes*. Hrsg. von Dens. Berlin, Heidelberg 2024 (= Neue Romantikforschung, Bd. 5), S. 1–19, hier S. 5f.
- 6 Vgl. Anne Pollok: A Wunderblume and her Friends. How Bettina Brentano-von Arnim Develops Individuality Through Dialogue. In: *Hegel Bulletin* 43/2022, H. 3, S. 418–437, insbesondere S. 424 und S. 430. Eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dialogischen in Bettina von Arnims Text findet sich bei Christa Bürger: *Diese Hoffnung eines Tages nicht mehr allein zu denken. Lebensentwürfe von Frauen aus vier Jahrhunderten*. Stuttgart, Weimar 1996, exemplarisch S. 116.
- 7 Karl Heinz Bohrer's Auseinandersetzung mit den Briefen streift das Thema der Freundschaft lediglich, wobei die Rolle von Günderrodes Briefkorrespondenzen für die Konzeption des Selbst im eigentlichen Fokus steht. Vgl. Ders.: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*. Frankfurt/M. 1989 (= Edition Suhrkamp, Neue Folge, Bd. 582), S. 79. Anna Ezekiel verhandelt die Bedeutung von Freundschaften für Karoline von Günderrode als soziale Person und beleuchtet in Ansätzen Parameter eines Günderrode'schen Freundschaftsverständnisses; vgl. Dies.: Narrative and Fragment: The Social Self in Karoline von Günderrode. In: *Symphilosophie* 2/2020, S. 65–90, besonders S. 84f.
- 8 Freundschaft und Natur wird z.B. von Johann Georg Zimmermann und Moses Mendelssohn verknüpft. Siehe dazu Wolfgang Kehn: „Die Schönheit der Natur gemeinschaftlich betrachten“. Zum Zusammenhang von Freundschaft, ästhetischer Naturerfahrung und ‚Gartenrevolution‘ in der Spätaufklärung. In: *Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft*, S. 167–193, hier S. 174f.
- 9 Das Dialogische ist kein per se ökocritisches Prinzip, jedoch ist für den Ecocriticism mit der Wechselseitigkeit eine vergleichbare Idee zentral. Die Methode ermöglicht es, mehr-als-menschliche Austauschprozesse als aktive Vorgänge aufzufassen, indem „nicht-menschliche Akteure als handlungstragende Elemente“ anerkannt und „Interaktionen zwischen Mensch und Umwelt“ in den Fokus gerückt werden. Vgl. Benjamin Bühler: *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart 2016, zur Relevanz der Wechselseitigkeit hier insbesondere S. 8f.; zur Handlungsfähigkeit des Mehr-als-Menschlichen insbesondere S. 31f.
- 10 Zur Bedeutung von Pflanzen in Bettina von Arnims Texten siehe Frederike Middelhoff: Phytoökologien in den Briefbüchern Bettina von Arnims. In: *Romantische Ökologien. Vielfältige Naturen um 1800*. Hrsg. von Ders./Roland Borgards/Barbara Thums. Berlin, Heidelberg 2023 (Neue Romantikforschung, Bd. 4), S. 127–161. Mit dem Fokus auf das Dialogische und Dialogizität beschäftigt sich auch Karin Zimmermann mit der Bedeutung der Pflanzen für Arnims Texte; vgl. Dies.: *Die Polyfunktionalität dialogischer Sprechformen um 1800. Exemplarische Analysen: Rahel Varnhagen, Bettine von Arnim, Karoline von Günderrode*. Frankfurt/M. [u.a.] 1992 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1302), hier S. 177f.

werden, dass sie sowohl floriographisch als auch atmosphärologisch mit den Freundschaftsprinzipien des Wandels und der Treue verknüpft sind, wodurch das Vegetabile mehr als nur eine symbolische Bedeutung erhält. Damit verbindet diese Untersuchung die symbolische Interpretation von Pflanzen in literarischen Texten mit den Plant Studies.¹¹ Im nächsten Schritt wird Karoline von Günderrodes Gedicht *Wandel und Treue* untersucht. Die Analyse reflektiert dabei auch die Herausgabe des Textes in Arnims *Günderode*-Buch. *Wandel und Treue* soll schließlich dazu herangezogen werden, die Grenzen des Freundschaftskonzepts aus dem Briefbuch zu reflektieren und mit dem Beziehungsprinzip der Liebe, das sein Kernthema darstellt, abzugleichen.

Bettina von Arnim – *Die Günderode*

Bettina von Arnims Briefroman *Die Günderode* verhandelt Aspekte von Freundschaft in der brieflichen Auseinandersetzung der Figuren Karoline und Bettine. Die Briefkonversation thematisiert dabei immer wieder das gegenseitige Verständnis der Figuren und weist dieses als Ideal aus, das in seiner vollkommenen Ausprägung als Metamorphose und Himmelfahrt bezeichnet wird. „Aber ganz verstanden sein“, schreibt Bettine, „das deutet mir die wahre alleinige Metamorphose, die einzige Himmelfahrt“¹². Damit zeichnet sie im Kontext der Freundschaft eine Linie, die von der menschlichen Geistesfähigkeit des Verstandes über das Wandel-Prinzip der Natur zur göttlichen Himmelsphäre führt. Auf diese Weise setzt das Zitat das gegenseitige Verständnis der Freundschaft mit einer naturphilosophischen Erkenntnis gleich. Am Freundschaftsbeginn der Figuren wird dieser Grundsatz allerdings mit zwei Schwierigkeiten konfrontiert.

– Im Gartenhäuschen, wo wir vorm Jahr um die Zeit uns zum erstenmal gesehen haben – also ein ganz Jahr sind wir schon gut Freund miteinander???!!! – – – Und so könnt ich fortfahren Zeichen zu machen der Verwunderung, des Stummseins, des Denkens – Seufzens, ja wenn ich ein Zeichen des Schauderns, der Tränen zu machen wüßte, so könnte ich die Blätter voll der merkwürdigsten Gefühle bezeichnen, denen ich keine Namen zu geben weiß. – Das Geißblatt, das da herabschwankt über die Latten, blüht dies Jahr viel üppiger. Weißt Du, das war unser erst Wort [...]. (BvA 442)

Erstens zielt das Verständnis auch auf die Gefühle von Bettine und Karoline ab, und zweitens verfügt das Medium Brief, das sich auf die konventionellen und arbiträren Sprachzeichen beschränkt, nicht über adäquate Ausdrucksmöglichkeiten für die Affekte.¹³ Bettines Reflexion der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten kulminiert in der

11 Einen Überblick über die kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung liefern knapp Isabel Kranz/Joela Jacobs: Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen. In: *literatur für lesler* 40/2017, H. 2, S. 85–90. Vgl. außerdem Urte Stobbe/Anke Kramer/Berbeli Wanning (Hrsg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Berlin 2022 (Studies in literature, culture, and the environment, Bd. 10).

12 Bettina von Arnim: *Die Günderode*. In: Dies.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, Bd. 1. Hrsg. von Walter Schmitz. Frankfurt/M. 1986, S. 295–746, hier S. 441f. (im Folgenden mit der Sigle ‚BvA‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

13 An den Grenzen der Verbalisierung von Emotionen kann die Blumensprache aushelfen, siehe dazu beispielsweise Alexander Schwan: „Blumen müssen oft bezeigen, was die Lippen gern verschweigen“. Floriographie als Sprache der Emotionen. In: *Gefühle Sprechen. Emotionen an den Anfängen und Grenzen der Sprache*. Hrsg. von Maria Römer/Viktoria Räuchle. Würzburg 2014, S. 199–221, hier S. 206. Herv. im Original: „Was scheinbar nicht gesagt werden kann, weil es moralische Grenzen oder die Grenzen emotionaler Verbalisierung verhindert, wird *durch die Blume* dennoch zum Ausdruck gebracht und so in seinem immer schon sprachlich verfassten Charakter sichtbar gemacht. [...] Zum anderen ist Floriographie in der Lage,

Häufung von Satzzeichen, die auch das begrenzte Vermögen der menschlichen Sprache vorführt. Dem entgegen steht das erste Wort der gemeinsamen Freundschaft mit Karoline, das die Verfassung einer Gartenpflanze beschreibt und sich um ihre adäquate Benennung bemüht: „[D]ann sagtest Du, diese Pflanze sei schöner benannt Geißblatt als Hahnenfuß, weil man dabei eine schöne Ziege sich denke, die mit Anmut gewürzige Blumen fresse, und daß die Natur für jedes Geschöpf ein idealisch Leben darbiere“ (BvA 442). Das erste Wort der Freundschaft wählt mit dem Geißblatt eine Kletterpflanze, die auch als *Jelängerjelier* bekannt ist. In der Floriographie gilt sie als Zeichen der Verbindung von Liebenden, womit sowohl die Loyalität als auch die Bedeutung von Gefühlen für die Freundschaft der beiden Frauen angesprochen wird.¹⁴ Die Pflanze ist nicht bloß in der bildenden Kunst als Symbol der Treue verankert,¹⁵ auch ihre Ambivalenz aus betörendem Duft und giftigen Eigenschaften ist weitläufig bekannt.¹⁶ Jenseits dieser Symbolik und Eigenschaften impliziert die Gartenpflanze aber weitere Aspekte der Freundschaft: Damit sie in die Vertikale ranken und sich somit ihrer ‚vollkommenen‘ Form annähern kann, bedarf sie der Zuwendung, Pflege und Stütze. Durch das Geißblatt wird Freundschaft also „als Bund der Treue und gegenseitigen Pflicht definiert“.¹⁷ Das Bestreben nach einem höheren Ideal nimmt auch in der Beziehung zwischen Karoline und Bettine eine wichtige Rolle ein, wobei unterschiedliche Ziele der Freundinnen zur Infragestellung der Beständigkeit der Verbindung führen. Deutlich wird dies an Bettines Reaktion auf Karolines *apokalyptisches Fragment*:

In diesem Fragment lese ich, daß Du nur im Vorübergehen mit mir bist, ich aber wollte immer mit Dir sein, jetzt und immer, und ungemischt mit andern; erst hast Du geweint im Traum um mich, und nachher im Wachen vergißt Du alles Dasein mit mir, ich kann mir nichts denken als nur ein Leben, wie es gerade dicht vor mir liegt, mit Dir auf der Gartentreppe oder am Ofen, [...] aber nicht dem Mond nachlaufen und im Tau vergehen und im Regenbogen verschwimmen. Zeit und Ewigkeit, das ist mir alles so weitläufig, da fürcht ich Dich aus den Augen zu verlieren, was ist mir „Ein unendliches Leben bleibend im Wandel“, jeder Augenblick, den ich leb‘, ist ganz Dein, und ich kann’s auch gar nicht ändern, daß meine Sinne nur bloß auf Dich gerichtet sind, Du wirfst mich aus der Wiege, die Du auf dem großen Ozean schwimmend vor Dir hergetrieben hast, hinaus in die Wellen, weil Du in die Sonne fahren willst, unter die Sterne und im Meer zerrinnen. (BvA 316f.)

Eifersüchtig deutet sie das Fragment als Absage an ihre Freundschaft, von der sie sich eine lebenslange Treue erhofft hatte. Karoline werde diesem Anspruch nicht gerecht, denn sie entwerfe darin ein Denken, das sich Bettine auf metaphysischer sowie weltlicher Ebene entzieht (vgl. BvA 316f.). Das in Karolines Fragment beschriebene Ideal eines „unendliche[n] Leben[s] bleibend im Wandel“ (BvA 317), welches von Bettine über das Vergehen im Tau, Verschwimmen im Regenbogen und Zerrinnen im Meer indirekt zitiert wird, zielt auf Entgrenzung und Verflüchtigung ab.¹⁸ Diese kann

einem von der direkten Verbalisierung scheinbar ausgeschlossenen Gefühl eine Sprachform zu geben und die Grenzen des Sagbaren nicht nur zu markieren, sondern auch zu überwinden. Blumen, an den Grenzen des Sagbaren eingesetzt, nähern sich diesen Grenzen aus dem Jenseits der Unsagbarkeit“.

- 14** Zur Bedeutung der Pflanze vgl. Isabel Kranz: *Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache*. Hrsg. von Judith Schalansky. Berlin 2014 (= Reihe Naturkunden, Bd. 11), S. 84.
- 15** Zum Beispiel Peter Paul Rubens: *Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube*. München 1609/10. Vgl. Fritz Schade/Harald Jockusch: *Betörend, berauschend, tödlich – Giftpflanzen in unserer Umgebung*. 2. Auflage, Berlin, Heidelberg 2018. Zum Geißblatt siehe S. 79–82, hier insbesondere S. 79.
- 16** Vgl. ebd., sowie S. 82.
- 17** Hoock-Demarle: *Zwischen Wirklichkeit und Fiktion*, S. 173.
- 18** Vgl. Karoline von Günderode: *Ein apokalyptisches Fragment*. In: Dies.: *Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe*, Bd. 1. Hrsg. von Walter Morgenthaler. Frankfurt/M., Basel 1990, S. 52–54.

die mit dem Bild der Wiege als kindlich konnotierte Bettine jedoch nicht mit ihren Sinnen fassen, wodurch Karoline, auf die Bettines Sinne ausschließlich gerichtet sind, für sie verloren scheint. Die Loslösung aus den Parametern der Zeit, die im *apokalyptischen Fragment* mit Auflösungserfahrungen in den Elementen der Natur einhergeht, kann aus der Perspektive eines engen Lebenskreises nur als Absage an das zuvor durch die Blume formulierte Freundschaftsversprechen betrachtet werden. Folglich bezeichnet Bettine das Fragment als „hölzerne[s] Gelächter“ (BvA 316), „grüne[n] Würgengel“ (BvA 316) und „steifstellige[n], verschnipfelte[n], buchsbaumerne[n] Zwerg“ (BvA 316). Damit wird der Aufsatz als starres, unnatürliches, geradezu totes Schriftstück dem lebendigen und duftendem Geißblatt gegenübergestellt, dessen symbolisches Treueversprechen anscheinend von Karoline gebrochen wird. Die Beschreibung des Buchsbaums im Zuge der destruktiven Reaktion auf Günderodes Text steht jedoch im Gegensatz zu einer Buchsbaum-Beschreibung, die an anderer Stelle des Briefbuchs auftaucht:

So ist das Gärtchen mit seinen reinlichen Kieswegen und buchsbaumnen Felderteichen; der Buchsbaum ist so ein rechter Lebensfreund, von Jahr zu Jahr umfaßt und schützt er, was der Frühling bringt, es keimt und welkt in seiner Umzäunung, und er bleibt immer der grüne Treue, auch unterm Schnee, das sagt ich der alten Frau, die sagte, ja, das ist wohl wahr, der Buchsbaum muß alles Schicksal mitmachen. (BvA 334)

Im Garten wird der Buchsbaum zu einer Metapher des Lebendigen und der Freundschaft, wobei die Bezeichnung als „echter Lebensfreund“ zudem auf die lebenslange Freundin Karoline hindeutet. Das immergrüne Gewächs dient zu jeder Jahreszeit als Zierpflanze zur Begrünung des Gartens sowie – zum Kranz gewunden – des Innenraums und macht damit das lebendige Potenzial des Pflanzlichen dauerhaft sichtbar.¹⁹ Zugleich lockt die Pflanze mit ihrem Nektar und Pollen Insekten an, die auch zur Befruchtung umliegender Pflanzen beitragen.²⁰ Mit der Beschreibung des Buchsbaums im „Gärtchen“ werden daher ökologische Kreisläufe in der Natur erfasst. Er veranschaulicht auf diese Weise ein Verhältnis von Beständigkeit und Wandel, das im schriftlichen sowie theoretischen und entgrenzten Kontext von Karolines Fragment für Bettine unfassbar erschien. Die geschriebene menschliche Sprache, die schon zu Beginn der Freundschaft an ihre Grenzen stößt, erweist sich damit auch in diesem Kontext als unzulänglich. Beide Male kann jedoch die Pflanzenwelt aushelfen und durch ihre anschauliche Beziehung zur Umwelt und ihre botanischen Eigenschaften die verhandelten Prinzipien sichtbar machen. Auf diese Weise fordert *Die Günderode* eine vegetabile Sprache für das Verständnis von und innerhalb der Freundschaft. In der Bettina von Arnim-Forschung wurde schon früher Bettines Naturerfahrung im Text mit Sprache und Liebe gleichgesetzt,²¹ die sie mit ihrer Freundin verbindet.²² Diese Teilhabe an der Natursprache wird dort jedoch als unerfüllter Wunsch der Bettine-Figur dargestellt, indem die Entgrenzungsbestrebungen der Günderode-Figur stets als Todesbereitschaft interpretiert werden, die dem Lebendigen der Natur(-sprache) entgegenstehen.²³ Das vegetabile Sprachverständnis dieser Untersuchung stellt

19 Vgl. Schade/Jockusch: *Betörend, berauschend, tödlich*, S. 223f.

20 Vgl. ebd.

21 Zur Naturmetaphorik auch im Zusammenhang mit Sprache vgl. Barbara Becker-Cantarino: *Sprache, Stil, Poetologie*. In: *Bettina von Arnim Handbuch*. Hrsg. von Ders. Berlin, Boston 2019, S. 355–366, hier S. 364.

22 Vgl. Bürger: *Diese Hoffnung*, S. 124 sowie S. 127.

23 Vgl. ebd., S. 127f.

dazu eine Alternative bereit, die mit Gefühl und Reflexion nicht nur das Innere eines Individuums verbinden kann, sondern auch alles Äußere sowie Innen und Außen in Beziehung bringt.

In einem Antwortbrief auf Bettines Fragment-Kritik erläutert Karoline ihr Verständnis von Treue, die sie als „Fundamentaltreue“ bezeichnet (BvA 324). Als hätte sie sich mit Bettine auf einen pflanzlichen Sprachcode verständigt, wählt auch sie den Vergleich mit einem Baum: „Treue wächst in dem Geist auf, der liebt, gedeiht sie zu einem starken Baum, so wird kein Eisen so scharf sein, ihn auszurotten“ (BvA 324). Aus einem defizitären Zustand heraus strebt die Treue nach Vollkommenheit, die die Günderröde-Figur als organisches Leben definiert, das sich durch seine Freiheit von Rechten und Verdiensten auszeichnet. Genauer heißt es:

wenn sie [die Treue] aber einmal vollkommen ausgebildet ist, dann ist sie kein Verdienst mehr, dann ist sie Bedürfnis geworden, Lebensatem; – sie hat keine Rechte mehr zu befriedigen, weil sie ganz organisches Leben geworden ist. – Das sei unsre Sorge, daß jede Lebensregung eigentümliches, organisches Leben werde, das sei unsre Fundamentaltreue, durch die wir in allem Erhabenen mit den Göttern uns vermählen. (BvA 324)

Karolines Verständnis von Treue übersteigt die Freundschaft der beiden Romanfiguren, indem es alles Lebendige einbindet. Durch den Bezug zum Lebensatem wird das Freundschaftsprinzip der Fundamentaltreue als universale Lebensnotwendigkeit herausgestellt, die nicht bloß als Vergleich für den Wert der Treue dient; als Stoffwechselprodukt von Pflanzen, also in Form von Stick- und Sauerstoff, strömt der Lebensatem aus ihnen heraus oder wird aus einem vorhandenen Stoff in Lebensatem umgewandelt, der in der Atmosphäre allgegenwärtig ist. Fasst man diese atmosphärischen Beiträge der Pflanzen als sprachäquivalente Äußerungen auf,²⁴ erklären sie den besonderen Stellenwert von Geißblatt und Buchsbaum für den Freundschaftsdiskurs im *Günderröde*-Buch: Dort, wo die Vernunftsprache scheitert, teilen sich die Pflanzen mit einer universalen Sprache mit, die die florigraphische Symbolik mit atmosphärischen Prozessen in der Natur verknüpft und dadurch erweitert. Die so dargestellten Wechselwirkungen werden in der Natur als Metamorphosen sichtbar, die auf organischer wie anorganischer Ebene stattfinden. Das Wie dieser Sprache fällt dabei mit dem Was zusammen:²⁵ Die Pflanzen im Text verbinden mit ihren Äußerungen nicht bloß alle Lebewesen, sondern weisen auf einen stetigen Kreislauf hin, der zeitliche und räumliche Dimensionen übersteigt. Die universale Verbindung alles Lebendigen und der Bezug zur Unendlichkeit sind damit Eigenschaften der Fundamentaltreue. Karoline erklärt diese allerdings zum unerreichbaren Ideal. Die Bedingung zur „Vermählung mit den Göttern im Erhabenen“ lautet nämlich: „Das sei unsre Sorge, daß jede Lebensregung eigentümliches, organisches Leben werde, das sei unsre Fundamentaltreue, durch die wir in allem Erhabenen mit den Göttern uns vermählen“ (BvA 324). Die Fundamentaltreue wird erst in der vollkommenen organischen Lebensform erreicht, die als stetiger Wandel die Grenzen der Individuation übersteigt. Diese vollkommene Form wird in eine nicht weiter definierte Zukunft verlagert, indem

24 Zum Zusammenhang von Atem, Atmosphäre und Pflanzensprache in Bettina von Arnims Briefromanen siehe Middelhoff: *Phytoökologien*, hier S. 152f.

25 Zimmermann stellt eine konkrete Botschaft der Natursprache in Frage und betont die Notwendigkeit einer Übersetzung in die ‚menschliche Sprache‘; vgl. Dies.: *Die Polyfunktionalität dialogischer Sprechformen*, S. 182 und S. 188.

der Günderode-Brief eine Handlungsanweisung für die Gegenwart bereitstellt: „Bis dahin laß uns einander treffen in ihrem Tempel, die Gewohnheit, uns da zu finden, einander die Hand zu bieten in gleicher Absicht, die wird den Baum der Treue in uns pflegen, daß er als selbständiges Leben von uns beiden ausgehe und stark werde“ (BvA 324).

„Bis dahin“ sollen sich die Freundinnen in ihrem Tempel treffen und das heißt hier offenbar: im Naturgarten. Ihr lebenszeitliches Treffen in diesem „Tempel“ nährt die Freundschaft, die als Baum der Treue unabhängig von den Frauen einen Platz in der Natur einnehmen wird und so das überzeitliche der Beziehung manifestiert (vgl. BvA 324). Mehr noch wird Freundschaft im Sinne der Fundamentaltreue zu einem universalen Prinzip erhoben, das gemäß der Verbindung von Lebensatem, Mensch und Pflanze das Individuelle übersteigt. Bettines Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Tempel und Natur bzw. Naturgarten liefert dazu weitere Anhaltspunkte, die das Freundschaftsverständnis ausdifferenzieren. In folgendem Abschnitt des Briefromans werden gärtnerische Tätigkeiten als „Dienst der Natur [...] wie Tempeldienst“ (BvA 416) erfasst, die die Pflanzenwelt nicht zu ästhetischen Zwecken nach menschlichem Maßstab, sondern um der Natur selbst willen gestalten (vgl. BvA 417).

– Tempel und Natur, friedliche Nachbarn, Freunde! wie ich und Du, teilen ihre Gaben wie ich und Du. – Vom Frühling bis zum Winter – (da hast Du mein Gelübde) teil ich mit Dir, wie mit dem Tempel der Naturgarten, der ihn umzieht – im Frühling hast Du meine Keime, die alle dicht um Dich her aufwachen. Im Sommer wilder Vögelgesang, der anschlägt in einsamer Nacht an Deinen verschloßnen Pforten, und dann in der Ferne auch, wenn die Pilger heimziehen, die am Tag Deinen Göttern huldigten, da glühen die Blumen, am Weg von mir zu Dir. – Im Herbst da roll ich meine Früchte zu Dir hin, leg sie auf Deinen Altar, und den Honig meiner Bienen, die Dich umsummen, bewahr ich in Deinen Opferschalen. Dann rausch ich die falben Blätter herab auf Deine Stufen, die umtanzen Dich im Winterwind, begraben sich unterm Schnee, den meine belasteten Äste auf Dich niederstürzen, dann braust es draußen und stürmt, aber meine Seele wohnt in Dir und pflegt Dich, gibt der Lampe reines Öl zu, die Deine stille Halle erleuchtet, und die Sterne vom hohen Firmament herab leuchten über Deiner Zinne. (BvA 417f.)

Die Nachbarschaft von Tempel und Natur wird mit der Freundschaft der beiden Frauen verglichen und anschließend als ökologischer Kreislauf von wechselseitigen Gabentauschen beschrieben. Diese Wechselseitigkeit wird über die Erwähnung der verschiedenen Jahreszeiten und der Beschreibung kreisender Bewegungen dargestellt, wobei die Nachbarschaft von Tempel und Naturgarten auch durch verschiedene Sineseeindrücke von gegenseitiger Durchdringung geprägt ist. Die Grenzen der beiden Räume sind dabei nicht die einzigen verschwimmenden Grenzen: Indem Bettine von ihren Keimen, ihren Früchten und ihren Bienen schreibt, geht sie eine symbiotische Beziehung mit dem Naturgarten ein. Dabei erhält Karoline die Rolle des Tempels, der hier wie die Freundin als „Du“ angesprochen wird.²⁶ Diese doppelte Grenzverwischung weist auf die letzte Passage des Zitats voraus, die von den Grenzen menschlichen Lebens spricht und auf das überzeitliche Bestehen der Freundschaft zielt:

Still ist's dann und verlassen von allen Menschen sind wir, die gebahnten Wege verschneit, allein in Dir zu wohnen, wenn wir des Lebens Grenzen mit einander ermessen haben. – Wie die Natur eingeht zum Tempel im Winter und ruht da im Gottfühlen aus, das nennen die Menschen Winterschlaf, dann kehrt sie wieder

26 In der Auseinandersetzung mit verschiedenen Freundschaftsbildern legt auch Ulrike Growe die Zuordnung von Bettine zum Naturgarten und Karoline zum Tempel dar; vgl. Dies.: *Das Briefleben Bettine von Arnims – Vom Musenanruf zur Selbstreflexion. Studie zu „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“, „Die Günderode“ und „Clemens Brentano's Frühlingskranz“*. Würzburg 2003 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 434), S. 196f.

mit neuer Blütekraft, und taut und duftet den eingesognen Himmelsatem, und ewig ist der Tempel Gottes angehaucht von der Liebe der Natur. (BvA 418)

Als Tempel und Naturgarten sowie als Teil eines ökologischen Kreislaufs ist das Fortbestehen der Beziehung möglich. Der Kreislauf schließt dabei auch eine vertikale Verbindung mit ein, indem selbst die Sterne eine Entsprechung im Tempel finden und der Himmelsatem im Frühling von den Blumen als Duft ausströmt. Über diese Verbindung lässt sich die Freundschaft der Figuren in eine „quasi religiöse Sphäre“²⁷ heben. Die so beschriebene Teil-Ganzes-Beziehung verknüpft ökologische Prozesse mit einem monistischen Weltverständnis, das auch in einem weiteren Aspekt mit der Freundschaftsthematik verwoben ist. Gemeint ist das Motiv des Spiegels, das sowohl in der ganzheitlichen Naturerkenntnis als auch in der Beschreibung von Freundschaften um 1800 eine zentrale Bedeutung einnimmt.²⁸ Während die Entwicklung der beiden Frauenfiguren im Text als Resultat der gegenseitigen Bespiegelung verstanden werden kann, greifen einzelne Textstellen die Bedeutung des Spiegels auch konkret auf.²⁹ Bettine schreibt:

Verzeih mir's heut, ein Spiegel ist vor meinen Augen, als hätte einer den Schleier vor ihm weggezogen, und so traurig ist mir's, lauter Gewölk seh ich im Spiegel, und klagende Winde – als müßt ich ewig weinen, weil ich an Dich denk – ich war drauß heut Abend am Main, da rauschte das Schilf so wunderlich – und weil ich in der Einsamkeit immer mit Dir allein bin, da fragt ich Dich in meinem Geist, „was ist das? Redet das Schilf mit Dir“, hab ich gefragt. (BvA 488f.; Herv. im Original)

Was Bettine sieht, ist das Spiegelbild einer Landschaft, die mit Gefühlsreflexionen verknüpft wird. Zugleich scheint ihr Inneres von der Außenwelt reflektiert, die das Sprechen mit dem Schilf in die Kommunikation mit Karolines Geist überführt. Dabei bleibt der analogische Status dieser Spiegelung präsent, wenn konjunktivisch resümiert wird: „als hätte sie mit Dir geredet“ (BvA 489). Dieser Status kennzeichnet auch die folgende direkte Anrede an Karoline, die gegenläufige Wunschvorstellungen der Freundinnen subsumiert:

– O verzweifle an mir nicht, denn ich war in meinen Briefen auf einsamen Wegen gegangen, ja, zu sehr als such ich nur mich selbst, das wollt ich doch nicht, ich wollte Dich suchen, ich wollt vertraut mit Dir werden, nur um mit Dir die Lebensquellen zu trinken, die da rieseln in unserm Weg. – Ich fühl's wohl an Deinem Brief, Du willst Dich mir entziehen – das kann ich nicht zugeben, die Feder kann ich nicht niederlegen – ich denk, Du müssest aus der Wand springen ganz geharnischt wie die Minerva und müßtest mir schwören, meiner Freundschaft schwören, die nichts ist als nur in Dir – Du wollest fortan im blauen Äther schwimmen, große Schritte tun, wie sie, behelmt im Sonnenlicht wie sie, und nicht mehr im Schatten traurig weilen. (BvA 489)

Diese Oppositionen erinnern an Bettines Fragment-Kritik, da sie die physischen Grenzen der menschlichen Lebenswelt und die Entgrenzungserfahrung kontrastieren. Während Bettine wieder die sinnlich-fassbaren Grenzen zugeschrieben werden, wird diesen Karolines Entgrenzungswunsch gegenübergestellt. Schließlich verabschiedet

²⁷ Ebd., S. 111.

²⁸ Vgl. Barbara Becker-Cantarino: Karoline von Günderode. In: *Bettina von Arnim Handbuch*. Hrsg. von Ders. Berlin, Boston 2019, S. 157–164, hier S. 163. Für die Bedeutung der Spiegelmetapher für Freundschaften bei Günderode vgl. Ezekiel: *The Narrative*, S. 84. Zur allgemeineren Bedeutung des Spiegels siehe exemplarisch Almut-Barbara Renger: *Spiegel*. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günther Butzer/Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2012, S. 412–413.

²⁹ Für eine umfassende Interpretation des Spiegelmotivs in *Die Günderode* siehe Eva Horn: *Trauer schreiben*. München 1998, hier S. 159f.

sich Bettine unmittelbar darauf von ihrer Freundin, nachdem ihr (hier) zuletzt formulierter und damit wie ein letzter Wille wirkender Wunsch ausgeschrieben wurde. Günderrodes Geist hat zu diesem Zeitpunkt schon Teil am blauen Äther und atmet bereits Freiheit, weshalb ihre Freundin Abschied nimmt:

Adieu, ich geh zu Bett, ich geh von Dir, obschon ich könnt die ganze Nacht warten auf Dich, daß Du Dich mir zeigst, schön wie Du bist und in Frieden und Freiheit atmend, wie's Deinem Geist geziemt, der das Beste, das Schönste vermag. Eine Ruhestätte Dir auf Erden, das sei Dir meine Brust. – Gute Nacht! – Sei mir gut – ein wenig nur. (BvA 490)

Karolines Ruhestätte deutet dabei auf eine Logik hin, die jenseits einer Leben-Tod-Dichotomie agiert: Die Brust, die neben dem Herzen auch die Lunge beherbergt, die Ineinssetzung von Freiheit und Atem sowie der Sehnsuchtsort des blauen Äthers verweisen erneut auf den Himmelsatem, an dem die beiden im pneumatologischen Sinne schon immer partizipieren. In Bettines Brust verweilt somit der eingesogene Geist Karolines ebenso, wie dieser aus ihrer Brust mit Atem und Sprache immer schon und für immer ausströmt.

Karoline von Günderrode – Wandel und Treue

Entgrenzung, Wandel und Beständigkeit sind auch die zentralen Themen in Karoline von Günderrodes Gedicht *Wandel und Treue*³⁰. Der in Arnims Briefroman veröffentlichte und als „*Violen- und Narzißensträußchen*“ (BvA 323; Herv. im Original) bezeichnete Text verarbeitet die Prinzipien, laut Lesevorschlag des Romans, aus den Perspektiven der beiden Freundinnen. Arnims Karoline-Figur schreibt nämlich zum Gedicht: „Daß ich als Narziß mich gegen Dich verschanze, besser wie im Gespräch, wo Du immer recht behältst, muß Du Dir gefallen lassen“ (BvA 323f.). Damit ist *Wandel und Treue* dem Freundschaftstext beizuordnen, obwohl er vordergründig Fragen der Liebe verhandelt.³¹ Ohne vorab eine Differenzierung von Freundschaft und Liebe vorzunehmen, laden die Gemeinsamkeiten des Briefromans mit dem Gedicht dazu ein, beide Texte hinsichtlich eines gemeinsamen Anliegens zu lesen. Neben thematischen Überschneidungen bildet die dialogische Form des Gedichts die offensichtlichste Übereinstimmung, wobei es in seinen 14 Strophen zwischen den Repliken der Sprechinstanzen Violetta und Narziß abwechselt. Wie auch Karoline und Bettine in Arnims Text differierende Ansichten vertreten, stehen sich mit den Sprechinstanzen des Gedichts unterschiedliche Konzepte von Liebe und Treue gegenüber. Violetta vertritt ein linear-bindendes Treueverständnis, das Narziß' Vorliebe für den Wandel

30 Vgl. Karoline von Günderrode: *Wandel und Treue*. In: Dies.: *Sämtliche Werke und ausgewählte Studien*, Bd. 1. Hrsg. von Walther Morgenthaler. Frankfurt/M., Basel 2006, S. 36–39 (im Folgenden mit der Sigle ‚SWI 5‘ und entsprechenden Versangabe im Text referenziert).

31 Eine Analyse des Gedichts in Bezug auf die Liebe findet sich schon in Ruth Christmann: *Zwischen Identitätsgewinn und Bewußtseinsverlust. Das philosophisch-literarische Werk der Karoline von Günderrode (1780–1806)*. Frankfurt/M. 2005, hier S. 159–164. Sie deutet die Liebe als Möglichkeit, eine Verbindung zum „All-Einen“ zu erfahren und weist Überschneidungen in der Analyse mit den hier getätigten Beobachtungen auf. Insgesamt setzt sie allerdings einen anderen Schwerpunkt für ihre Interpretation: Mit dem Fokus auf die Dialogform profiliert Christmann einerseits eine Spiegelmetaphorik, die die Selbsterkenntnis im Dialogischen erfasst. Andererseits sieht sie Günderrodes Narziß-Figur als Anlehnung an Schillers Ästhetik und vergleicht diese mit Günderrodes Novalis-Rezeption.

und der damit einhergehenden Entgrenzung entgegensteht (vgl. SWI 5 V. 7–9 u. V. 25). Sie klagt in der ersten Strophe seine Treulosigkeit an und fordert ihn auf, die Verbindung zu ihr zu beenden und sein Verständnis von Liebe und Zugehörigkeit zu erklären (vgl. SWI 5 V. 1f.). Narziß antwortet darauf: „Dem Schönen werd' ich immer angehören / Und nimmer weich ich von der Schönheit Bahn“ (SWI 5 V. 5f.). Das Schöne wird so zu einem unpersönlichen und ungebundenen Abstraktum, wodurch sich Narziß' andauerndes Streben nach dem Schönen bei zeitgleicher Formulierung eines eigenen Treueverständnisses erklärt (vgl. SWI 5 V. 26f. u. V. 44–51).³² Seine Treue gilt nur diesem Schönen und sich selbst – nicht Violetta:

Narziß.

Ich liebe Menschen nicht, und nicht die Dinge,
Ihr Schönes nur, – und bin mir so getreu.
Ja Untreu an mir selbst wär andre Treue,
Bereitete mir Unmut, Zweist und Reue,
Mir bleibt nur so die Neigung immer frei. (SWI 5 V. 55–59)

Während Violetta Liebe mit einem Bestehen und Bezwingen verbindet (vgl. SWI 5 V. 24 u. V. 54), hält er die Freiheit der Neigung entgegen (vgl. SWI 5 V. 59). Violetta deutet dies als Unbeständigkeit und setzt sein Liebesverständnis mit einer Wanderung gleich, wodurch sie – wie Echo – von Narziß verlassen und zum bloßen Widerhall würde. Bezieht man ausschließlich diese Aspekte in die Interpretation des Gedichts ein, ließe sich die Narziß-Figur als bloße Bearbeitung des mythologischen Vorbilds identifizieren. Doch erweitern mindestens zwei Argumente die tradierte Lesart: Erstens beginnt Violetta den Dialog mit Fragen und Forderungen, auf die Narziß reimend antwortet. Und zweitens wählt er als Vorbild für sein Liebesverständnis explizit die Natur, deren Beschreibung im Gedicht andere Implikationen in den Fokus rückt (vgl. SWI 5 V. 4).

Narziß' Liebesverständnis überführt das „Wandern“ nämlich in einen „Wandel“, der sich durch ein Streben nach dem Vortrefflichen auszeichnet (vgl. SWI 5 V. 25f).³³ Die Vorbild-Natur wird damit nicht als statisches, arkadisches Idealbild herangezogen, sondern als etwas Wandlungsfähiges und daher Lebendiges erfasst. Das Schöne, dem Narziß nachstrebt, kann daher auch nicht als etwas Konstantes erfasst werden, sondern es offenbart sich erst in der Wahrnehmung und im Leben dieses Wandel-Prinzips.³⁴ So verweisen auch die weiteren mythologischen Bezüge, nämlich Tella (vgl. SWI 5 V. 39) und die Horen (vgl. SWI 5 V. 64), auf Naturgottheiten, die mit einer zyklischen Rolle versehen sind. Sie betonen ebenfalls Wandel und Wiederkehr in der Natur. Der weitere Textverlauf erklärt die Prinzipien Wandel und Wiederkehr dann zu Eigenschaften der Liebe, die diese Attribute durch den Vergleich mit dem belebenden, immer wiederkehrenden und anthropomorphen Frühling erhält.

32 Christmann interpretiert Narziß' Streben nach dem Schönen als „Erjagen“ der schönen Objekte“ und darauf beziehe sich sein Verständnis von Treue; vgl. ebd., S. 159.

33 Das Streben nach Vortrefflichkeit lässt sich mit Günderrodes metaphysischen und unpersönlichen Eros-Konzept verbinden. Siehe dazu Joanna Raisbeck: *Karoline von Günderrode. Romantic Philosophy*. Oxford 2022, S. 140f.

34 Bei Christmann wird der Wandel ebenfalls als Lebens- bzw. Liebesprinzip von Günderrodes Narziß verhandelt, der Text geht aber nicht auf diesen als grundlegendes Naturprinzip ein; vgl. dies.: *Zwischen Identitätsgewinn und Bewußtseinsverlust*, S. 160.

Narziß.

O sieh den Frühling! gleicht er nicht der Liebe?
 Er lächelt wonnig, freundlich, und das trübe
 Gewölk des Winters, niemand schaut es mehr!
 Er ist nicht Gast, er herrscht in allen Dingen,
 Er küßt sie Alle, und ein neues Ringen
 Und Regen wird in allen Wesen wach.
 Und dennoch reißt er sich aus Tellas Armen,
 Auch andre Zonen soll sein Hauch erwärmen,
 Auch andern bringt er neuen, schönen Tag. (SWI 5 V. 34–42)

Damit wird das Vergehen Violettas vom Todeseuphemismus („Und traurig wird die Blume dann vergehen / Muß sie sich so von dir verlassen sehen!“ (SWI 5 V. 13f.)) in einen ewigen Lebenskreislauf überführt,³⁵ wodurch die Vorstellung einer unsterblichen Seele, aber auch ökologische Prozesse wie das Verblühen und Welken von Blumen sowie die zirkuläre Abfolge der Jahreszeiten thematisiert werden. Wie Narziß' Liebe besticht der Frühling durch seine Flüchtigkeit und entfaltet seine Wirkung erst durch sein Entwicklungspotenzial, das einen nachhaltig belebenden und ebenso entwicklungsfördernden Effekt auf das Lebendige hat. Herrschend in allen Dingen wird die Liebe damit zur intrinsischen Initiatorin (vgl. SWI 5 V. 36f.) und als lebensstiftendes Prinzip beschrieben (vgl. SWI 5 V. 37f.). Was sie initiiert, scheint eben jener Wandel zu sein, der als Metamorphose in der Zeit um 1800 als Zeichen des Lebendigen aufgefasst werden kann.³⁶ Die Beschreibung des Frühlings als „erwärmen[d]“ (SWI 5 V. 40) und „neuen schönen Tag bringen[nd]“ (SWI 5 V. 41) stellt den positiven Wert der kontinuierlichen Veränderung heraus. Der Hauch und der Kuss versehen die anthropomorphe Gestalt des Frühlings dabei mit einem Mund, der die Verbindung alles Lebendigen von der Berührung hin zur Durchdringung erweitert (vgl. SWI 5 V. 37 u. V. 40). Auf diese Weise wird die physische Kuss-Geste der Liebe mit dem essenziellen Vorgang des Atmens verknüpft, sodass der Liebe nicht nur die Rolle der Verbindung, sondern sogar die der Lebenserzeugung und -erhaltung im allgemeinen Sinn zukommt. Violetta bleibe in diesem Verständnis deshalb Narziß' Liebe gleich in zweifacher Weise erhalten, nämlich durch ihre Beständigkeit im Wandel und zugleich als das lebendige Potenzial des Frühlings, das sie als frühblühendes Veilchen Jahr für Jahr aufkeimen lassen wird.³⁷ Ihrem beschränkenden, oder wie sie selbst sagt, „bezwingenden“ (vgl. SWI 5 V. 54) Verständnis von Liebe und Treue tritt damit ein entgrenzendes gegenüber, das die lineare Verbindung in eine kreislaufartige überführt. Damit wird Violetta einem konventionellen Liebesverständnis zugeordnet, das – wie es die Floriographie dem Vergissmeinnicht zuschreibt –³⁸ „die Gebundenheit an einen Gegenstand der Liebe und damit die Treue zu diesem beinhalte“³⁹. Narziß' Liebesverständnis ist jedoch durch seine Ausrichtung auf ein höheres Gut

35 Zur Todeserfahrung und Auferstehung in *Wandel und Treue* vgl. Lucia Maria Licher: *Mein Leben in einer bleibenden Form aussprechen. Umriss einer Ästhetik im Werk Karoline von Günderrodes (1780–1806)*. Heidelberg 1996, S. 301f.

36 Vgl. das Lemma ‚Metamorphose‘, in: Georg Toepfer: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Darmstadt 2016, Bd. 2: Gefühl – Organismus, S. 573–591, hier S. 576.

37 Die Rolle, die Violetta hier einnimmt, steht auch in Bezug zur floriographischen Lesart der Blume Veilchen, die für das gegenseitige Gedenken und Gedanken steht, vgl. Kranz: *Sprechende Blumen*, S. 162.

38 Vgl. ebd., S. 70.

39 Christmann: *Zwischen Identitätsgewinn und Bewußtseinsverlust*, S. 159.

gekennzeichnet, das auch zeitlich keinen Grenzen unterliegt.⁴⁰ Entgrenzt sind seine Verbindungen nicht bloß durch ein permanentes Weiterstreben zur Vortrefflichkeit, sondern auch in den Naturbeschreibungen der letzten Strophe.

Narziß.

[...]
Drum laß mich, wie mich der Moment geboren.
In ew'gen Kreisen drehen sich die Horen;
Die Sterne wandeln ohne festen Stand,
Der Bach enteilt der Quelle, kehrt nicht wieder.
Des Lebens Strom, er woget auf und nieder
Und reißet mich in seinen Wirbeln fort.
Sie alles Leben! es hat kein Bestehen,
Es ist ein ew'ges Wandern, Kommen, Gehen,
Lebend'ger Wandel! buntes reges Streben!
O Strom! in dich ergießt sich all mein Leben!
Dir stürz ich zu! vergesse Land und Port! (SWI 5 V. 63–73)

Narziß' Bestreben ist darin mit der Natureinheit gleichzusetzen, die durch die Loslösung von feststehenden Anhaltspunkten, die individuierte Daseinsform des Moments (vgl. SWI 5 V. 63) und über ihre Verbindung zu „e'wgen Kreisen“ (SWI 5 V. 64) schrittweise erreicht wird. Alles Leben, insofern es als individuiertes Dasein aufzufassen ist, habe wie Violettas Liebesverständnis kein Bestehen (vgl. SWI 5 V. 69). Als ewiges „Wandern, Kommen, Gehen“ (SWI 5 V. 70) folgt es den beurteilenden Prinzipien, die von Narziß mit Treulosigkeit assoziiert werden (vgl. SWI 5 V. 46–50). Erst in der Auflösung seines Lebens im Strom, also in der vollkommenen Entgrenzung und Verflüssigung, endet das Fortbestreben, nämlich in der vollkommenen Verbindung mit allem – allerdings unter der Prämisse, alles Begrenzende und Haltgebende wie „Land und Port“ (SWI 5 V. 73) hinter sich zu lassen.⁴¹ Die Verbindung alles Lebendigen über die Atemluft wird somit in der letzten Strophe in das flüssige Milieu verschoben, das als Ursprung allen Daseins aufgefasst werden kann.⁴² Die Beschreibung der Liebesbeziehung steigert sich von der Berührung bis zur Durchdringung und mündet zum Gedichtende in der fluiden Alleinheit, die somit als höchste Form der Treue und damit als vollkommene Liebe aufgefasst werden kann. In *Wandel und Treue* ist Liebe also die uneingeschränkte Verbindung und Verbindlichkeit alles Lebendigen.⁴³

Narziß' Suche nach dem Vortrefflichen mündet damit in der Erkenntnis eines ewigen Lebenskreislaufs, als dessen Teil er zunächst alles Lebendige und schließlich auch sich selbst erfasst. Auf diese Weise wird die Liebe auch zum Weg der Selbstvervollkommnung, die bei der dialogischen Beziehung ihren Ausgangspunkt nimmt und über das hier verhandelte Verständnis einer universalen Treuebeziehung die Schranken des

40 Auch Licher fasst das Liebeskonzept im Gedicht als Orientierung stiftendes Prinzip auf, das nicht an Personen gebunden ist. Liebe wird von ihr als ein ewiges und damit höchstes Gut erfasst, das auf das Lebensganze statt einzelner Subjekte ausgerichtet ist; vgl. Dies.: *Mein Leben in einer bleibenden Form aussprechen*, S. 245.

41 Für Günderrode kann das Überwinden individueller Grenzen als zentrales Anliegen betrachtet werden, um die eigene Wahrnehmung und damit die Erkenntnisfähigkeit zu steigern. Siehe dazu Raisbeck: *Karoline von Günderrode*, S. 123.

42 Siehe exemplarisch dazu Emanuele Coccia: *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen* [frz. 2016], übersetzt von Elsbeth Ranke. München 2018, hier S. 45ff.

43 Zur Bedeutung des Liebesbegriffs bei Karoline von Günderrode siehe Anna Ezekiel: Love in Karoline von Günderrode. In: *Encyclopedia of Concise Concepts by Women Philosophers*, <https://historyofwomenphilosophers.org/ecc/#hwps> (17.09.2024).

individuierten Daseins überwindet. Indem der fluide Zustand an den Höhepunkt des Dialogs gesetzt wird, verweist das Gedicht erneut auf seine formale Gestalt. Mehrere Verfahren unterstreichen nämlich den Mündlichkeitscharakter des Textes, wie die Dialogform, die Formulierung und Beantwortung von Fragen sowie eine Häufung von Exklamationen, die sich zur letzten Strophe hin steigert. Dabei verschwimmen die Grenzen der einzelnen Repliken durch die Dominanz stropfenüberschreitender Reimschemata. Auch entfremden sich dadurch die von den Namen mitbestimmten Sprechrollen von ihren traditionellen Rollenzuschreibungen: Der Dialogstart wird der vermeintlich passiven Blume zugestanden, wohingegen Narziß mit jeder Strophe mehr an physischer Gestalt verliert, bis ein letzter Reim auf Violettas Frage schließlich zu seiner Auflösung führt. Damit bricht der sprachliche Dialog ab und verweist auf die Ebene fluider Elemente, die wie Narziß' Liebeskonzept, wechselwirkend am endlosen Wandel teilhaben. Man könnte daher sagen, dass von Narziß nichts als das Echo bliebe, sodass der beziehungsstiftende Dialog nur noch einen Widerhall zur zweiten Sprechinstanz hätte.⁴⁴ Alternativ ließe sich annehmen, Narziß habe sich im Gedicht bereits in eine Narzisse verwandelt, wodurch er als Teil des lebendigen Wandels zu erfassen und seiner Dialogpartnerin ebenbürtig wäre.⁴⁵ Damit wäre beiden Dialoginstanzen qua Pflanzennamen eine weibliche Rolle zugewiesen,⁴⁶ die sich jedoch von ihrer stereotypen Grenzen emanzipiert.⁴⁷ Doch auch Violettas Rolle im Gedicht weist Ambivalenzen auf, da sie trotz Blumenname und Beschreibung ihres Daseins mit einem Vokabular pflanzlicher Metamorphose ihre Beziehung zu Narziß mit sozialen Parametern erfasst.

-
- 44** Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wird das Echo mehr und mehr auf das akustische Naturphänomen reduziert, wobei Narziß eine zentrale Rolle für Subjektivitätstheorien des 18. Jahrhunderts spielt, die letztlich auch für das dichterische Selbstverständnis der Genieästhetik zentral sind. Siehe dazu Ulrike Landfester: Echo schreibt Narziß. Bettine von Arnims Mythopoetik des schöpferischen Dialogs und *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835). In: *Athenäum* 9/1999, S. 161–191, hier S. 168. Die Untersuchung von Echo- und Narziß-Verarbeitungen in dem Text ermöglichen weitere Aussagen über Aspekte der Subjektconstitution und über die Poetik. Anhaltspunkte für eine vertiefte Auseinandersetzung mit romantischen Dimensionen der Konzepte liefert folgende Monographie, die auch auf Bettina von Arnims Briefromane Bezug nimmt: Sebastian Schulze: *Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart*. Paderborn 2015, hier S. 247–250. Im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Narziß-Motiv nennt Schulze auch Günderrodes Gedicht *Wandel und Treue* und interpretiert darin Narziß als Künstlerfigur, die er mit Karoline von Günderrode gleichsetzt (vgl. ebd., S. 243). Er fasst das Gedicht außerdem als Adaption von Johann Georg Hamans' religiösem Narziß auf, weshalb er Günderrode einen ästhetischen Narzissmus zuschreibt (vgl. ebd.). Eine explizite Auseinandersetzung mit der Narziß-Instanz in *Wandel und Treue* findet sich in Birgit Wägenbauer: „habe getaumelt in den Räumen des Aethers“. Karoline von Günderrodes ästhetische Identität. In: *Frauen: MitSprechen – MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*. Hrsg. von Marianne Henn/Britta Hufeisen. Stuttgart 1997 (= Stuttgart Arbeiten zur Germanistik, Bd. 349), S. 201–222, hier S. 211f. Wägenbauer zufolge verweisen Narziß-Figuren in Günderrodes Texten auf ihre ästhetische Identität, worauf sich auch die Interpretation der Sprechinstanzen im Gedicht stützt. Sie erwähnt dabei, dass Violetta und Narziß wegen des Namens als Blumen anzusehen seien, berücksichtigt dies aber nur hinsichtlich der symbolischen Bedeutung des Veilchens, weshalb sie Violetta die Demut als weiblich konnotierte Tugend zuschreibt.
- 45** Schulze erwähnt die Verbindung der Narziß-Figur zum „Zwiebelgewächs“ Narzisse, geht jedoch nicht weiter auf mögliche Bedeutungen desselben ein, vgl. Ders.: *Metamorphosen des Echos*, S. 243.
- 46** Zu Gender-Implicationen von Pflanzen in Texten der Zeit um 1800 vgl. z.B. Cornelia Zumbusch: The Metamorphoses of Otilie: Goethe's *Wahlverwandschaften* and the Botany of the Eighteenth Century. In: *European Romantic Review* 28/2017, H.1, S. 7–20, hier S. 8.
- 47** Zur Ermächtigung von Günderrodes-Pflanzen über ihre Passivität siehe auch Antonia Villing: Romantische Mythosrezeption. Karoline von Günderrodes Melete-Zyklus (1805–1806) aus kulturwissenschaftlicher und hochschuldidaktischer Perspektive. In: *Noch Zukunft haben. Zum Werk Karoline von Günderrodes*. Hrsg. von Frederike Middelhoff/Martina Wernli. Berlin, Heidelberg 2024, S. 67–89, hier S. 77.

Mensch und Pflanzenwelt scheinen daher zugleich gegenübergestellt, aber durch die Verkehrung ihrer Beziehungsprinzipien angenähert zu werden.

Während die dialogische Form im Brief die alltagsnahe und soziale Komponente von Freundschaft aufgreift und beim Überschreiten dieser Dimensionen ins Krisenhafte mündet, leistet die poetische Form des Gedichts die Entgrenzung, für die der Brief eine alternative Sprache, nämlich die Pflanzensprache aufsucht.⁴⁸ Die Bedingung, die Arnims Günderrode-Figur für die Fundamentaltreue formuliert, wird in *Wandel und Treue* letztlich eingelöst, und zwar im Dialog zwischen zwei Sprechinstanzen, die mit Blumennamen versehen sind. Narziß ist als Blume, Teil des Stroms oder Echo ganz organisches Leben geworden und kann daher Treue jenseits von menschlichen Bedingungen und Bedürfnissen realisieren. Die Verhandlung von Liebe im Gedicht lässt sich auf diese Weise als idealische und entgrenzte Steigerung der Freundschaft zur Liebe verstehen, die mit Violettas Perspektive gegen das soziale, begrenzende Verständnis ausgespielt wird. Freundschaft kann damit als Manifestation des Bestrebens nach einer Alleinheit verstanden werden, die aus der Individuation heraus agiert.⁴⁹

Fazit

In Bettina von Arnims *Die Günderrode* und Karoline von Günderrodes *Wandel und Treue* erwiesen sich zwei Beziehungsprinzipien als zentral: ein progressiver Wandel und eine uneingeschränkte Treue, welche die Möglichkeiten menschlichen Daseins übersteigen. In Arnims Briefroman wird die Uneinigkeit über die Bedeutung der Aspekte mittels einer das Symbolische übersteigernden Pflanzensprache überwunden, die schließlich Freundschaft als Naturprinzip des Wechselwirkens herausstellt. In *Wandel und Treue* steigert sich die Wechselwirkung zur völligen Durchdringung, die das vollkommen organische Leben jenseits der Individuation erfasst.

Freundschaft wird bei beiden Autorinnen somit in mehrfacher Hinsicht entgrenzt: Sie wird als Wechselwirken von einem sozialen Konzept zu einem mehr-als-menschlichen Grundprinzip. Grundlegend dafür ist auch die Entgrenzung des Dialogs, der im Briefroman zur Reflexion eines pflanzlichen Sprachvermögens und im Gedicht zu dessen Performanz in poetischer Form führt. Der poetische Dialog in *Wandel und Treue* steigert die Freundschaftsprinzipien zu ihrer Idealform, sodass der Text folgerichtig nicht Freundschaft, sondern Liebe verhandelt. Damit lassen sich schließlich beide Beziehungsformen in Bezug setzen: Liebe meint hier entgrenzte Freundschaft und unterscheidet damit nicht zwischen Gleichgesinnung und gefühlbetonter Beziehung. Die Parameter der Freundschaft bergen außerdem ein Potenzial, das in zwei Richtungen weist. Einerseits fungiert die soziale Kategorie der Freundschaft als Analogie für das Verständnis eines Naturganzen. Andererseits hält das natürliche Vorbild des Wechselwirkens ethische Implikationen für das soziale Miteinander auch mit mehr-als-menschlichen Akteur:innen bereit. Bettina von Arnims und Karoline von Günderrodes Texte entwerfen damit das Ideal eines organischen Freundschaftskonzepts, das die sozial verankerte Beziehung zugleich übersteigt und öffnet.

⁴⁸ Die Sprachschöpfung Bettina von Arnims lässt sich als Weiterentwicklung einer bloßen Naturmetaphorik betrachten und überwindet die Teilung von Zeichen und Bezeichnetem über die Multiperspektive der Natur. Siehe dazu Zimmermann: *Die Polyfunktionalität dialogischer Sprechformen*, hier S. 187f.

⁴⁹ Vgl. Ezekiel: Love in Karoline von Günderrode. (17.09.2024).

The Nightmares in Ingeborg Bachmann's *Malina*: Autobiographical Traces, Aesthetic Transformations and Ethics

Abstract

The female protagonist's nightmares in Ingeborg Bachmann's novel *Malina* are particularly haunting in their focus on the confrontation of female victim and male perpetrator, as well as their transgression of the customary separation between the personal and the political. This essay draws on the publication of the Bachmann-Frisch correspondence and on Bachmann's dream notations while in therapy to explore how autobiographical experiences were aesthetically transformed so as to show the narrator-protagonist making ethical claims about women's position in patriarchal societies.

Keywords: Ingeborg Bachmann, nightmares, aesthetics and ethics, patriarchy, autobiographical experiences

I. Position and Function of the Nightmares within the Structure of the Novel

The middle chapter in Ingeborg Bachmann's novel *Malina*¹ depicts one of the most haunting collections of nightmares in literature. Outstanding already by their sheer mass and concentration, thirty-five nightmares are narrated by the nameless female first-person dreamer and are clearly separated from the rest of the novel. They all portray the dreamer's persecution, torture, denigration and rape by a figure she calls her father. The dream narratives are so haunting that readers will find it difficult to read them without pausing to recover from the brutality with which the female victim is treated in these nightmares.

While the portrayal of male violence against a woman, and moreover the incestuous father-daughter constellation, is, on the face of it, sensationalist and taboo-breaking, the way Bachmann approaches this topic is also hermetic and demanding on the reader. Bachmann is perhaps the most densely intertextual and intermedial author of the 20th century in German literature, and allusions both to contemporary writers²

1 Ingeborg Bachmann: *Malina*. Frankfurt/M. 1971. References to this German edition are quoted as M. See also Ingeborg Bachmann: *Malina: A Novel*. Trans. by Philip Boehm, with an afterword by Mark Anderson. Teaneck 1990. I would like to thank David Hill, Judith McAlister-Hermann, Juliet Wigmore and the editorial board of *literatur für leser:innen* for helpful and inspiring comments on a first draft of this essay.

2 The writer alluded to and quoted in *Malina* who has been most examined in secondary literature on Bachmann's novel is probably Paul Celan.

and to the canon of Western literature,³ to music,⁴ art,⁵ psychology⁶ and philosophy⁷ abound in her work.

Given all these cultural references in Bachmann's novel, it is often argued that the father figure in the dreams stands for individual and social manifestations of violence against women as well as for historical forms of violence like the Holocaust,⁸ that the novel shows a link between personal and historical social experiences of violence. In this evaluation critics closely follow Bachmann's own interpretation. She said in an interview:

[...] wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau [...].⁹

In this article I want to question the equation of patriarchy with fascism which Bachmann alleged by pursuing a currently unfashionable approach: I want to explore if and how autobiographical experiences are aesthetically transformed to make ethical claims for the narrator-protagonist's subjective experiences extending into the historical realm. In the first of her Frankfurt Poetics Lectures, Bachmann herself polemicalised against all the "isms" in literary scholarship and put writers and their work centre stage. She justified this by referring to writers' interest in the documents of other writers: "Nicht zuletzt haben die Schriftsteller selber immer das größte Interesse bewiesen für die Zeugnisse anderer Schriftsteller, für Tagebücher, Arbeitsbücher, Briefwechsel und die theoretischen Mitteilungen [...]."¹⁰ In the last few years, several

-
- 3 See the illuminating chapter on Bachmann's Dante reception read against the Auschwitz discourse in 1960s Germany by Tabea C. Kretschmann: "Ein Buch über die Hölle" – Auschwitz-Diskurs und Dante-Rezeption in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*. In: *Schreiben gegen Krieg und Gewalt. Ingeborg Bachmann und die deutschsprachige Literatur 1945–1980*. Ed. by Dirk Göttsche/Franziska Meyer/Claudia Glunz/Thomas F. Schneider. Göttingen 2006 (= Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs, vol. 19), pp. 81–100.
 - 4 See Karen R. Achberger: *Understanding Ingeborg Bachmann*. Columbia 1995. Achberger analyses musical allusions to Mozart, Beethoven, Offenbach, Weber, Wagner and Schönberg (mediated via Thomas Mann) in *Malina*. See esp. pp. 105–129. With regard to Bachmann's more theoretical reflections on music and literature see the essay by Beate Willma: "Am Starkstrom Gegenwart". Postwar Musical Aesthetics in Ingeborg Bachmann's *Musik und Dichtung*. In: *Schreiben gegen Krieg und Gewalt*, pp. 35–48.
 - 5 See Verena Timmerer-Maier: *Wohnen in "Goyas letztem Raum". Eine intermediale Poetik des Entsetzens. Die Zitierung von Goyas Pinturas Negras in Ingeborg Bachmanns Roman Malina*. Exeter 2012.
 - 6 See Christine Steinhoff: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*. Würzburg 2008. Steinhoff analyses both allusions to Sigmund Freud and C.G. Jung, esp. pp. 63–66, 119–126.
 - 7 See among others Sabine I. Gözl: Taking Exception. Toward a Critique of Violence with Benjamin and Bachmann. In: *Schreiben gegen Krieg und Gewalt. Ingeborg Bachmann und die deutschsprachige Literatur 1945–1980*, pp. 23–34. Bachmann's personal acquaintance with Theodor W. Adorno and Hannah Arendt as well as her PhD thesis on Heidegger and her essay on Wittgenstein further indicate the wide range of her philosophical interests.
 - 8 See Steinhoff: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*, p. 225: "In *Malina* fungiert das Traumkapitel als Textzentrum, das die Ursachen der auf der Rahmenebene gezeigten Verstörung der Ich-Figur durch einen Reigen geträumter ‚Todesarten‘ expliziert sowie generalisiert und schließlich in die Kernaussage des Romans, ‚Es ist der ewige Krieg‘ (III, 236), ausmündet. [...] In einer Re-Interpretation des Welttheatertopos wird das Leben als grausames Schauspiel vorgestellt, bei dem die Menschen als bloße Marionetten figurieren und ein faschistoid-patriarchalischer Spielplan immer wieder zur Aufführung gelangt."
 - 9 See Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Ed. by Christine Koschel/Inge von Weidenbaum. Munich, Zurich 3rd 1991, p. 144.
 - 10 Ingeborg Bachmann: *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. In: Id.: *Werke*. Vol. 4. Ed. by Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster. Munich, Zurich 2nd 1982 (1978), pp. 181–271, here p. 182.

volumes of correspondence and notations by Bachmann have been published for the first time. Thus, new material has become available which makes it possible for me to take my cue from Bachmann's poetics lecture and examine *Malina* in the light of documents relating to its composition. For this paper I will draw in particular on the correspondence between Bachmann and Max Frisch,¹¹ on Bachmann's autobiographical dream notations,¹² and on the correspondence between Bachmann and Paul Celan.¹³

But first I want to sketch out how the dream chapter links with the other two chapters of the novel. Bachmann's novel *Malina* is set in contemporary Vienna and narrated by a female first-person narrator who remains nameless but shares with the author eye and hair colour (at least the author's hair colour at the time of the publication of the novel) as well as place of birth and profession (a writer). Yet while the author lived in Vienna during her studies and in the early 1950s, she subsequently spent most of her time abroad. The "I" of the novel is thus deliberately positioned on the edge between autobiography and fiction.¹⁴ Each of the three chapters is centred around the narrator's relationship to a male figure: first, the younger lover Ivan; then the brutal father figure in the dream chapter; and finally, the cryptic, calm and rational Malina who is left behind at the end of the novel, arguably as the narrator's male alter ego, after the female self has disappeared into a crack in the wall.

The first chapter, "Glücklich mit Ivan" (M, p. 25), narrates the rise and fall of a love affair from the point of view of a woman who regards love as salvation from the ills of the world, and in particular from her own past experiences of being hurt. The chapter oscillates in tone between utopian hope regarding the healing power of love between the narrator and Ivan on the one hand (intertextual references to the poetry of both Paul Celan and Ingeborg Bachmann as well as to early Romanticism evoke a high poetic tone and seriousness), and irony on the other hand, conveying the narrator's growing awareness that her notion of love is not shared by Ivan. This ambiguity of the narrative voice draws attention to the gap between ideal and reality of the relationship between "I" and Ivan from the very beginning, but lets the reader puzzle over whether the narrator has just matched noble ideals to the wrong person or whether these ideals themselves are to be rejected as false.

11 Ingeborg Bachmann/Max Frisch: "Wir haben es nicht gut gemacht." *Der Briefwechsel. Mit Briefen von Verwandten, Freunden und Bekannten*. Ed. by Hans Höller [a.o.]. Coordination: Barbara Wiedemann. Munich, Berlin, Zurich 2022. Henceforth quoted as *Briefwechsel*.

12 Ingeborg Bachmann: "Male oscuro". *Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redenentwürfe*. Ed. by Isolde Schiffermüller/Gabriella Pelloni. Munich, Berlin, Zurich 2017. (Ingeborg Bachmann: *Werke und Briefe*. Salzburger Bachmann Edition. Ed. by Hans Höller/Irene Fußl. Berlin 2017.) Henceforth quoted as *Male oscuro*.

13 Ingeborg Bachmann/Paul Celan: *Herzzeit. Briefwechsel*. Frankfurt/M. 2008. References to the Bachmann/Celan correspondence are henceforth presented parenthetically in the main text using the abbreviation "B/C".

14 See Heike Hendrix: *Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit*. Würzburg 2005, pp. 108–109, who lists further analogies between author and fictional figure in respect of working titles of their writings and work experiences. See also Laura Vordermayer: *Literarische Traumnotate. Untersuchungen zu Georges Perec, Ingeborg Bachmann, William S. Burroughs und Michel Butor*. Würzburg 2022 (= Cultural Dream Studies/Kulturwissenschaftliche Traum-Studien/Études culturelles sur le rêve, vol. 8), p. 236. Vordermayer argues that the identity of author, narrator and protagonist in name (constitutive of the autobiographical pact) is not in place in *Malina*. Yet, Vordermayer notes that fiction is disrupted again and again by autobiographical references which she calls "Faktualitätssignale[], die die Rezeptionshaltung informierter Lesender dem Roman als einem fiktionalen Text gegenüber immer wieder irritieren, aber [...] nicht grundsätzlich aufheben". (ibid.)

The narrator's disillusionment with Ivan towards the end of the first chapter is followed by the haunting darkness of the nightmares in the second chapter. Here, brutal attacks against the female dreamer, against her physical, sexual, emotional, professional identity are depicted. The relentless succession of violent nightmares is only briefly interrupted by eight discussions about them between the dreamer and a cryptic figure called Malina. Malina presses the dreamer to analyse who her father is, thus assuming a position of omniscience and authority towards the dreaming self and indicating that the father figure in her dreams is a construct rather than a realistic concrete figure.

The final chapter, "Von letzten Dingen" (M, p. 249) is partially narrated in a comic mode, speaking tongue-in-cheek of such things as the conflicts of conscience of a postal worker, the sickness of all men in relation to women and their sexual fetishes. This chapter hides its serious centre under a fool's cap. It also gives a continuation of the discussion between the narrator and the eponymous Malina, in a lighter mode than in the dream chapter, before the female subject disappears into a crack in the wall. Since the novel ends with the sentence "Es war Mord" (M, p. 356), the reader is charged with making sense of who killed the female self, and the dream chapter is central for working this out. I will argue in this essay that the excessive stylisation of victimhood in Bachmann's female protagonist runs counter to gaining new insights into the origins and possible continuations of fascism and that the victimisation of the narrator protagonist originates more from psychological than historical causes.

II. Nightmares, Aesthetics and Autobiographical Sources

The title of the middle chapter, "Der dritte Mann" (M, p. 181), alludes to Carol Reed's film noir of the same title (1949, screenplay by Graham Greene), set in post-war Vienna. This film offers two important clues for making sense of the nightmares. First, the film's protagonist Holly Martins eventually learns that his best friend Harry Lime was not the good person he took him for. Rather, he was a ruthless profiteer who caused the death of many people, and particularly children, with his diluted penicillin. Like charming Harry Lime, who had appeared to be so amiable to his friend and to his lover (as well as to her cat!), the dreamer's father and the father substitutes she had loved or remembered in the first chapter of the novel reveal in the narrator's nightmares an aspect she had overlooked in her waking life: their ruthless destructiveness. Both the fictional figure Malina and the chapter title thus point to the fact that the dreams need to be deciphered, that they hide a deeper truth. The father figure in the nightmares is not simply the father of the novel's first-person narrator, let alone the father of its author.¹⁵ Rather, he embodies first and foremost the deception of appearances: the dark reality behind a benign-looking surface.

15 See the reading of the dream chapter as a symptom of the author's incest trauma by Audrone B. Willeke: "Father Wants to Tear Out My Tongue": Daughters Confront Incestuous Fathers in Postwar German Literature. In: *German Life and Letters* 55/2002, pp. 100–116, here p. 110. Recently there has been a rebuttal of the incest hypothesis by Douglas Atkinson: Death Styles: The Language of Trauma and the Trauma of Language in Ingeborg Bachmann's *Malina*. In: *Twentieth-Century Literature* 66/2020, no. 1, pp. 103–124. Atkinson argues convincingly against earlier readings equating the father figure in Bachmann's novel with the author's own father. But he comes up with an unlikely abstraction as the murderer concealed behind the nightmares'

Second, Lime was not the victim of a fatal traffic accident, as Martins had been told. Instead, Lime himself turns out to have been the elusive third man who helped to carry away the body of the person deliberately killed and buried as Harry Lime. But while in the film the unmasking of Harry Lime as evil goes hand in hand with his role reversal from apparent victim (of a traffic accident) to perpetrator, in Bachmann's novel these two revelations are split up and projected onto two diametrically opposed positions: The formerly revered father figure is finally recognised by the dreamer as evil. But this insight then leads to a reversal of the roles of victim and perpetrator in Bachmann's novel with regard to the victimized daughter. It necessitates a third position, beside the victim-dreamer and her perpetrator-father. This is the split between the female dreamer and her male alter ego Malina. At the end of the novel, Malina assumes a position that is similar to that of the third man in the film who helps to carry away the corpse which is falsely passed off as Harry Lime. For it is Malina who arranges for the remains of the novel's narrator to disappear in the final chapter. It is he who denies on the phone to Ivan that she ever existed. Rather than being two embodied persons, the narrator and Malina are the female and the male aspects of one and the same person. This leads to the conclusion that the male persona is the only one capable of surviving in patriarchal society, i.e. that patriarchy is so deadly for women that their feminine selves cannot survive in it.

In the most extensive analysis of dreams in Bachmann's work, Christine Steinhoff argues, with good reason, against the assumption of an earlier critic,¹⁶ that the novel's dreams are directly based on the author's dreams:

Falls Bachmann eigene Träume verarbeitet hat, sind diese nicht, wie etwa Riedel meint, als „unverfälschte Niederschriften“ in den Text eingegangen. Die Vorstufen belegen eine intensive Arbeit nicht nur am sprachlichen Ausdruck, sondern auch am Trauminhalt: Handlungselemente werden hinzugefügt, umgestellt und entfernt. Zu dieser Konstruktionsarbeit gehört möglicherweise auch die bewußte Anverwandlung der Traumphänomenologie Freuds. Die Übereinstimmungen mit dem Freudschen Katalog der Traummerkmale sind jedenfalls erheblich.¹⁷

However, the posthumous publication, in 2017, of dream notations made by Bachmann during therapy, has shown that some of the nightmares in *Malina* are based more closely on the author's own dreams during a particularly traumatic period of her life than had been previously thought in relation to this hermetic, philosophical, elusive, high-art novel. A close relationship between the author's life and the fictional representation of the nameless first-person narrator in *Malina* was also unexpected, given Bachmann's castigating of male authors for exploiting their female partner's intimate

father figure, namely the German language: "I would argue that the father figure is instead a reference to the form of language that is used in this section: namely, the patriarchal discourse of power and abuse, torture and destruction. Rather than fixating on the ghastly figure of the father as an actual, physically embodied character, we would do better to read this section as tracing the wounds inflicted on language—that is, as depicting the phanopoetic onslaught that language undergoes through its attempts at articulating the atrocities of the Holocaust." (p. 119). Atkinson anthropomorphises the German language, but, perhaps with unintended irony, at the point of its alleged death: "Bachmann's *Malina*, with its violent and visceral dissection of the decomposing, fetid body of the German language" (p. 121). Atkinson says nothing about the comic aspects in the final chapter of *Malina*.

16 See Ingrid Riedel: Traum und Legende in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Ed. by Winfried Kudzus/Bernd Urban. Darmstadt 1981, pp. 178–207.

17 Steinhoff: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*, p. 119.

life in their professional publications (see the satirical exposure of men's literary and scientific exploitation of their female partners' lives in Bachmann's story *Das Gebell*,¹⁸ in the posthumously published fragments *Der Fall Franza*¹⁹ and *Requiem für Fanny Goldmann*²⁰). Most of Bachmann's autobiographical dream notations, as published in *Male oscuro*, feature Max Frisch, her partner of four years, after their separation in 1962. Some of her dreams are also about a father figure, much to her surprise (see *Male oscuro*, pp. 44–45), since she considers herself as having had a normal childhood, without familial violence, abuse or incest which all play such a harrowing role in these nightmares. Bachmann introduced several of her dream notations into her novel, but she cut, augmented and changed her dream notations to fit her new purpose, as Steinhoff had already presciently argued before the publication of Bachmann's factual dream notations, and as has been subsequently shown by Ricarda Schmidt and Laura Vordermayer.²¹ The most obvious of the changes is the elimination of the name of Frisch in all the dreams in *Malina* and its replacement by "my father". Thus, the personal concrete context which gave rise to the original dreams is edited out in favour of a generalized anti-patriarchal stance. Vordermayer has examined the transformations from autobiographical dream notations to nightmares in the novel in detail and concludes that the dreams in *Malina* "sind ohne Referenz auf Bachmanns Biographie lesbar".²² While I agree that dreams in the novel can indeed be read without reference to Bachmann's biography, I would argue that biographical knowledge enhances the appreciation of how autobiographical experience is transformed into fiction and thus allows a sharper focus on analysing ethical claims made via aesthetic forms which surpass the autobiographical experience. Vordermayer identifies two functions of the autobiographical references to the author in Bachmann's novel: to ironize images of Bachmann circulating in the public, and to reflect on the preconditions of the production of literature, i.e. the author's experience of reality.²³ In *Malina* the narrator herself voices the dilemma between wanting to preserve privacy and making a public statement in literature thus: "Ich möchte das Briefgeheimnis wahren. Aber ich möchte auch etwas hinterlassen." (M, p. 345)

In 2022, nearly 50 years after Bachmann's death, further autobiographical material became available; the "Briefgeheimnis" the narrator was referring to in the fictional context of the novel was lifted with regard to Bachmann, the author, when the private correspondence between Bachmann and Frisch was published. It offers a painful insight into the trauma Bachmann suffered in this relationship. This essay seeks to draw

18 Ingeborg Bachmann: *Das Gebell*. In: Id.: *Werke*. Vol. 2. Ed. by Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster. Munich, Zurich ²1982 (1978), pp. 373–393.

19 Ingeborg Bachmann: *Der Fall Franza*. In: Id.: *Werke*. Vol. 3. Ed. by Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster. Munich, Zurich ²1982 (1978), pp. 339–482.

20 Ingeborg Bachmann: *Requiem für Fanny Goldmann*. In: Id.: *Werke*. Vol. 3. Ed. by Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster. Munich, Zurich ²1982 (1978), pp. 483–524.

21 See Ricarda Schmidt: *Ideal, Conflict, Destruction. Lovers' Dreams in the 18th, 19th and 20th Centuries (Wieland's *Don Sylvio*, Hoffmann's *Elixiere*, Bachmann's *Malina*)*. In: *Historizing the Dream/Le rêve du point de vue historique*. Ed. by Bernard Dieterle/Manfred Engel. Würzburg 2019, pp. 409–440, here pp. 430–435. See in particular Schmidt's analysis of how Bachmann transforms her own silencing of men in her opera libretto to silencing of the female victim in *Malina*. See also Laura Vordermayer: *Literarische Traumnotate*, pp. 185–246.

22 Vordermayer: *Literarische Traumnotate*, p. 235.

23 See *ibid.*, p. 237.

on the letters between Bachmann and Frisch in particular in order to gain a deeper understanding of how personal trauma was transformed into fictional nightmares in the second chapter of *Malina* and to what effect.²⁴

Nightmares are fearful dreams, typically in image sequences of persecution, flight, catastrophe, existential threat, personal shaming. They commonly embody enormous taboo breaking and are a frequent response to the experience of emotional trauma.²⁵

I will start with contextualising the imagery used in the first two dreams in the dream chapter of *Malina* with Bachmann's description of her life in letters to Max Frisch. Then I will draw further links from the lived experience conveyed in Bachmann's letters to other hitherto cryptic elements of the dream chapter.

II.1 First Dream

Ein großes Fenster geht auf, größer als alle Fenster, die ich gesehen habe, aber nicht auf den Hof unseres Hauses in der Ungargasse, sondern auf ein düsteres Wolkenfeld. Unter den Wolken könnte ein See liegen. Ein Verdacht kommt mir, welcher See es sein könnte. Aber er ist jetzt nicht mehr zugefroren, es ist nicht mehr Freinacht, und die gefühlvollen Männergesangsvereine, die einmal auf dem Eis, mitten im See standen, sind verschwunden. Und den See, der nicht zu sehen ist, säumen die vielen Friedhöfe. Keine Kreuze stehen darauf, aber über jedem Grab wölkt es sich stark und finster; die Gräber, die Tafeln mit den Inschriften sind kaum zu erkennen. Mein Vater steht neben mir und zieht seine Hand von meiner Schulter zurück, denn der Totengräber ist zu uns getreten. Mein Vater sieht befehlend den alten Mann an, der Totengräber wendet sich furchtsam, nach diesem Blick meines Vaters, zu mir. Er will reden, bewegt aber nur lange stumm die Lippen, und ich höre erst seinen letzten Satz:

Das ist der Friedhof der ermordeten Töchter.

Er hätte es mir nicht sagen dürfen, und ich weine bitterlich. (M, pp. 181–182)

By the size of the window that is opening, this dream symbolically promises to convey an unusually large insight into the world: it is the largest window the dreaming subject has ever seen. The prospect from that window is at first sombre and vague (a gloomy field of clouds). Yet, the dreaming subject has a suspicion of what could lie underneath the clouds, namely a lake. The lake in turn triggers memories of an exceptional time when that same lake was frozen. A perusal of Bachmann's letters to her partner Max Frisch suggests the inspiration for that fictional dream image might have come from a historical climatic anomaly which coincided with things of enormous emotional significance for Bachmann. The dream image of the frozen lake appears to have been stimulated by the famously cold European winter in February 1963, and particularly

24 Of course, the experience with Max Frisch is not the only autobiographical element which has found a place in the story of the female self in *Malina*. A ring once given to her by the father figure is demanded back from the dreamer in M, pp. 193 and 223. See the treatment of the demand of a ring to be returned between Celan and Bachmann in a draft of Bachmann's response to a similar demand by Paul Celan in B/C, p. 20. Other motifs adopted from the Bachmann/Celan letters into *Malina* are the Vienna Stadtpark with a blossoming tree (Paulownia) B/C, p. 9 and M, p. 203, and the word "Facile" B/C, p. 86 and M, p. 203.

25 See Michael Wiegand/Flora von Sprei/Hans Förstl (eds.): *Schlaf & Traum. Neurobiologie, Psychologie, Therapie*. Stuttgart 2006; see also Ernest Hartmann: *Dreams and Nightmares: The Origin and Meaning of Dreams*. Cambridge 2001. Hartmann has investigated dreams after trauma and argues that they "seem to be picturing or contextualizing the emotional state of the dreamer" (Hartmann: *Dreams and Nightmares*, p. 25); rather than reflecting the trauma one to one, they provide "a metaphor explaining the emotional state of the dreamer" (ibid., p. 164). See also an author whose book was in Bachmann's personal library: Max Prinz zu Löwenstein: *Was bedeutet mein Traum? Traumweisheit und Traumdeutung. Nach altchaldäischen, ägyptischen, persischen und chinesischen Quellwerken und aufgrund neuzeitlicher astrologischer Forschungen zusammengestellt. Kartenbeilagen. Mit mehr als 800 Traumauslegungen*. Zurich, Vienna 1935.

the frozen Lake Zurich. In her letter to Max Frisch of 3 February 1963, Bachmann paints the following scene of the frozen lake which she could see from the window of her home:

die Menschen, auch Greise, stürmen den See, und draussen flattern die Menschen, teils spazierend, teils eislaufend, zu Tausenden wirklich auf dem Eis, bis weithin, wie Pinguine, und alle freuen sich närrisch und sind ausser Rand und Band. Es gibt überall »Eisfeste«, Beleuchtung wie an italienischen Stränden, Buden mit warmen Getränken auf dem Eis, Schlittschuhvermietung. Es ist so masslos komisch, und ich höre, alle Zürcher Städter brechen auf übers Eis, kommen in die Ortschaften, dort profitieren die Wirtschaften, weil endlich alles voll von Begeisterten und Halberforenen ist.

Wenn der See wirklich noch den ganzen Feber zubleibt, dann habe ich sogar noch eine Chance, ein Eisfest zu erleben oder auch loszumarschieren nach Wädenswil. Man wird wirklich angesteckt, schon wenn man aus dem Fenster schaut, – vor dem Langenbaum spielt heute eine Hockeymannschaft und im Hintergrund sind malerisch die Pinguine zu Fuss unterwegs. Du würdest Dich totlachen.²⁶

While lots of people milling about on a frozen lake seem to evoke a cheerful genre scene, such as readers are familiar with from Christmas cards, or a Breughel painting, the cheery surface of Bachmann's letter masks deep trauma – and it has quite a long pre-history.

In May 1962, Bachmann had told Frisch of her love for another man (the affair, however, soon petered out). After quarrels and living apart, Frisch in turn then started an affair in September and told Bachmann about it during her visit in Rome in October, leading to their physical separation, but they continued to exchange letters. In January and February of 1963, Max Frisch and his new partner were in the US to attend rehearsals and premieres of Frisch's plays *Andorra* and *Biedermann und die Brandstifter*. While they were staying in Marlene Dietrich's New York apartment, Bachmann underwent a hysterectomy in Zurich on 26 January 1963. The date of this operation is mentioned twice in the dream chapter without its significance becoming obvious, though the date is cryptically linked in both dreams to a child: "26. Jänner" (M, pp. 225 und 238). The location of her operation, Gloriosastrasse, Zurich, which Bachmann had told Frisch in letters and telegrams five times (see *Briefwechsel*, pp. 368, 380, 382, 383, 389), is referred to in a later dream in which the dreamer's father has imprisoned her. It features as a traumatic place in which she experienced a drug-induced brain fog: „Einige [Sätze] sind nur zu sehen, andere nur zu hören, wie in der Gloriosastraße, nach der ersten Morphininjektion.“ (M, p. 240)

The significance of this date and place would have sent a concealed message to Frisch and a few close friends, but their associations have remained hidden from the general reader until the publication of Bachmann's letters. There are also other dates which marked milestones in Bachmann's relationship with Frisch and which are cryptically mentioned in the novel as dates when an unspecified injury hit the narrator. There is, in the final chapter of the novel, the four times repeated reference to 3 July 1958 and "an einem so vergangenen 3. Juli" (M, pp. 267–269). It is the date when Frisch and Bachmann first met in Paris and started a relationship. It is a date which they celebrated in the years of being a couple (he sent her roses, see *Briefwechsel*, p. 114, letter 78, dated 3 July 1959). While nothing concrete about Frisch is mentioned in the context of 3 July 1958 in the novel, the first-person narrator's evaluation of that day as "ein leerer oder ausgeraubter Tag, an dem ich

²⁶ *Briefwechsel*, p. 402, emphasis in the original.

älter geworden bin, an dem ich mich nicht gewehrt habe und etwas geschehen ließ“ (M, p. 268) presents her as a victim of exploitation from the very beginning of their relationship. The date and its evaluation were certainly intended as a message to Max Frisch, and possibly also to close family and friends who knew about their relationship. Another cryptic date is 31 May (mentioned four times, M, p. 153) – it might refer to the date she and Max Frisch separated after she had told him that she loved another man (see *Briefwechsel*, pp. 251–268, letters 143–151). In a later dream in which the father figure has returned from Russia with Zariza Melanie, Melanie calls the father her “Bär” (M, p. 220) – oddly the same term of endearment Bachmann herself used in her letters to Max Frisch (see *Briefwechsel*, p. 180, letter 103 of 13/11/1960; as well as *Briefwechsel*, p. 281, letter 158 of 3/8/1962 and a variation, “Bäregesicht” in *Briefwechsel*, p. 298, letter 167 of 28/9/1962).

Thus, Bachmann has hidden her autobiographical content in plain sight, as it were: decipherable only to those in the know, rather than passing on gossip to everybody. Her hysterectomy – the date and place of which, on 26 January (1963) in Gloriosastrasse, are cryptically alluded to in different nightmares and in piecemeal fashion – was one doctors had advised Bachmann to agree to, but which was not considered as essential. Above all, she kept the nature of her operation a secret from Frisch²⁷ and told him not to come and see her before and immediately after her operation.²⁸ In February 1963, she was recovering from her hysterectomy, alone in Ueticon on the shores of Lake Zurich, in a house she had once shared with Max Frisch. In a desperate attempt to keep in touch with Frisch, both before and after her operation, she sent him several letters and telegrams full of good wishes for the premieres of his plays in New York and unsolicited advice for his health (a mild flu!). She made light of her own medical problems which she never identified and sent ‘cheerful’ letters about her convalescence, such as the ‘Frozen Lake’ letter quoted above – in order to ‘protect’ Frisch from her own predicament and leave him free for his work, as she told him subsequently in her letter of 24 February 1963 (see *Briefwechsel*, pp. 414–415, letter 229). But she expected him to read between the lines and immediately phone or write in response to any of her communications. Once one is aware of this context, the cheerful scene quoted from Bachmann’s letter of merrymaking on the frozen lake is easily recognizable as a frantic covering up of her double trauma: of both her difficult medical condition after such major surgery at so young an age, and of her losing Frisch to another woman. The latent juxtaposition in many of Bachmann’s letters to Frisch between her own unspoken reality (traumatic operation and subsequent descent into mental and physical illness, loneliness) on the one hand, and on the other hand her being

27 See Bachmann’s cryptic way of referring to her operation: “heut war ich beim Arzt, es ist also folgend im grossen und ganzen: es ist keine Krankheit, aber auch keine wirkliche Rückkehr zur ‚Normalität‘, allerdings ist da eine Merkwürdigkeit, die noch beobachtet werden muss und eine geringe Wahrscheinlichkeit, dass ich im Lauf der nächsten Zeit Babies kriege. [...] Er denkt, ich sollte mich dann am besten operieren lassen, weil das, was in Wien gemacht wurde, nicht sehr gut war, und mir noch allerhand zu schaffen machen könnte. Es ist keine schwere Operation.” (*Briefwechsel*, pp. 295–296, letter 165, dated 17–18 September 1962). Frisch in turn complains in his letter of 6 January 1963 about being kept in the dark (*Briefwechsel*, p. 362, letter 201).

28 Bachmann told Frisch not to come and see her on 24 January 1963 (*Briefwechsel*, p. 390, letter 210) and on 4 February (*Briefwechsel*, p. 404, letter 222). The first time Bachmann asks Frisch to visit her is on 15 February 1963 (*Briefwechsel*, p. 412, letter 228).

a real or imaginary witness to the happiness of others (watching from her sick bed the public enjoyments on the frozen Zurich lake as well as imagining Max Frisch and his new partner in New York enjoying themselves without her) is intense and gives her expressions of care for Frisch's minor ailment something forced and false. The knowledge that Frisch and his partner were living in the glamorous apartment of Marlene Dietrich led Bachmann to the bizarre request that Frisch draw a floorplan of the flat for her, including all pieces of furniture (see *Briefwechsel*, p. 412, letter 228, dated 14/15 February 1963). An autobiographical dream notation elaborates: "ich muß wissen, wie es in der Park Avenue aussieht, wo das Bett steht, ob es ein Doppelbett ist etc." (*Male oscuro*, p. 18). The juxtaposition between the jollity others partake in (physically visible from the house on Lake Zurich as well as intensely imagined in Marlene Dietrich's flat in New York) and her own internal silenced trauma seem to have marked the frozen lake as an emotional cypher for Bachmann. Its importance is emphasised as the frozen lake features not only in the opening dream, but it is also mentioned in two other dreams (M, pp. 187, 207). In her letter, Bachmann's description of those enjoying themselves on the frozen lake comprises people of both genders: human beings, very old people, Zurich city folk, a hockey team, all of them resembling penguins. Bachmann even hypothetically envisages herself joining the jollity on the frozen lake on her recovery. In the literary transformation of this memory, however, the people on the lake are narrowed down to male choirs which are condescendingly dubbed as "sentimental" (gefühlvoll), thus associating the frozen lake with masculinity *performing* emotions. In the nightmare chapter of the novel, masculinity is presented as cold and hard like the frozen lake itself. The association of masculinity with ice and snow is further elaborated in other nightmares which make these two manifestations of coldness into forms of torturous deaths devised by the father figure for the daughter: At temperatures of -50 degrees Celsius, icy water is poured over the daughter and her lover for her father to enjoy the contortions of their bodies in pain (see M, pp. 219–221), and in another dream the father deliberately triggers an avalanche and buries the dreamer underneath it (see M, pp. 224–225).

Adjacent to the frozen lake, the opening dream situates the "Friedhof der ermordeten Töchter" (M, p. 182; see variations of this motif also in other dreams: M, pp. 207, 229). This is a motif *not* contained in Bachmann's letters to Frisch, but a variation thereof is to be found in *Male oscuro*: A dream notation dated 9 November 1965 tells of a dream Bachmann had in which M. Frisch beats Frau Oellers [his new partner] and then a dog (see *Male oscuro*, pp. 40–41), before the dreaming subject tells Frisch that he has made her ill. The dream is reproduced almost verbatim in *Malina* (M, pp. 197–198), but with M. Frisch being renamed "my father" and Frau Oellers being renamed Melanie. The autobiographical dream notation has an addition at the end: "Der Friedhof: wo die Töchter [liegen, die] Selbstmord begangen haben" (*Male oscuro*, p. 41). It is unclear whether this sentence forms part of the dream notation or is a comment on it. This dream notation conveys three things: Bachmann's projection of the emotional pain Frisch had caused her to feel onto him as the exercise of physical violence on his part, her identification of Frisch as the cause of her illness as well as her view that male violence and female victimhood is a widespread social pattern. The changes from "Frisch" to "my Father" and from suicide in the autobiographical dream notation to murder in the novel foreground women even more strongly as

victims. Women's participation in their own victimisation is less visible in this fictional victim/perpetrator dichotomy.²⁹ I would thus argue that an understanding of the process of shaping fictional nightmares out of autobiographical experiences contributes to a deeper understanding of the aesthetic effect of the fictional nightmares, which Laura Vordermayer has identified:

In *Malina* kommt dem Traum letztlich eine entlarvende Funktion zu: Als Täuschung erweist sich die Wachrealität, wie das Ich sie im ersten Kapitel noch wahrgenommen hat. Die gewonnene Erkenntnis bezieht sich dabei nicht allein auf Leben und Erfahrungen der Ich-Figur, sondern erfasst über den Bereich des Individuellen heraus [sic] gesamtgesellschaftliche Problematiken.³⁰

However, while in the nightmare chapter the fictional first-person narrator of *Malina* gains insights into her own self-deception as depicted in chapter one, I propose we should *not* look at these dreams as expressing a truth beyond language, but regard them to be as deceptive for the reader as waking reality had been to the protagonist in the first chapter of the novel. For the dream imagery with its Gothic overtones constructs a stark dichotomy between masculinity on the one hand, and femininity on the other hand without allowing for nuances in positionality on either side. The gender-neutral climatic event of the frozen lake is aesthetically associated with masculinity and with a domineering father figure (i.e. coldness and hardness). Emotions are enacted as mere sentimentalised performances by a male choir on the ice. Femininity is associated with victimhood on a mass scale: among the many cemeteries along the shore of the lake, there is one devoted exclusively to murdered daughters. The dreamer whose father withdraws his hand from her shoulder is thus marked as one of many women who lack not only paternal protection, but who were murdered by the person they loved. Even before the first individual violent act in these nightmares is depicted, the female dreamer thus conveys an atmosphere of threat, violence and murder on a mass scale. She paints a scenario of male perpetrator and female victim in stark black and white tones, where every gesture of the father figure is configured

29 Hendrix critically notices "die überzogene, moralisch zweifelhafte Opferstilisierung" (Hendrix: *Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit*, p. 157) which characterises Bachmann's late prose and in particular the equation of her fictional female figures with the historical victims of national socialism. While Hendrix regards this as a compensation of a feeling of guilt, she nevertheless concludes that Bachmann achieved in her work a valid and new analysis "eines geistigen Prinzips, dem Phänomen 'Faschismus'" (ibid., p. 207). See on the topic of Bachmann's presentation of fascism also Irene Heidelberger-Leonard: *Ingeborg Bachmanns Todesarten-Zyklus und das Thema Auschwitz*. In: *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973)*. Ed. by Robert Pichl/Alexander Stillmark. Vienna 1994, pp. 113–124, here pp. 114, 122–123. After an initial question mark behind the equation of women in patriarchy and Jews in the holocaust, Heidelberger-Leonard values Bachmann's *Todesarten* cycle positively as "Krieg gegen das Vergessen. Literatur wird hier nicht nur zu Gedächtnis, sie wird auch zu einer Instanz, die Gedächtnis weckt" (Heidelberger-Leonard: *Ingeborg Bachmanns Todesarten-Zyklus*, p. 123). The most sophisticated consideration of the binary opposition in Bachmann's *Malina* is advanced by Erica Swales: *Die Falle binärer Oppositionen*. In: *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973)*. Ed. by Robert Pichl/Alexander Stillmark. Vienna 1994, pp. 67–79, here p. 78: "Bachmann situiert ihren Text zwischen einer wahren, im Hysterischen aufscheinenden Vision und einem bewußt klischeehaften Diskurs des Hysterischen. [...] So gelesen, weist die brüchige Poesie des Märchens in *Malina* daraufhin, daß sich das utopische Element nicht als absolute Opposition vom dystopischen Diskurs dieser Welt abheben kann." However, Swales concentrates on the fragility of the positive terms of the binary oppositions in Bachmann's prose, not on the alleged insight afforded by the negative terms of the binary opposition.

30 Vordermayer: *Literarische Traumnote*, p. 235.

as a threat to the life of the female dreamer. The father stands for all fathers, for patriarchy, the daughter for all women.

II.2 Second Dream

Die Kammer ist groß und dunkel, nein, ein Saal ist es, mit schmutzigen Wänden, es könnte im Hohenstaufenschloß in Apulien sein. Denn es gibt keine Fenster und keine Türen. Mein Vater hat mich eingeschlossen, und ich will ihn fragen, was er vorhat mit mir, aber es fehlt mir wieder der Mut, ihn zu fragen, und ich schaue mich noch einmal um, denn eine Tür muß es geben, eine einzige Tür, damit ich ins Freie kann, aber ich begreife schon, da gibt es nichts, keine Öffnung, jetzt keine Öffnungen mehr, denn an allen sind schwarze Schläuche angebracht, angeklebt rings um die Mauern, wie riesige angesetzte Bluteigel, die etwas aus den Wänden herausaugen wollen. Warum habe ich die Schläuche nicht schon früher bemerkt, denn sie müssen von Anfang an dagewesen sein! Ich war so blind im Halbdunkel und bin die Wände entlanggetappt, um meinen Vater nicht aus den Augen zu verlieren, um die Tür zu finden mit ihm, aber nun finde ich ihn und sage: Die Tür, zeig mir die Tür. Mein Vater nimmt ruhig einen ersten Schlauch von der Wand ab, ich sehe ein rundes Loch, durch das es hereinbläst, und ich ducke mich, mein Vater geht weiter, nimmt einen Schlauch nach dem anderen ab, und eh ich schreien kann, atme ich schon das Gas ein, immer mehr Gas. Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas. Mein Vater ist verschwunden, er hat gewußt, wo die Türe ist und hat sie mir nicht gezeigt, und während ich sterbe, stirbt mein Wunsch, ihn noch einmal zu sehen und ihm das Eine zu sagen. Mein Vater, sage ich ihm, der nicht mehr da ist, ich hätte dich nicht verraten, ich hätte es niemand gesagt. Man wehrt sich hier nicht. (M, pp. 182–183)

In this dream, the gas pipes unambiguously evoke the holocaust. This is a dream in which philosemitism is evoked *not* as a “Liebesrede”³¹ of a non-Jewish person for a Jew (thus the interpretation of chapter one of *Malina* by Stefanie Leuenberger³²), but as a desire to be like a Jew. Georg Braungart and Philipp Theisohn define philosemitism as a desire which directs its rhetorical energy “weniger darauf, das Andere sich gleichzumachen, als vielmehr selbst ein Anderer werden zu können, hinüberzugehen, geliebt und anerkannt zu werden”.³³ In this case the personal suffering of the narrator/protagonist in a patriarchal society is transposed from the individual and psychological experience to that of the historical murder of Jews in the Holocaust. It is not the historical treatment of the Jews which is at the centre of this dream, but the enlargement of the suffering of the protagonist. This illustrates the complexity and the problematics of philosemitism which Braungart and Theisohn have explored:

31 Georg Braungart/Philipp Theisohn: Die überspringende Rede. Philosemitismus als literarischer Diskurs. In: *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*. Ed. by Georg Braungart/Philipp Theisohn. Paderborn 2017, pp. 9–28, here p. 25.

32 See Stefanie Leuenberger: *Ich kann dort nicht atmen, wo du mich hinstellst*. Philosemitismus in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*, pp. 357–377. In reading Ivan as the desired Jewish object of the narrator’s love, Leuenberger relies on two textual aspects: 1) The meeting between the narrator and Ivan is symbolically marked by a bunch of “Türkenbund” in a florist’s shop window which intertextually references the Jewish poet Paul Celan (pp. 366–367). However, there are no further markers of Ivan’s Jewishness than the intertextual reference to Celan. 2) Leuenberger reads the narrator’s double Malina’s job in the national army museum as making him the “Vertreter des offiziellen österreichischen Nachkriegs-Geschichtsnarrativs” (p. 362) of denying Austrian implication in National Socialist atrocities, while the narrator is attempting to bring the dark side of Austrian history to light, i.e. Austria not as Hitler’s victim, but as participating in fascism. In reading the two conflicting aspects of one person as primarily embodying conflicting historical narratives of Austrian history, Leuenberger neglects the gendered characters of the narrator and her double. She also misses the narrator’s insistence that Malina comes later (“du bist nach mir gekommen, du kannst nicht vor mir dagewesen sein, du bist überhaupt erst denkbar nach mir” (M, p. 260)), which would not fit with the primacy of the official Austrian post-war historical narrative allegedly embodied by Malina.

33 Braungart/Theisohn: Die überspringende Rede, p. 10.

Der Philosemitismus steht grundsätzlich im Verdacht, in der übersteigerten Hinwendung zum Judentum dieses gerade nicht verstehen zu wollen, sondern für sich schon längst verstanden und identifiziert zu haben. Sein Fluchtpunkt ist hierbei die imaginäre, nicht zwingend chiliastische Einheit von Juden und Nichtjuden, sein Anliegen somit die Transgression auf das Feld des Judentums, das er zugleich aber eben auch als solches abgegrenzt sehen will. (Denn sonst wäre es ja nicht begehrenswert.)³⁴

The dream hyperbolizes the dreamer's emotional experience of a threat to her life by means of the excessive size-number ratio: She is in the largest gas chamber of the world, yet alone. However, her suffering is not caused by a criminal political regime, but by a father whom she loves, who locked her in, could have saved her, yet decided to let her perish. The inhalation of the gas prevents her from shouting for help, and she dies without fighting back (the German verb "sich wehren" connotes to defend oneself against an attack and attack in return, i.e. to fight back, resist). Her lack of resistance is mentioned twice, and both times the indefinite pronoun "man", meaning "one" or "you" is used to express a generalisation of her situation. First the gas, then her location would make resistance impossible for anyone. Nevertheless, even while dying, she is in a double-bind situation in relation to her father. While claiming that her wish to see him and to say something to him is dying with her, she acts against this professed denial of love for her father and confirms to her now absent father that she would not have betrayed him. Here, the historical lack of political action against the dictatorship of a murderous regime is projected onto an individual psychological situation in which love for the perpetrator makes resistance impossible for the victim. Jewish victims of the holocaust are not likely to recognise their political and judicial lack of power against Nazi perpetrators in this psychodrama. Gassing as a mere metaphor in the powerplay between men and women lends this dream image a moral weight of condemnation which, in a nation descended from the historical perpetrators of the holocaust, is difficult to reject. But the holocaust image does not contribute to shining light on the many different ways in which women in patriarchal societies are being oppressed and disadvantaged. Nor does the holocaust image seem appropriate to convey a woman's sense of being left alone in a difficult situation by a (former) lover. Instead, it lends weight to an individual's sense of betrayal by projecting it onto a historical atrocity. Victimhood is given historical moral dignity via the identification of the position of woman and Jews: "Die philosemitische Rede begehrt in jedem Fall das Opfer, weil sie dessen Standpunkt begehrt. (Was nicht bedeutet, dass sie zwingend Opfer *sein* will; aber zumindest Opfer *gewesen sein* will sie eigentlich immer.)"³⁵ This dream does not convey anything new about the Jewish victims of the Holocaust or particularly about the murder via gas. The point of the dream is rather the dreamer's imaginary identification with the victims of the gas chambers.

III. Bachmann's Use of Language in Her Letters to Frisch

It is interesting to note that Holocaust imagery of persecution and murder is not pre-figured in Bachmann's autobiographical dream notations published in *Male oscuro*. There is only one dream in *Male oscuro* which mentions the name of a man who

³⁴ Ibid., p. 14.

³⁵ Ibid., p. 17.

had some connection to the Holocaust: “Fritz Ertel” (*Male oscuro*, p. 37) who had taken part in the erection and maintenance of gas chambers and crematoria in Auschwitz-Birkenau 1941–1944. But no violent acts are reported in that dream, just his name is given by a man whom the dreamer could not see. Moreover, this dream has not been adopted for *Malina*. However, from Bachmann’s letters to Frisch, two aspects might offer further insight into the genesis of the use of holocaust imagery in the dream chapter of the novel:

III.1 Submission

There is a pattern of Bachmann expressing submission as the only possibility for her in the relationship to Frisch: complete submission, standing below or behind him, setting him higher than herself are the terms she uses (and he objects to):

“ich war Dir vollkommen ergeben” (*Briefwechsel*, p. 107, letter 77, dated 1 July 1959)

“ich habe nur ganz selten das Gefühl der Gleichberechtigung, der gleichen Stufen zwischen uns. Ich stehe von Anfang an etwas unter Dir oder hinter Dir, Du hast es bestimmt nicht gewollt und ich auch nicht” (*Briefwechsel*, p. 132, letter 83, dated 10 July 1959)

“setze ich [Dich] immer höher und dann wundere ich mich, wenn ich die Folgen zu spüren bekomme und finde es ungeheuerlich, was Du mit mir machst. Aber im Grunde habe ich Dir das eingeräumt. Sonst wäre es auch nicht möglich, denn Du bist sicher kein Tyrann, ich habe ihn nur aufgeweckt in Dir.” (*Briefwechsel*, p. 133, letter 83, dated 10 July 1959)

Furthermore, Bachmann’s sense that her perceived rejection by Frisch is augmented by the many previous rejections she has suffered, hints at the compression of several people and events into the dream chapter’s monstrous father figure:

Du musst, um meine Betroffenheit zu verstehen, auch wissen, dass ich immer abgewiesen worden bin, es gehört sehr viel Mut dazu, sich das einzugestehen, die Wahrheit darüber zu erkennen, weil wir alle, Männer und Frauen, trotz gelegentlicher Einsichten, darüber zu keiner Einsicht kommen wollen, uns für begehrenswert halten müssen, für liebenswert, um uns mit der Liebe einlassen zu können, ja mit der Welt überhaupt. Ich weiss aber, dass ich nie Zutritt gefunden habe, dass man immer erleichtert war, wenn ich gegangen bin, dass niemand ein Leben [mit] mir haben wollte. Es braucht mich niemand.

Und wir wollen uns nicht täuschen. Du brauchst mich auch nicht [...]. (*Briefwechsel*, p. 147, letter 88, dated 12 July 1959)

When she complains that Frisch does not inform her in detail about his new life with Marianne Oellers, she expresses “Angst, Dir nicht genügend gesagt zu haben, welcher Art meine Unterwerfung ist” (*Briefwechsel*, p. 320, letter 179, dated 13 November 1962), namely that she wants only *his* happiness, and partake in it, even if with another woman. Bachmann’s repeated offers of her “Unterwerfung” in her correspondence with Frisch read as if she expects rewards for ‘good behaviour’ in return. When that reward fails to materialise, a second mechanism sets in: her perception of an intention to annihilate her on the part of the person who denies her the expected reward and recognition.

III.2 Perceived Intention of Others Towards Her: Annihilation

In her letters Bachmann employs metaphors for what she perceives as Frisch’s intentions towards her which were used during the holocaust for the murderous intention of the Nazis towards the Jews, namely “vernichten” (to destroy, annihilate, crush) and “auslöschen” (to wipe out, extinguish, erase). She uses these terms for mainly rather

mundane actions, such as Frisch not writing to her as often as she believes her own considerate behaviour deserves.

After having suffered from what she believes is an absence of tenderness in Frisch's letters to her, she responds to a little more friendliness from him by articulating her perception of his past hostile intentions towards her:

Dein Brief von heute morgen war wirklich zum erstenmal freundlich, ganz von fern, und mir war, als hörte ich Dich mit mir reden, als kämst Du wirklich nach Rom, um gut zu mir [zu] sein, und nicht um mich zu vernichten. (*Briefwechsel*, p. 142, letter 87, dated 11 July 1959; emphasis RS)

Bachmann left Rome in October 1962 to allow Frisch the freedom to decide about his new relationship, and she encouraged Frisch's new partner Marianne Oellers to stay with him in Rome. Furthermore, she gave Frisch permission for his new partner to stay in their shared flat – in rather melodramatic form, by telegram on 6 November 1962. But she reproaches Frisch bitterly for not responding to each letter and telegram of hers while he is with his new partner in their shared flat in Rome. She calls his silence about the new relationship an act of extinction of her:

Ich wollte nur, weil ich mich so verhalten habe, nicht *ausgelöscht* sein, nicht fallengelassen werden, spüren, dass ich auch noch da bin. Ich habe die ganzen Abende bis in den Morgen auf dem grünen Liegestuhl zugebracht vor dem Telefon und habe gedacht, es müsse, es müsse einfach läuten. Du musst doch gewusst haben, dass ich hier allein bin und niemanden habe, mit niemand sprechen kann und nur Euch habe und meine Anteilnahme an Euch. (*Briefwechsel*, pp. 316–17, letter 179, dated 13 November 1962; emphasis RS)

The disappointment of her hope to participate in the new relationship of Frisch and Oellers via letters and telephone calls from Frisch she refers to as “das *Inferno* der letzten Tage” (*Briefwechsel*, p. 318, letter 179, dated 13 November 1962; emphasis RS).

IV. Malina – Male *alter ego* and Safe Haven during the Holocaust

While the understanding of the meaning of the name Malina had long been restricted to the Polish word for raspberry, in recent years Sandra Boihmane³⁶ and Alexandra Kurmann discovered a connection to the holocaust. Kurmann writes:

As a result of recent translations of a number of scholarly texts from the Hebrew concerning the experience of Ashkenazi Jews during World War II, the discovery has been made that the original meaning of the eponym relates to the provision of safe havens during the war years. [...] For reasons of security, malina was a code word in “ghetto language,” a secret expression known only to those inside of the community who had need of such spaces of exclusion.³⁷

Kurmann argues convincingly that Bachmann could have known this meaning, both due to her personal relationships with holocaust survivors and her reading on the subject. This would fit in with the argument advanced here: that in the dream chapter Bachmann uses holocaust imagery to both abstract from her personal intimate experiences and to lend weight to them, to claim social significance for them.

³⁶ Sandra Boihmane: *Malina – Versteck der Sprache: Die Chiffre ‘Malina’ in Ingeborg Bachmanns Werk und in Zeugnissen von Zeitzeuginnen*. Berlin 2014.

³⁷ Alexandra Kurmann: *What Is Malina? Decoding Ingeborg Bachmann's Poetics of Secrecy*. In: *Women in German Yearbook* 32/2016, pp. 76–94, here pp. 76–77 and 80.

In the late 1970s and 1980s, the brutal violence in the nightmare chapter was often read as an anticipation in literary form of a social analysis of patriarchal structures, an illustration of the claim Bachmann made in an interview that fascism begins in the personal relationships between men and women,³⁸ that the virus crime hasn't disappeared.³⁹ However, the equation of fascism with patriarchy, of masculinity with fascist perpetrators, and femininity with the Jewish victims of the Holocaust, while intensifying the sense of one woman's suffering, does not pay sufficient attention to the specifics of different perpetrators and victims in different historical situations. It maps an individual's perception of psychological conflict in personal relationships onto the experience of physical annihilation on a mass scale in organised politics. It conflates one short historical period in a few countries with the many permutations of patriarchy which stretch over millennia across the globe.

Against the identification of women's position in patriarchal societies with that of colonised people or the mass murder of the Jews in the Holocaust, critical voices began to be raised.⁴⁰ I believe the analysis of the Bachmann-Frisch letters and Bachmann's autobiographical dream notations against the dream chapter in the novel *Malina* throws light on how and why this particular form of aestheticization of personal experiences occurred. Stephanie Bird succinctly points to the problematics of the equation of women and Jews in the imagery of the dream chapter:

38 See Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, p. 144.

39 See Ingeborg Bachmann: Vorrede. In: Id.: *Werke*. Vol. 3. Ed. by Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster. Munich, Zurich ²1982 (1978), p. 341: "Es ist mir und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist – es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns [...]." See the early scholarship on Bachmann which reads Bachmann's novel affirmatively as anticipating feminist theory on patriarchal structures: Ellen Summerfield: *Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman "Malina"*. Bonn 1976, p. 24; Robert Steiger: "*Malina*": *Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann*. Heidelberg 1978, pp. 190–199; Sara Lennox: In the Cemetery of the Murdered Daughters: *Malina*. In: *Studies in Twentieth Century Literature* 5/1980, no. 1, pp. 75–105, reprinted in: Id.: *Cemetery of the Murdered Daughters: Feminism, History, and Ingeborg Bachmann*. Amherst 2006, pp. 91–115; Christa Gürtler: *Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth*. Stuttgart 1985; Hans Höller: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus*. Frankfurt/M. ²1993 (1987); Gudrun Kohn-Wächter: *Das Verschwinden in der Wand: Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns Roman "Malina"*. Stuttgart 1992; Karen R. Achberger: *Understanding Ingeborg Bachmann* emphasises the extra-linguistic means of the narrator's access to the truth via music, dreams and fantasies; Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Vienna 1999.

40 See Gisela Brinker-Gabler: Andere Begegnung: Begegnung mit dem/n Anderen zwischen Aneignung und Enteignung. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 29/1993, no. 2, pp. 95–105, here pp. 97–98 on Bachmann's *Der Fall Franza*; Sabina Kienlechner: Dichter in der deutschen Wüste. In: *Sinn und Form* 2/2000, pp. 195–212; Christina Kanz: Psychologie, Psychoanalyse und Psychiatrie in Bachmanns Werk. In: *Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Ed. by Monika Albrecht/Dirk Götttsche. Stuttgart 2002, pp. 223–236; Stephanie Bird: *Women Writers and National Identity: Bachmann, Duden, Özdamar*. Cambridge 2003; Herbert Uerlings: "*Ich bin von niedriger Rasse*": (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur. Cologne 2006; Hans Höller: Staunend lesen. Sprache und Ich als Elemente einer kritischen Kulturwissenschaft im Werk Ingeborg Bachmanns. In: *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns*. Ed. by Barbara Agnese/Robert Pichl. Würzburg 2009, pp. 113–123; Monika Albrecht: "Man muss überhaupt ein Buch auf verschiedene Arten lesen können". Ingeborg Bachmann: Historischer Kontext, "biographical turn" und kritisches Korrektiv zum Thema Max Frisch. In: *Transkulturelle Hermeneutik I. Vorträge auf Einladung des Walter Benjamin Lehrstuhls für deutsch-jüdische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Hebräischen Universität in Jerusalem*. Ed. by Michael Fisch/Christoph Schmidt. Berlin 2020, pp. 47–100.

The direct identification of the oppression of women in patriarchy with the persecution of the Jews is a worrying feature in the book. Not only is the oppression of women generalized in the process, with no account taken of socio-economic, ethnic or historical differences between women; but the fundamental difference between the successful and acclaimed female writer and the disenfranchised, disempowered and eventually gassed or brutally murdered Jew is also obscured.⁴¹

Bird argues that the novel shows short-comings in both the female narrator's way of responding to experience and in that of her male alter ego Malina's,⁴² and that it thus distances the reader from the text. However, my analysis of the relationship between autobiographical dream notations and personal letters on the one hand and the published novel *Malina* on the other hand has shown that Bachmann not only used Nazi metaphors of victimisation in her personal correspondence for her perception of other people's treatment of herself, but she also purposefully abstracted from concrete interpersonal conflicts to a fictional representation of conflicts in dreams where race and gender re-enforce rigid victim-perpetrator dichotomies. While Bachmann's autobiographical dream notations are violent and shocking, the Nazi imagery is not contained in them. Rather, that is the result of a conscious decision of the writer to shape her material in that way in order to present her female narrator as an innocent victim of patriarchal violence which, in turn, is presented as a continuation of fascism. The Nazi imagery of the nightmares has thus more a moral than an analytical function. The final sentence of the novel, "Es war Mord" (M, p. 356), insists on mapping the novel's inter- and intrapersonal gender conflicts as a crime scene and thus charges the reader with identifying the culprit in the conflict portrayed. It transposes what happened in the fictionalised nightmares in the middle chapter of the novel to the frame narrative. Here it acquires symbolic, rather than realistic, meaning. It confirms the victim-perpetrator dichotomy as the novel's main insight suggested to the reader – and it deserves to have its validity probed and questioned.

V. Conclusion

In the 1970s and 1980s the transposition of individual female experiences towards a claim about social structures, via the images of nightmares in Bachmann's novel, was welcomed as an advancement in theorising women's position in society via literary means and merging the personal with a wider historical perspective. Since then, feminist theory has argued that the position of femininity in society is inflected by multiple factors (depending not just on sex, but also on race, class, sexual orientation, education, professional position, geography, political allegiance, historical context and many

⁴¹ Bird: *Women Writers and National Identity*, p. 90.

⁴² See Bird: *Women Writers and National Identity*, pp. 86–87: "The question which it is still important to address is why the book is written from the perspective of the female and in the first person, if her perspective is not to be read as privileged. I would suggest that the text itself thereby places the reader into the very position of perceiving the two modes of responding to experience and of conceiving of the subject at once. On the one hand the first-person narrator elicits reader identification with the protagonist and her suffering; on the other hand the reader is in his or her role as reader distanced from the text and concerned to comprehend it. Consequently the reader shares the same internal conflict which the text is depicting, and is left with a sense of tension and ambiguity. Yet it is Bachmann's portrayal of unresolvable ambiguities which is fundamental to the creative momentum in which the search for change and utopia lies. In the text's refusal to provide resolution, either emotional or theoretical, the arguments of feminism continue to be thoroughly questioned."

others). I would suggest that the dreams in *Malina* do not give a convincing “Parabel ubiquitärer Gewalt”.⁴³ Rather, they give a vivid picture of an individual fictional character’s complex inner life. In *Malina*, inter- and intrapersonal conflicts are projected as dream scenarios onto historical atrocities. The effect of perceiving an identity between the personal and the historical is achieved via imagery, not via the analysis of lived experience or the correlation of personal experiences with historical facts.

In Bachmann’s *Malina* the dreams’ isolation from everyday experience, their condensation into one single chapter, their mushrooming in number, their repetition of the scenario male perpetrator-female victim, the familiarisation of the victim-perpetrator constellation in the father-daughter personas as well as the Holocaust ‘stage sets’ and Malina’s insistence on a hidden meaning of the narrator’s dreams – all these features make a claim for the social significance of the subject’s dreams, for them revealing a hitherto hidden truth about the dreaming subject’s experiences and society at large.

I would argue, however, that rather than anticipating in fiction a theoretically valid insight into the social structures of patriarchy in post-war Austria, these nightmares show how the author was aiming to transform a personal trauma into art. What Bachmann expressed in her letters to Frisch in the metaphors of submission, annihilation and extinction as well as inferno, regarding her perception of the dynamics in their relationship, she transforms into a nightmare action in the dream chapter of her novel. She employs well-known Nazi tropes like the gas chamber or barbed wire as the stage setting of the narrator’s dreams. By abstracting from herself and Frisch to a female narrator and her father, changing from perceived slighting in normal social interaction to brutal physical acts of violence in dream scenarios, and equating the father figure with a Nazi-like violent perpetrator and the dreaming subject with his victim, the dream chapter implicitly equates women in patriarchy with Jews in Nazi Germany.

In this equation *Malina* does not so much convey an insight into basic conflicts of patriarchal civilisation. Rather, the novel can be read as the thought-experiment of a woman, the narrator-protagonist, who fails to appreciate the complexity of patriarchy. In chapter one, she sentimentalises as well as ironizes the love between a man and a woman. In chapter two, she catastrophises it. The novel gives us a subtle tracing of the way in which a woman responds to patriarchy. The fact that she conflates patriarchy and fascism, that she regards patriarchal notions of femininity as authentic, demonstrates that she fails to analyse it adequately. While the author may have intended to abstract from her personal experience to social analysis and make a truthful claim about patriarchy via art, the novel does in fact reflect the power of what the narrator is trying to protest against by the very incoherence of her protests. The narrator is unable to analyse her female self as being constructed by patriarchy. Instead, she perceives the disappearance of her female self as a tragic loss for the world in which there would be “kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt” (M, p. 344), only the “trockene heitere gute Stimme von Malina” (ibid.), her male alter ego.

43 See Steinhoff: *Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes*, p. 125: “In *Malina* entspringen die Träume einem persönlichen Trauma der Erzählerin, weiten dieses aber ins Historische sowie Transhistorische aus und werden somit über die figurenpsychologische Dimension hinaus als Parabel ubiquitärer Gewalt lesbar. Mit dieser generalisierenden Bedeutungsschicht entfernen sich die Träume vom Freudschen Traumverständnis und nähern sich dem jungianischen Traummodell an.”

While self-preservation has led to the female self disappearing and only her male alter ego Malina surviving, the final sentence of the novel "Es war Mord" (M 356) presents this splitting of the self as a violent act and thus accuses patriarchy of murder, supported by the male surviving part of the female self. From the point of view of Judith Butler's understanding of gender as being discursively produced,⁴⁴ the kind of femininity which the narrator represents as the humane alternative to patriarchy we can see as its very product, being produced as an ideal of femininity in discursive practice. It is a discursive practice the narrator struggles against, but is ultimately unable to free herself from.

Furthermore, it would seem as if the insight Bachmann conveyed about Marcel Proust's depiction of a tragic concept of love was unacceptable to her narrator-protagonist. Bachmann wrote about Proust's insight about the nature of love:

Nicht der Wert der Frau oder des Mannes, die wir lieben, ist für die Tiefe unseres Gefühls und die Dauer der Leidenschaft maßgebend, sondern unser eigener Zustand. Wir tragen Musik, Flamme und Parfum an den anderen heran und nähren sein Wesen für uns. Deshalb sind die Liebesaffären anderer für uns so schwer zu begreifen. [...] Alle Liebe ist glücklos, und unter ihrem grausamen Gesetz geraten die Liebenden in ein Räderwerk von Angst, Eifersucht und Lüge und einen Schmerz, den Tod und Abwesenheit noch nicht zu heilen vermögen. Erst das Vakuum, das aus dem Vergessen entsteht, erlaubt ihnen, sich wieder an die Wirklichkeit anzupassen – für eine Weile wenigstens, bis ein anderer Mensch an diese Stelle tritt.⁴⁵

44 See Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories of Subjection*. Stanford 1997, p. 145: "Yet if one considers that gender is acquired, that it is assumed in relation to ideals which are never quite inhabited by anyone, then femininity is an ideal which everyone always and only 'imitates.'" See also Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London 2006.

45 Ingeborg Bachmann: Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium. In: Id.: *Werke*. Vol. 4. Ed. by Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster. Munich, Zurich ²1982, pp. 156–180, here p. 163.

Krise der Idylle: Tourismus und Ökologie

Abstract

Mit Blick auf Reisefeuilletons von Christian Kracht und Eckhart Nickel analysiert der Beitrag in wissenschaftlicher Perspektive die Verhältnisbeziehung von Idylle, Tourismus und Ökologie. Er widmet sich zunächst Verbindungen, die sich aus dem besonderen Interesse dieser Reisefeuilletons für die Hippie-Kultur seit den 1960er Jahren sowie für die bevorzugten Ziele des sogenannten Hippie Trails zum einen und jener den Texten ablesbaren Vertrautheit mit Topoi der Tourisuskritik sowie mit Kategorien der Tourismustheorie zum anderen ergeben. Ausgehend davon zeigt er, wie diese Texte mit und gegen ihren populären Gestus narrative (De-)Konstruktionen der Sehnsucht nach Idyllen, irdischen Paradiesen und traumhaften Inseln gestalten und wie sie dadurch systematisch relevante Aspekte eines Problemzusammenhangs von Moderne, Idylle und Tourismus bearbeiten, der in der ökologischen Krise einen wesentlichen Bezugspunkt hat.

Keywords: Christian Kracht, Eckhart Nickel, Tourismus, Ökologie, Idyllensehnsucht

„Fernweh für immer“ ist auf dem Klappentext von Eckhart Nickels Sammlung kleiner Reisetexte zu lesen, die er 2021 unter dem Titel „Von unterwegs“ veröffentlicht hat.¹ In Zeiten der Pandemie hat sich das romantische und genuin moderne Gefühl einer Sehnsucht nach Weite und Ferne, die auf ein Anderswo gerichtet ist und sich in (kritische) Distanz zur Gegenwart des Hier und Jetzt setzt,² noch intensiviert. Insbesondere die Sehnsucht nach einer erfüllenden (Aus-)Zeit in einer Ferne, in der unberührte Landschaften, traumhaft-paradiesische Inseln und andere idyllische Räume zu entdecken sind, hat zugenommen.³ Für den Tourismus als einer der „wichtigsten Branchen“ der „global verbreiteten Authentizitätsindustrie“ gehört es zum Kerngeschäft, diese „Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, nach Echtheit und Wahrhaftigkeit [...] marktgerecht“ zu kanalisieren.⁴ Entsprechend ist längst gewiss, dass die anfängliche Befürchtung, die Gefahren der Ansteckung könnten den Tourismus dauerhaft in eine existentielle Krise führen, weitgehend unbegründet ist. Vielmehr macht die pandemiebedingte Krise des Tourismus einmal mehr deutlich: Die Erfolgsgeschichte des Tourismus, deren Anfänge nicht von ungefähr in eben jener Moderne um 1800 liegen, die mit ihrer Literatur das romantische Fernweh erfunden hat, ist keineswegs an ein Ende gekommen.

1 Eckhart Nickel: *Von unterwegs*. München 2021.

2 Vgl. dazu Imtraud Hnilica/Malte Kleinwort/Patrick Ramponi (Hrsg.): *Fernweh nach der Romantik. Begriff – Diskurs – Phänomen*. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2017.

3 Vgl. dazu Michael Volgger/Harald Pechlaner: Sehnsucht nach Zeit: Aufmerksamkeit als Reisemotiv? In: *Die Gesellschaft auf Reisen – Eine Reise in die Gesellschaft*. Hrsg. von dens. Wiesbaden 2017, S. 69–91, hier insbesondere S. 74f. zum Tourismus als Instrument zum Umgang mit Sehnsüchten sowie S. 85 zur Herausforderung für die Touristik, „Aufmerksamkeitsräume zu schaffen, die erinnerungswürdige Erlebnisse ermöglichen“.

4 Christian Saehrendt: *Gefühlige Zeiten Die zwanghafte Sehnsucht nach dem Echten*. Köln 2015, S. 23.

Ein Blick auf die Anfänge des Tourismus ist noch in weiterer Hinsicht für die nachfolgenden Überlegungen ergiebig.⁵ Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert sind die Wissensbestände des Tourismus aufs Engste mit jenen der Idyllik verflochten, wobei Konzepten der Natur als harmonisch gestaltetem sowie subjektiv begeh- und wahrnehmbarem Landschaftsraum eine herausgehobene Bedeutung zukommt. Die von Salomon Geßner neubegründete literarische Gattung der Idylle ist mit ihrem Versprechen, Glück in der Ruhe und Schönheit der Natur zu finden und so Auszeit von einem sich zunehmend beschleunigenden städtischen Alltag zu gewähren, bei seinen Zeitgenossen auf großen Widerhall gestoßen.⁶ Die Lektüre seiner Idyllen, aber auch die von Jean-Jacques Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Albrecht von Hallers Gedicht *Die Alpen* hat eine Reisewelle in die Schweizer Alpen ausgelöst und so zur Entstehung des modernen Tourismus beigetragen.⁷ Die Sehnsucht nach jenem durch den „Charakter des Abgeschirmten, Eingegrenzten, Geborgenen bestimmt[en] [...] Raum der Idylle“ mit seiner doppelten Perspektivierung zwischen Evasion und Utopie⁸ ist ein wesentliches Bestimmungsmerkmal touristischen Begehrens. Und es ist auch dahingehend ein die Zeit um 1800 kennzeichnendes Phänomen, dass sie mit dem ‚homo touristicus‘ als „zivilisationsmüde[m] Flüchtling der neuen Zeit“⁹ eine genuin moderne Sozialfigur hervorgebracht hat, die nach dem stets Neuen, der „Alltagsdistanz durch Orts-Wechsel“¹⁰ sowie generell nach dem Außeralltäglichen, dem Ursprünglichen und Authentischen strebt.¹¹ Dieser Problemzusammenhang prägt die Geschichte des Tourismus in seiner unterschiedlichen Gestalt – von der Ende des 19. Jahrhunderts entstehenden Sommerfrische über den nach dem Ersten Weltkrieg einsetzenden Sozialtourismus, dem forciert kommerziellen Tourismus seit den 1950er Jahren bis hin zu Formen des Medientourismus, wie etwa Reisen zu Drehorten, bis in die Gegenwart. Die Reflexion von Modernisierungs- und Globalisierungserfahrungen gehört von Beginn an zu dieser Verflechtungsgeschichte von Idyllik und Tourismus dazu, und insofern die touristische Erschließung vermeintlich unberührter Idyllen immer schon deren krisenhafte Gefährdung oder gar Zerstörung impliziert hat,¹² gilt dies auch für die Geschichte der Ökologie. Doch nicht nur im Hinblick auf ihre Gefährdung lässt sich

5 Vgl. dazu auch Barbara Thums: Einleitung: Fluchten aus dem Alltag. Räume der Sehnsucht zwischen Idylle und Tourismus. In: *Sprache und Literatur* 50/2021, H. 123, S. 1–15.

6 Vgl. Helmut J. Schneider: Einleitung: Antike und Aufklärung. Zu den europäischen Voraussetzungen der deutschen Idyllentheorie. In: Ders. (Hrsg.): *Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1988, S. 7–74, hier S. 8.

7 Vgl. dazu Christian Schmitt: Contraste, Dissonanzen, Missklänge. Zum Verhältnis von Idylle und Tourismus in literarischen Schweiz-Reisen des 19. Jahrhunderts (Ida Hahn-Hahn, Hans Christian Andersen). In: *Sprache und Literatur* 50/2021, H. 123, S. 34–56.

8 Zum Zitat vgl. Renate Böschstein-Schäfer: *Idylle*. Stuttgart 1967, S. 8. Zur doppelten Perspektivierung der Idylle zwischen Evasion und Utopie vgl. Renate Böschstein: *Idyllisch/Idylle*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3: Harmonie-Material. Hrsg. von Karlheinz Barck [u.a.]. Stuttgart, Weimar 2001, S. 119–138, hier S. 119.

9 Hasso Spode: Der Tourist. In: *Der Mensch des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ute Frevert/Heinz-Gerhard Haupt. Frankfurt/M., New York 1999, S. 113–137, hier S. 113.

10 Andreas Pott: *Orte des Tourismus. Eine raum- und gesellschaftstheoretische Untersuchung*. Bielefeld 2007, S. 25.

11 Vgl. dazu die einschlägigen Tourismustheorien von Jonathan Culler: *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*. Oxford 1988, S. 153–167, Dean MacCannell: *Tourist Agency*. In: *Tourist Studies* 1/2001, S. 23–37 und John Urry: *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London 1990.

12 Vgl. dazu Hans Magnus Enzensberger: *Eine Theorie des Tourismus*. In: Ders.: *Einzelheiten I – Bewußtseins-Industrie*. Frankfurt/M. 1958, S. 179–205.

die Idyllik in den Kontext ökologischen Denkens stellen. Idyllen inszenieren Vorstellungen von Ursprünglichkeit und Reinheit, die auch in ökologischen Diskursen eine Rolle spielen; Idyllen erzählen von ‚kleinen Gesellschaften‘,¹³ die gemeinsam haushalten und wirtschaften – ihre Organisationsform ist mithin jener des *oikos* verwandt, d.h. jener als Beziehungsgeflecht von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen zu verstehenden Haushalts- und Wirtschaftsgemeinschaft, auf die der Ökologie-Begriff zurückgeht;¹⁴ außerdem sind Idyllen sentimentalisch strukturiert, d.h. ihre Perspektive des Verlusts, gebunden an historisch variable Bedingungen und Krisenerfahrungen der Moderne, ist strukturell betrachtet eine nachparadiesische: Sie blickt sehnsuchtsvoll auf ein verlorenes Ideal und ist darin wissenschaftsgeschichtlich jenen überholten Vorstellungen eines ökologischen Paradieses vergleichbar, die Ökologie als Wissenschaft vom Gleichgewicht auffassen und dieses durch harmonische Mensch-Umweltbeziehungen und eine unberührte Natur garantiert sehen.¹⁵ Idyllen lassen sich also mit guten Gründen als ökologisches Genre bezeichnen.¹⁶ Das ökokritische Potenzial der Idyllik allerdings ist nur dann angemessen zur Geltung zu bringen, wenn nicht methodisch problematische Denkfiguren des Gleichgewichts zum leitenden Fokus der Analyse werden, sondern das Idyllische als Effekt einer narrativen Konstruktion verstanden wird, die mittels Praktiken der Ein- und Ausschließung nicht nur ästhetisches, poetologisches und literarisches Wissen verhandelt, sondern komplexe Austauschbeziehungen zwischen historisch zu spezifizierenden Wissensbeständen organisiert.¹⁷

In dieser Perspektive, mithin die Verhältnisbeziehung von Idylle, Tourismus und Ökologie wissenschaftsgeschichtlich akzentuierend, widmen sich die folgenden Überlegungen Reisefeuilletons von Christian Kracht und Eckhart Nickel, die um die Jahrtausendwende erschienen sind: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt* (1998), *Der gelbe Bleistift* (2000) und *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2009).¹⁸ Die häufig als Dandys und Popliteraten bezeichneten Autoren sind nicht dafür bekannt, engagierte Texte zu schreiben und sich politisch eindeutig zu positionieren. Auch für klassische Themen der Reiseliteratur, etwa die Auseinandersetzung

13 Vgl. dazu Carsten Behle: „Heil dem Bürger des kleinen Städtchens“. *Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert*. Tübingen 2002.

14 Vgl. zu Haeckels darwinistisch geprägtem Verständnis von Wechselwirkung in diesem Zusammenhang auch den Eintrag ‚Umwelt‘. In: Georg Toepfer: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Bd. 3. Parasitismus – Zweckmäßigkeit. Stuttgart 2011, S. 566–607, hier S. 582.

15 Vgl. konträr dazu Timothy Mortons Plädoyer für eine ökologische Perspektive, die davon ausgeht, „that the ecological ‘paradise’ has not occurred yet“. Timothy Morton: *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts, London 2007, S. 162.

16 Vgl. dazu auch Jakob Christoph Heller: „Die stillen Schatten fruchtbarer Bäume“. Die Idylle als ökologisches Genre? In: *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Hrsg. von Evi Zemanek. Göttingen 2018, S. 73–89. Siehe dazu außerdem Evi Zemanek: Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism. In: *Ecocriticism. Eine Einführung*. Hrsg. von Gabriele Dürbeck/Urte Stobbe. Köln, Weimar, Wien 2015, S. 187–204.

17 Vgl. dazu Barbara Thums: Wissen vom (Un)Reinen. Zum diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne. In: *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*. Hrsg. von Gunhild Berg. Frankfurt/M. [u.a.] 2014, S. 145–164 sowie dies.: Die Idylle als Reflexionsraum ökologischer Krisenphänomene: Nicolas Borns *Ein paar Notizen aus dem Elbholz*. In: *Themenheft „Idylle“*. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 1/2017. Hrsg. von Jan Gerstner/Christian Schmitt/Christian Riedel, S. 91–105.

18 Christian Kracht/Eckhart Nickel: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*. München 2001; Christian Kracht: *Der gelbe Bleistift*. Köln 2004; Christian Kracht/Eckhart Nickel: *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*. München 2015. Im Folgenden in Klammer und mit Angabe der Seitenzahl unter den Siglen F, GB und GK im Fließtext zitiert.

mit dem Fremden, scheinen sie sich nicht wirklich zu interessieren.¹⁹ Ihre Reisefeuilletons geben sich jedoch erkennbar über die Tourismusgeschichte informiert und lassen eine Vertrautheit mit Topoi der Tourismuskritik sowie mit Kategorien der Tourismustheorie erkennen. Dies macht sie für die folgenden Überlegungen interessant, zumal sie sich vor allem mit jener Epoche der Tourismusgeschichte befassen, in der die Anfänge des heutigen Ökotourismus liegen. An ihnen lassen sich – so die These – systematisch relevante Aspekte eines Problemzusammenhangs von Moderne, Idylle und Tourismus ablesen, der einen wesentlichen Bezugspunkt in der ökologischen Krise hat. Aufschlussreich ist hierfür das für die Popliteratur der 1990er Jahre generell charakteristische und diese Reisefeuilletons durchgängig prägende Zusammenspiel von Ironie und Oberflächenästhetik sowie der illusionslose Blick auf die ökonomisch erfolgreiche Geschichte des Tourismus. Zu dieser Erfolgsgeschichte gehört auch die Fähigkeit, sich immer wieder aufs Neue veränderten Bedingungen anzupassen bzw. Trends aufzuspüren und sie bedarfsgerecht ökonomisch umzusetzen. Für den modernen Massentourismus ist diese Fähigkeit eine wesentliche Existenzgrundlage, zumal auch für ihn gilt, was die Soziologen Boltanski und Chiapello generell als den „Geist des Kapitalismus“ ausmachen: Der Kapitalismus folgt der Logik der Vereinnahmung, macht sich jegliche Kritik zu eigen und geht daraus gestärkt hervor.²⁰ In den letzten Jahrzehnten lässt sich dies v.a. für die ökologische Tourismuskritik beobachten, gehört doch die Implementierung umweltpolitischer Termini mittlerweile zum Standard touristischer Werbung und Vermarktung.²¹ Die Auswirkungen dieser Vereinnahmungsllogik auf touristische Idyllen und Urlaubsparadiese nehmen die Reisefeuilletons von Kracht und Nickel unter die Lupe. Sie analysieren sie mit einem besonderen Fokus auf die Hippie-Kultur seit den 1960er Jahren sowie auf die bevorzugten Ziele des sogenannten Hippie Trails, etwa dem südindischen Goa, einer ehemals portugiesischen Kolonie, Kathmandu, der Hauptstadt Nepals, oder dem bis heute als thailändisches Inselfaradies vermarkteten Ko Samui. Tourismus- wie idyllentheoretisch aufschlussreich ist dabei die Art und Weise, wie sie die gängige Kritik am Massentourismus auf Formen des Alternativtourismus konzentrieren und sich dem Luxustourismus verschreiben: Der Sündenfall des Alternativtourismus, der Verlust idyllischer Urlaubsparadiese und die vom Massentourismus verursachte ökologische Krise bilden die eine Seite der Medaille, auf deren anderer Seite die Affirmation des Luxustourismus, das romantische Idyllenbegehren und rezente Formen des Ökotourismus stehen. Um den Nachweis dieser Verbindungslinien soll es im Folgenden gehen. Zunächst wird die (para-)textuelle Gestaltung der Reisebücher auf ihren Beitrag zur Geschichte und Theorie des Tourismus hin befragt, bevor dann die detaillierte Analyse exemplarisch ausgewählter Reisefeuilletons narrative (De-)Konstruktionen der Sehnsucht nach Idyllen, irdischen Paradiesen und traumhaften Inseln nachzeichnet und mit Blick auf die Wechselwirkungen von Tourismus und Ökologie

19 Vgl. dazu sowie zur These, dass *Ferien für immer* „eine Geschichte des Massentourismus und der Images von exotischen Reiseorten nach 1945“ schreibt, Ulla Biernat: *„Ich bin nicht der erste Fremde hier“*. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg 2004, S. 197.

20 Vgl. dazu Luc Boltanski/Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2003.

21 Vgl. dazu etwa den Sustainability Report von TUI. https://www.tuigroup.com/damfiles/default/tuigroup-15/de/nachhaltigkeit/berichterstattung-downloads/2020/TUI-Group-Sustainability-Report-2019_Final.pdf-72ad05bff1496edcbe875bb827d93e41.pdf (12.09.2024).

wissensgeschichtlich einordnet, um ausgehend davon das Verhältnis von Idylle, Tourismus und Ökologie in systematischer Hinsicht zu bestimmen.

I. (Para)textuell organisierter Luxustourismus und popliterarische Tourismuskritik

Fraglos ist der Titel *Ferien für immer* vom Gestus ironischer Distanz geprägt. Allerdings ermöglicht gerade dieser Gestus jenes uneingeschränkte Sprechen über touristische Sehnsüchte, romantisches Fernweh und die Suche nach letzten, unberührten Idyllen,²² das aus tourismuskritischer Perspektive spätestens seit Enzensbergers Analysen zum Massentourismus problematisch geworden ist.²³ Vergleichbar erlaubt die Oberflächenästhetik eine Ausrichtung am Schönen und Angenehmen. „Wo der Markt regiert, regieren die Marken, und der Markt regiert überall.“²⁴ Diese den Markenfetischismus adressierende popliterarische Formel trifft auch den Kern des Konsumguts Tourismus: Zumal der Tourist zum einen, in einer Reihe mit dem Flaneur und dem Spieler stehend, als Identitätstypus für das nomadische Selbst einer globalisierten Spätmoderne verstanden werden kann,²⁵ und zum anderen im Pop die Oberflächen- mit der Konsumästhetik aufs Engste miteinander verbunden sind.²⁶ Wie für andere Wirtschaftssektoren auch ist für dieses Konsumgut die Verflechtung von Luxuskonsum- und Distinktionsbegehren charakteristisch.²⁷

Vor diesem Hintergrund, zumal Gesten der Distinktion generell Bestandteil popliterarischer Ästhetik sind, ist es für die von Kracht und Nickel unternommene Auseinandersetzung mit dem Phänomen Tourismus geradezu konsequent, ostentativ auf Luxustourismus zu setzen, in den teuersten Hotels abzusteigen,²⁸ sich als globale Nomaden zu inszenieren und sich von anderen Tourist:innen abzugrenzen.²⁹ *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt* und *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* inszenieren diesen Distinktionsgestus auch über die paratextuelle Gestaltung ihrer Bücher. *Ferien für immer* imitiert mit einem Register und der abgebildeten Karte, auf der die ‚angenehmsten Orte der Welt‘ verzeichnet sind,³⁰ in formaler

22 Vgl. zur Reiseprosa von Kracht und Nickel als geprägt von „Ambivalenzen einer romantischen Sehnsucht nach der Ferne einerseits und der Unmöglichkeit andererseits, diese authentisch zu erfahren“, Björn Weyand: Fernweh in der entzauberten Welt. Christian Krachts und Eckhart Nickels postromantische Reiseprosa. In: *Christian Krachts Weltliteratur. Eine Topographie*. Hrsg. von Stefan Bronner/Björn Weyand. Berlin, Boston 2018, S. 31–67, hier S. 31.

23 Vgl. dazu Enzensberger: „Eine Theorie des Tourismus“.

24 Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2002, S. 168.

25 Vgl. dazu Zygmunt Bauman: *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Hamburg 2007.

26 Vgl. dazu Moritz Baßler/Heinz Drügh (Hrsg.): *Konsumästhetik. Umgang mit käuflichen Dingen*. Bielefeld 2019.

27 Einführend zum Luxustourismus vgl. Albrecht Steinecke: *Tourism NOW: Tourismus und Luxus*. München 2019.

28 In zahlreichen Reisefeuilletons besteht der Titel aus dem Namen eines Luxushotels, etwa „Gran Hotel, Mérida. Mexiko“, „Bissau Palace Hotel, Jaipur, Indien“, „The American Colony Hotel, Jerusalem, Israel“, „The Eastern & Oriental Hotel, George Town, Malaysia“ oder „New Oriental Hotel, Galle, Sri Lanka“.

29 Zum globalen Nomadismus Krachts siehe Klaus Bartels: Fluchtpunkt Katmandu. Globaler Nomadismus bei Christian Kracht. In: *Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher/Magnus Klaus. Köln, Weimar, Wien 2008, S. 291–302.

30 Aufgelistet werden u.a. Bangkok, Zürich, Stockholm, Westerland, Tuk-Tuk, Jaipur, Arambol, Nairobi, Assuan, Katmandu, Jerusalem, Taschkent, Hanoi, Phuket oder Sansibar.

Hinsicht das Genre der Reiseführer.³¹ Vergleichbar spielt auch *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*, der ebenfalls eine Karte mit den bereisten Orten enthält, mit diesem Genre, zumal mit dessen Anspruch als Ratgeber. Der ‚Reiseführer‘ erscheint in der Reihe Gebrauchsanweisungen des Piper-Verlags, der diese „besonderen Reiseführer“ so vorstellt: Es seien „namhafte Autoren“, die hier „ihre Eindrücke und ortskundige Geschichten aufschreiben und sich mit persönlichem Blick den Ländern, Regionen oder Städten auf ungewöhnliche und literarische Weise annähern“; und „der Pilotband für die erfolgreiche ‚Gebrauchsanweisungen‘-Reihe sei Watzlawicks ‚Gebrauchsanweisung für Amerika‘“ aus dem Jahr 1978,³² d.h., die Reihe, die sich dem Glücksversprechen ‚Reisen‘ widmet, startet mit jenem namhaften Autor, der „mit seiner ‚Anleitung zum Unglücklichsein‘ einen Millionenbestseller geschrieben“ hat.³³ Für all jene, die *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* als praktischen Reise-Ratgeber kaufen, ist das Buch, das keine praktischen Tipps enthält, tatsächlich eher eine ‚Anleitung zum Unglücklichsein‘.³⁴ *Ferien für immer* imitiert überdies die für Reiseführer typische Rubrik mit Praxistipps. Sie ist jedoch mit „Unbedingt vermeiden“ überschrieben und beginnt wie folgt: „Den Reiseführer Lonely Planet – Menschen, die den Lonely-Planet-Reiseführer mit sich führen, ihn in einem Café in Nepal, Malaysia oder sonstwo lesen – Cafés in Nepal, Malaysia oder sonstwo, die mit dem Schild ‚As seen in the Lonely Planet‘ werben“ (F, 194). Die folgenden Vermeidungstipps setzen das Bashing gegen diese Tourismusform fort, und sie geben konkrete Empfehlungen für touristische Distinktionsgesten, etwa für das Mieten von Autos oder für Restaurant- und Hotelbesuche.

Eine historische Begründung für den abschätzigen Blick auf all jene, die mit dem Lonely-Planet-Reiseführer im Gepäck noch immer der Vorstellung des ‚Andersreisens‘ folgen, liefert das Reisefeuilleton *Wege nach Nepal aus Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal*. Es klärt auf über Tony Wheeler, den Begründer des „Kosmos Lonely Planet“ (G, 26); Entstehung, Schreibstil und Adressat:innen von Tony Wheelers „South-East Asia on a Shoestring“, „eine Art anti-bourgeoise Fibel für Rucksacktouristen“ (G, 25) werden beschrieben; sein „dialektisches Genie“ (G, 25) wird herausgestellt, mit dem es ihm gelungen ist, die Schwerstarbeit der unterbezahlten Sherpas zu legitimieren und ein perfektes Beispiel für das zu schaffen, was „der Heidelberger Politikwissenschaftler Dieter Nohlen in seinem *Lexikon Dritte Welt* als Folge der *denial*-Theorie mit dem Terminus des spätkapitalistischen Rechtfertigungsdilemmas brandmarkte“ (G, 26); der wirtschaftliche Erfolg des Ehepaars Wheeler wird genau beziffert, ebenso detailliert werden die Folgen der Unterbezahlung von Lohnschreibern ausgeführt und Kathmandus Stadtteil Thamel als jener touristische Ort ausgewiesen, den man besichtigen müsse, wenn man die „Endmoränen von

31 Vgl. dazu auch Biernat: „*Ich bin nicht der erste Fremde hier*“, die von einem „Weltreiseführer“ spricht, der „an die Lustplätze der Hedonisten, der Andersreisenden“ (S. 194) führt, der „die Touristenschelte aus der Ecke des Elitären“ (S. 195) wieder aufnimmt und austauschbare „Orte, Menschen und Situationen“ (S. 196) offeriert, da diese immer durch die „Dandy-Brille“ (S. 196) gefiltert werden.

32 <https://www.piper.de/buecher/reiseberichte/gebrauchsanweisung> (12.09.2024).

33 <https://www.piper.de/buecher/anleitung-zum-ungluecklichsein-isbn-978-3-492-31776-4> (12.09.2024).

34 Zur Positionierung des Bandes in der Reihe des Piper-Verlags vgl. ausführlich Matthias N. Lorenz/Christine Riniker: Störung und ‚Entstörung‘ in Christian Krachts und Eckhart Nickels *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2009/2012). Zu einer Poetik des „Knowing without going“. In: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 48/2018, S. 561–586.

Wheelers soziokultureller Verwüstungsorgie des gesamten Planeten“ (G, 27) besichtigen wolle.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die (para-)textuelle Gestaltung der Reisebücher einen genuin popliterarischen Beitrag zur Geschichte und Theorie des Tourismus liefern. Dieser hat in den Distinktionsgesten gegenüber alternativen Reiseformen einen besonderen Fokus. Der touristische Blick, der auf die Geschichte des alternativen Reisens und ihre unterschiedlichen Akteure geworfen wird, ist jedoch keineswegs so schnell und eindeutig zu decodieren, wie es die ostentativ ausgestellten Distinktionsgesten vermuten lassen. Vielmehr erschließt die folgende detaillierte Analyse der Darstellungsverfahren einzelner Reisefeuilletons eine Ambiguität des Erzählten, die im Hinblick auf die Verhältnisbeziehung von Idylle, Tourismus und Ökologie historisch wie systematisch von Interesse ist.

II. Idyllensehnsucht und Inselparadiese

Bereits in Christian Krachts *Faserland* (1995) nehmen Inseln eine herausgehobene Stellung ein: Sylt ist Ausgangspunkt der Handlung, und mit Isabella Rossellini Kinder zu haben und auf einer Insel zu leben, ist ein Traum des reisenden Protagonisten. Vor allem aber der Kolonialroman *Imperium* (2012) ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Hier stehen mit der Zeit um 1900 und mit dem Aussteiger, Gründer einer Südseekolonie und fanatischem Verehrer der Kokosnuss August Engelhardt die Vorstellungen der Insel als paradiesischer Idealwelt in all ihrer kolonialistischen und rassistischen Abgründigkeit zur Debatte. Die Reisefeuilletons, die dazwischen entstanden sind, lassen Bezüge in beide Richtungen erkennen.³⁵ Kokosnüsse gehören auch hier zum Inventar der Inselträume, geträumt werden diese aber nun von Massentouristen des 20. und 21. Jahrhunderts, die wiederum als ‚Nachfahrende‘ auf den Spuren jener Abenteurer und Aussteiger ausgewiesen werden, die sich seit den 1960er Jahren auf den Hippie Trail begeben haben.³⁶

Mit dem Reisefeuilleton *Ko Samui*TM, das all diese Aspekte zum Thema hat, widmet sich *Der gelbe Bleistift* der drittgrößten Insel Thailands, die wegen ihrer langen, feinsandigen und früher von Kokoshainen gesäumten Stränden noch immer als Trauminsel gepriesen wird. An dieser Zuschreibung haben auch die Hippies der 1970er Jahre einen beträchtlichen Anteil, die Ko Samui als Aussteiger-Paradies für sich entdeckten. Das Reisefeuilleton erzählt die Tourismusgeschichte der Insel als eine des Sündenfalls, deren ironischer Gestus die getroffenen Aussagen zwar relativiert, aber

35 Deutlich markiert werden diese Bezüge etwa auch in einem Artikel zu Krachts Roman. Vgl. dazu Axel Dunker: Ferien für immer. (Koloniale) Idyllen bei Christian Kracht. In: *Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart*. Hrsg. von Jan Gerstner/Christian Riedel. Bielefeld 2018, S. 97–108.

36 Vgl. zum Begriff des ‚Nachfahrers‘ Alexander Honold: Das Weite suchen. Abenteuerliche Reisen im postmodernen Roman. In: *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache. Eine Ästhetik des Widerstands?* Hrsg. von Henk Harbers. Amsterdam, Atlanta 2000, S. 371–396, hier S. 376: „Nachfahre und Nachfahrer, lesender Held und nachreisender Abkömmling. War der Pionier die imaginative Leitgestalt der Moderne, so treten nun die Nachgänger und Spurensucher auf den Plan.“ Zu Veränderungen des Abenteuer Tourismus in den 1980er Jahren Christoph Köck: *Sehnsucht Abenteuer. Auf den Spuren der Erlebnisgesellschaft*. Berlin 1990, S. 91: „In den achtziger Jahren wandelt sich das Bild des ‚typischen‘ Abenteuer Touristen. Es wird ‚modern‘, in den kostbarsten Tagen des Jahres Extremes und Exotisches zu unternehmen. Anstelle der bärtigen ‚Freaks‘ dominieren heute modebewußte ‚Erlebnistypen‘ den Abenteuer Tourismus.“

nicht grundsätzlich zurückweist und damit eine postkritische Tourismuskritik formuliert.³⁷ Es beginnt, indem es die Leser als Touristen und Entdecker dieser Trauminsel adressiert:

Heute, lieber Leser, fliegen wir zusammen ins Paradies. Das Paradies ist eine Insel im Golf von Thailand, ein grüner und goldener Fleck, dort unten im blauen Azur des Meeres. Das kleine Flugzeug setzt auf der Landepiste auf und ein Flugplatz empfängt uns, wie er angenehmer nicht sein könnte: Eine kleine, nach allen Seiten offene Holzhalle steht dort neben ein paar Kokospalmen, Blumengirlanden werden dem Reisenden um den Hals gehängt, ein kleines Disney-Mobil verbindet Flugzeug und Holzhalle, und das Beste daran ist: Das Paradies kann erst seit 1989 überhaupt angefliegen werden. Ja, ganz richtig, seit zehn Jahren erst. (GB, 139)

Die nachparadiesische Perspektive, die sich am Ende dieser Passage andeutet, bestimmt auch den weiteren Verlauf des Reisefeuilletons. Das Paradies ist zwar immer schon ein verlorenes Paradies, gerade deshalb aber ist die Sehnsucht nach dem Paradies unstillbar:

Und trotzdem nennen wir es Paradies. Die Drogenhöhle Ko Phangan, nur eine Insel weiter, disqualifiziert sich per Definitionem selbst, und die Schlaunen sind eh nach Ko Lanta gefahren; [...]. Und doch, lieber Leser, stockt dem Mitteleuropäer immer noch der Atem, wenn er mit dem kleinen Passagierflugzeug über Ko Samui fliegt und zur Landung ansetzt im Paradies. Völlig zu recht, meine ich. Auf Wiedersehen. (GB, 143)

Die nachparadiesische, im Modus des Verlusts gehaltene Perspektive auf Ko Samui führt dazu, dass zwar am Ende an der Zuschreibung ‚Paradies‘ festgehalten wird, diese jedoch durch den Text selbst bereits widerlegt ist. Im traditionellen Verständnis ist das Paradies ein eingezäunter, abgegrenzter Ort, ein Ort des Anfangs, der Ursprünglichkeit, Einheit und Reinheit – darin der Gattung Idylle strukturell verwandt. Das Reisefeuilleton jedoch dekonstruiert diese Vorstellung, indem es aus der anfänglichen Einheit die Zweiheit von Gegenwart und Vergangenheit macht und dem aktuellen Paradies Ko Samui ein touristisch noch ursprünglicheres, noch authentischeres und jungfräulicher Paradies gegenüberstellt: Und zwar das Ko Samui der 1970er und frühen 1980er Jahre, das nur mühsam erreichbare Paradies „für ein paar kiffende Hippies“, das „auf der touristischen Weltkarte [noch nicht] verzeichnet“ war, dessen Einwohner hauptsächlich vom Kokosnusshandel lebten und deren Einsamkeit die Lektüre von mehrhundertseitigen Werken der Weltliteratur ermöglichte (GB, 139).

Verglichen damit muss die Gegenwart zwangsläufig als touristischer Sündenfall erscheinen – „nichts ist, wie es bis vor kurzem noch war“ (GB, 139). Detailliert wird das Andere des Paradieses ausgeführt: die Zunahme des Flugverkehrs, der kolonialistisch agierende Immobilienmarkt, die Erschließung und Ausbeutung der Insel durch einen globalisierten (Drogen-)Markt, auf dem es „die Produkte der ersten Welt zu Preisen der dritten“ gibt (GB, 140) und „ein Panoptikum aus Welttouristen“ (GB, 142) anzieht – oder anders formuliert, die Tourismusgeschichte Ko Samuis wird erzählt als Geschichte einer umfänglichen kulturellen Hybridisierung, die das ursprünglich ‚reine Paradies‘, zumal „die Vermarktung des Paradieses [...] in sich immer höher und schneller schraubenden Spiralen fortschreitet“ (GB, 141), je länger desto mehr verunreinigt. Diese Spirale touristischer Beschleunigung, die das „rapide Verderben

37 Bekanntlich begleitet die Tourismuskritik die Geschichte des Tourismus von Beginn an. Eine ideologisch motivierte Tourismuskritik jedoch, die ‚richtiges‘ von ‚falschem‘ Reisen unterscheidet oder Authentizität als faktische Gegebenheit und nicht als zeichenhafte Konstruktion versteht, gilt inzwischen als methodisch überholt.

Ko Samuis“ verursacht, wird, da in kürzester Zeit in seiner Offensichtlichkeit erfassbar, verglichen mit den „Fotos, die man zur 1-Stunde-Entwicklung in den Fotoladen von Na Thon gegeben hat“ (GB, 141). Der per se schon medial codierte touristische Blick wird hier als technisch bewaffneter und derart doppelt medialisierter Blick ausgestellt, dessen schnell konsumierbare Bilder der zuvor beschriebenen, Verderbnis bringenden ökonomischen Verwertungslogik strukturell analog sind. Inwiefern das Blickregime des Massentourismus die indigene Kultur zum Verschwinden bringt, macht folgende Passage deutlich:

Die Mönche in ihren orangefarbenen Roben laufen noch immer am Straßenrand entlang, und die Frauen mit den spitzen Hüten stehen noch immer knöcheltief in den grünen Reisfeldern und ernten emsig, aber wer das sehen möchte, muß sehr gute, fixe Augen haben; von einem gemieteten Motorrad aus oder von einem Suzuki-Jeep betrachtet, huscht das idyllische Bild sekundenschnell vorbei und ist verschwunden. (GB, 149)

Die an den Straßenrändern entlanglaufenden Mönche und die erntenden Frauen im Grün der Reisfelder sind der Sichtbarkeit entzogen. Ränder und Randständigkeit gehen auch sprachlich eine Verbindung ein, und zwar so, dass die Aussage, die Insel sei „im Grunde nichts anderes [...] als ein dichter Klecks Urwald, an dessen Rändern ein schmaler Streifen Sand das Meer begrenzt“ (GB, 140), vom Rand ins Zentrum gerückt wird. Urwälder sind Primärwälder, d.h. jenseits von menschlicher Einflussnahme unberührte Ökosysteme, die allenfalls an den Rand der menschlichen Zivilisation vordringen und die es zu schützen gilt. Im Horizont eines expandierenden Tourismus allerdings, wie er in Ko Samui zu beobachten ist und an dessen Durchdringungsmacht das Reisefeuilleton keinen Zweifel lässt, ist der Schutz des Urwalds, des Paradieses für Tiere und Pflanzen, allenfalls eine Ausnahme, welche die Regel bestätigt. Die „einheimische Verordnung, daß die neu gebauten Häuser auf Ko Samui nicht höher als die höchsten Palmen sein dürfen“, die wenig später mit aus Nord-Thailand importierten Palmen, „die viel höher waren als die hier heimischen Bäume“ (GB, 142f.) ausgehebelt wurde, ist hierfür ein schlagendes Beispiel. Auch wenn das Reisefeuilleton *Ko Samui*TM keine dezidiert ökokritische Position einnimmt, so erstellt es doch Zusammenhänge, die eine solche Perspektive ermöglichen. Ihr nachparadiesischer Blick auf die Tourismusgeschichte der Insel idealisiert nachträglich, wenn auch mit erkennbar ironischem Gestus, die von der Hippie-Kultur der 1970er Jahre geprägten Anfänge des dortigen Tourismus. Es ist die Zeit, in der andere Orte bereits durch den Massentourismus geprägt waren, die Zeit einer „verstärkten Nachfrage nach fernen unberührten Landstrichen und vom Tourismus nicht kontaminierten Kulturen jenseits der europäischen Grenzen“³⁸ und die Zeit, in der jene Geschichte des ‚Sanften Tourismus‘³⁹ und des ‚Anders Reisens‘ ihren Anfang nahm, die heute unter Labels wie ‚Nachhaltiger Tourismus‘ und ‚Ökotourismus‘ bzw. ‚Sustainable Tourism‘ oder ‚Eco-tourism‘ normalisiert werden.

38 Biernat: „*Ich bin nicht der erste Fremde hier*“, S. 73. Vgl. ebd., S. 99 zum Tourismus der 1970er Jahre außerdem: „In jeder Saison ruft die Branche ein neues, exklusives, aber erschwingliches ‚Paradies‘ aus. Zum ersten Mal nach dem Zweiten Weltkrieg rückt die Kehrseite des massentouristischen Reisens ins öffentliche Bewußtsein. Das führt schließlich dazu, daß sich die Tourismusforschung als wissenschaftliche Disziplin etabliert.“

39 Zum ‚sanften Tourismus‘ als Weg, „neue Reiseliten zu produzieren“, und als Habitus, sich auf der Basis einer ‚neuen Umweltethik‘ vom Massentourismus, dem „Landschaftsfresser und Kulturzerstörer“, zu distinguieren vgl. Konrad Köstlin: *Wir sind alle Touristen. Gegenwelten als Alltag*. In: *Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag*. Hrsg. von Christiane Cantauw. Münster, New York 1995, S. 1–12, hier S. 5.

III. Paradise lost

Gehört zur Sehnsucht nach dem Paradies, die auch den „Mythos Urlaubsparadies“ formt, ihre Unerfüllbarkeit, so wird dem Touristen beim Abgleich von Paradieserwartung und Urlaubswirklichkeit zwangsläufig eine große Illusions- und Kompromissbereitschaft abverlangt.⁴⁰ In den 1970er und 1980er Jahren hat diese Risse bekommen. Im Zuge der Kritik am Massentourismus wurde der ‚Mythos Urlaubsparadies‘ zwar nicht zu Ende, aber doch in Teilen umgeschrieben. ‚Anders Reisen‘ wird nun zur Formel für einen neuen und alternativen bzw. sanften Tourismus.⁴¹ Touristen sollen keine „Landschaftsfresser“ mehr sein,⁴² und schon gar nicht Verursacher eines „Ökozid[s]“.⁴³ Vielmehr reist das Bewusstsein für die ökologischen Folgen des Tourismus immer schon mit. Dokumentiert wird es in alternativen Reiseführern, aber auch in Reisetagebüchern. Kracht vergleichbar reist etwa Lukas Hartmann als Schweizer nach Indien, anders als Kracht jedoch kann er den gebotenen Luxus nicht genießen:

Wir haben Pech und geraten, ohne es zu wollen, in ein Erstklassrestaurant: Air Condition selbstverständlich: der riesige, schwarze Kasten nimmt die halbe Rückwand ein; er läuft auf Hochtouren, obschon die abendliche Temperatur draußen angenehm mild ist. [...] Air Condition: man hat's soweit gebracht, daß man sich Energieverschwendung leisten kann; du schaffst den Kultursprung in zwei, drei Schritten – draußen draußen Machtlosigkeit und Ausgesetztsein, drinnen bist du Herr übers Klima.⁴⁴

Hartmann repräsentiert jenen Alternativtourismus, gegen den sich das *Ferien für immer* charakterisierende Distinktionsbegehren richtet. Letzteres ist jedoch zugleich der Bezugspunkt für den Beitrag zur Tourismusgeschichte, den *Ferien für immer* leistet. Die hier versammelten Reisefeuilletons beobachten und reflektieren nicht nur Denkfiguren und Verhaltensmuster, die sich im Laufe der Tourismusgeschichte als typisch herausgestellt haben, sondern imitieren diese auch und stellen sie performativ aus. Die Gesten der Abgrenzung – Touristen sind immer die anderen – werden mit popliterarischen Gesten der Distinguierung und Ironisierung verschmolzen, und die im Laufe der Tourismusgeschichte zum Ritual gewordene Tourismuskritik verschiebt sich von der allgemeinen Kritik am Massentourismus nahezu gänzlich auf Formen des Alternativtourismus. Das Reisefeuilleton *Dahab* ist in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich, weil es hierfür klassische Idyllentopoi aufgreift und weil die darüber geäußerte Tourismuskritik eine Reinigungsarbeit vollzieht, die das Andere des Reinen, den Schmutz, besonders in den Blick nimmt. Bereits der Beginn macht den Idyllenbezug deutlich:

Lange Zeit war Dahab am Roten Meer der absolute Kiffergeheimtip. Vor ein paar Jahren entdeckten dann nicht nur die Norweger und die Deutschen das ehemalige Pink-Floyd-Paradies, sondern auch noch die Israelis, [...]. Die Preise für Ganja sind enorm gestiegen, und vier neue Bungalowkomplexe sind sicher nicht die letzten, die sich in der früher jungfräulichen Bucht breitmachten.

40 Horst W. Opaschowski: *Das gekaufte Paradies. Tourismus im 21. Jahrhundert*. Hamburg 2001, S. 7. Vgl. ebd. auch die Überlegung, ob „[v]ielleicht die Urlaubsreise der lauteste Sehnsuchtsschrei des Menschen nach dem verlorenen Paradies [ist]“.

41 Vgl. dazu Robert Jungk: Wieviel Touristen pro Hektar Strand? Plädoyer für ein sanftes Reisen. In: *GEO* 10/1980, S. 154–156.

42 Vgl. dazu Jost Krippendorf: *Die Landschaftsfresser: Tourismus und Erholungslandschaft – Verderben oder Segen?* Bern, Stuttgart 1975.

43 Vgl. dazu das Ökozid-Jahrbuch von Claus Euler (Hrsg.): „Eingeborene“ – ausgebuht. *Ökologische Zerstörung durch Tourismus*. Gießen 1989 (= Ökozid, Bd. 5).

44 Lukas Hartmann: *Mahabalipuram oder als Schweizer in Indien. Ein Reisetagebuch*. Zürich 1982, S. 10.

Auch die Nähe zum TUI-Nirvana Sharm-El-Sheikh, das eine Busstunde südlich entfernt liegt, ist durch die Tagesausflügler, die Hippies gucken wollen, etwas wohlseinsbeeinträchtigend. (F, 34)

Das Paradies ist vermüllt, seitdem sogenannte „Kiffertouristen“ (F, 50) an den Stränden von Goa ihre „Einwegspritzen“ (F, 51) hinterlassen. Es ist kein Paradies mehr, das vom Sündenfall noch nichts weiß; keine abgegrenzte Fläche mehr, wie es die alternative Bezeichnung ‚Garten Eden‘ vorgibt, und damit auch kein ‚jungfräulicher‘ Ort der Reinheit mehr. Damit hat Dahab auch alle Kennzeichen einer Idylle im literarischen Gattungssinn verloren – gilt doch die Idylle als klar umgrenzter Raum, der narrativ mit Topoi der Ursprünglichkeit, Reinheit, Jungfräulichkeit und Unberührtheit ausgestaltet wird.

Lassen sich Idyllen mithin als Räume der Isolierung und Abschottung bezeichnen, als ideale Welten, für deren Entstehung und Aufrechterhaltung zwangsläufig Praktiken der Ausgrenzung und Grenzschiebung erforderlich sind, so führt die Vorstellung von touristischen Idyllen und Urlaubsparadiesen das Paradox vor, das der touristischen Erschließung von Räumen des Glücks eingeschrieben ist:⁴⁵ Wie für die Idyllensehnsucht gilt auch für die touristischen Räume des Glücks die strukturelle Verkopplung der Empfindungen von Sehnsucht und Verlust. Ihre Erschließung geht mit ihrer Kontamination, mit ihrer Verunreinigung und Beschmutzung, kurz mit ihrer Destruktion einher. Jede Öffnung des begrenzten Raums muss deshalb als Gefährdung erscheinen. Anders formuliert: Der Blick auf den Problemzusammenhang von Idylle und Gefährdung bringt auch die ökologische Kehrseite des modernen Tourismus in besonderer Weise zur Geltung.

Im Reisefeuilleton *Dahab* ist dieser Problemzusammenhang in seinen ökologischen Dimensionen mit den vermüllten Stränden angezeigt. Sein ‚tourismustheoretischer‘ Fokus liegt zunächst auf den Auswirkungen, welche die Suche des Touristen nach noch unentdeckten weißen Flecken auf der Landkarte mit sich bringt. Diese Suche ist verbunden mit dem Anspruch des Touristen nach dem alleinigen Genuss dieser unberührten Paradiese: Der eigene Blick auf das Fremde und/oder Exotische ist – so die Vorstellung – gerade kein touristischer; es ist also kein medial codierter und in diesem Sinne unreiner Blick, und deshalb kann er auch die unberührten, jungfräulich-reinen touristischen Idyllen und Urlaubsparadiese nicht kontaminieren. Die offensichtliche Paradoxie dieser Vorstellung produziert ein genuin touristisches Nomadentum. Zusammen mit dem Gestus der Abgrenzung führt es zwangsläufig dazu, dass die Karawane des Tourismus immer weiterzieht – auch davon handelt das Reisefeuilleton *Dahab*:

Ein kürzlicher Besuch in Dahab zeigt uns nicht nur den Wandel der Zeit, sondern auch die daraus entstehende Rückständigkeit unserer Recherchen. Dahab ist den Israelis nun zu touristisch geworden, und sie haben sich zirka hundert Kilometer weiter nach Tarabeen verzogen. (F, 35)

Die unmittelbar sich anschließende ‚Versicherung‘, man brauche das „neue Dahab“, Tarabeen, „gar nicht mehr kennenzulernen“, weil dort nur zu finden sei, was es

45 Zur utopischen Dimension des touristischen Glücksversprechens und der Sehnsucht nach utopischen, paradiesischen und idyllischen Gegenwelten vgl. Walter Kiefl: Wo Du nicht bist, dort ist das Glück. Überlegungen zur Vielschichtigkeit touristischer Motive. In: *Tourismus-Journal* 1/1997, S. 207–224. Vgl. zur Bestimmung touristischer Räume als ‚Glücksräume‘ außerdem Karlheinz Wöhler: *Touristifizierung von Räumen. Kulturwissenschaftliche und soziologische Studien zur Konstruktion von Räumen*. Wiesbaden 2011, S. 13.

auch in Dahab längst gäbe, nimmt das touristische Authentizitätsbegehren aufs Korn, indem es die Suche nach dem Authentischen auf die lästige Suche nach „Mitbringsel für die Freunde“ reduziert und dazu rät, „sich den letzten Reisetag in Kairo [nicht] von einem aufreibenden Bazaar-Besuch [...] verderben zu lassen“ (F, 35). Über den persischen Begriff ‚Bazar‘ für Markt dringt das Ökonomische in die Idyllenkonstruktion ein, zusammen mit dem ‚Nicht-Authentischen‘ kontaminiert es als das ‚Verderbnis-Bringende‘ deren Ausrichtung am Schönen, Reinen und Jungfräulichen:

Denn es gibt im echten Dahab inzwischen das ganze Spektrum ägyptischen Nippes – von der Plastikpyramide über mannshohe Plüschdromedare bis zum feilgebotenen Original-Papyrus aus der Pharaonenzeit, auf dem mit Filzstift hilflos aufgemalte Beschneidungsrituale zu sehen sind –, [...]. (F, 35)

Das Darstellungsverfahren der Kombination von popliterarischer Ironie und Oberflächenästhetik stellt zum einen aus, dass jedes im Kontext des Tourismus formulierte Ursprungsdenken einer Täuschung gleichkommt – in Dahab ist nichts ‚echt‘, und auch ‚Originales‘ ist hier nicht zu finden. Zum anderen markiert es mit den Prinzipien der globalen Marktwirtschaft, für die touristische stets hybride Räume sind,⁴⁶ zugleich deren Auswirkungen für die Umwelt – die Produktion von Plastikmüll.⁴⁷

Wissensgeschichtlich betrachtet verlieren diese in den Reisefeuilletons mehrfach am Rande eingestreuten Hinweise auf den vom Massentourismus produzierten Plastikmüll ihren nebensächlichen Status. Die meeresbiologische Forschung der ökologischen Probleme, die durch Plastikmüll-Ansammlungen in den Meeren verursacht werden, ist in den 1990er Jahren unter dem Schlagwort „Great Pacific Garbage Patch“ populär und öffentlichkeitswirksam geworden – ihre Anfänge jedoch gehen bis in die 1960er Jahre zurück:⁴⁸ Gab es zunächst nur einzelne Studien zu Seevögeln, die über das Wasser langlebige synthetische Polymere aufgenommen hatten, konnte 1972 ein Artikel der Meeresbiologen Edward J. Carpenter und Kenneth L. Smith in *Science* die Ansiedelung von Kieselalgen und Nesseltierchen auf Kunststoffpartikeln nachweisen.⁴⁹ Das populäre Wissen um den ökologisch krisenhaften Zustand der von Plastikmüll verschmutzten Meere fällt also in die Zeit, in der die Reisefeuilletons entstanden sind, und das meeresökologisch-wissenschaftliche Wissen geht zurück auf die Zeit, in der – folgt man den Reisefeuilletons – die Hippies die Strände mit Plastikmüll verschmutzten und jenen Massentourismus initiierten, der die einstigen Paradiese zu verlorenen Paradiesen machte. Inseln – und auch darauf weist der Plastikmüll hin – sind keine nach Außen abgegrenzten und vor Kontaminationen geschützten Idyllenorte. Die Grenze zwischen Innen und Außen ist durchlässig, der tourismusinduzierte Plastikmüll überschwemmt die Bazare, vermüllt Strände, schwimmt in den offenen Meeren und bringt dort Meeresumwelten hervor, in denen Synthetisches und

46 Exemplarisch hierfür ist der Hinweis im Reisefeuilleton zum „UNITED COFFEE HOUSE. New Delhi, Indien“, dass der Bohnenkaffee „hier in Bunsenbrennergläsern der Firma Glashütte“ (F, 123) serviert wird.

47 Vergleichbar nebenbei wird in *Gebrauchsabweisung für Kathmandu und Nepal* im Reisefeuilleton *Barooning* ein Straßenprojekt erwähnt, das die „Pattex schnüffelnden indischen Plastiksammelkinder“ (G, 174) betreut.

48 Vgl. dazu sowie zum Folgenden Sven Bergmann: Schleimige Assoziationen im Meer – die Plastisphäre. In: *NaturenKulturen. Denkräume und Werkzeuge für neue politische Ökologien*. Hrsg. von Friederike Gesing [u.a.]. Bielefeld 2019, S. 353–384, hier S. 353f.

49 Vgl. Edward J. Carpenter/Kenneth L. Smith: Plastics on the Sargasso Sea Surface. In: *Science* 175/1972, S. 1240–1241, zit. nach Bergmann: Schleimige Assoziationen, S. 354.

Natürliches unauflöslich miteinander verflochten ist.⁵⁰ Es rücken derart „Verflechtungen, Fusionen und zirkulierende Praktiken zwischen Natur und Kultur ins Zentrum“,⁵¹ für deren konstitutive Hybridität von Donna Haraway und Bruno Latour der Begriff „NaturenKulturen“ vorgeschlagen wurde. An der Idee der Idylle als Ort der Reinheit und Jungfräulichkeit lässt sich in diesem Horizont nur festhalten, wenn man um die Selbsttäuschungen der hierfür erforderlichen rigiden Reinigungspraktiken weiß. Darauf macht, ohne dies explizit auszuführen, die narrativ geleistete Verschränkung von Ursprungs- und Reinheitsdenken aufmerksam. Sie zeigt, dass Räume des Idyllischen unter den Bedingungen eines globalisierten Tourismus gleichermaßen krisenhaft gefährdete und die ökologische Krise beschleunigende Räume sind, die stets von Neuem einer „Arbeit der Reinigung“⁵² unterzogen werden müssen.

IV. Festhalten am Paradox

Christian Krachts gemeinsam mit Eckhard Nickel verfasste *Gebrauchsanweisung für Kathmandu und Nepal* (2009) ist eine Einleitung vorangestellt, deren narrative Gestaltung die Prinzipien und Paradoxien touristischen Idyllenbegehrens exemplarisch vorführt: Das Festhalten an der Möglichkeit, Ursprüngliches und Authentisches entdecken und die mediale Codierung des touristischen Blicks unterlaufen zu können, macht die Verfasser zu typischen Touristen; die Offenlegung der hierfür notwendigen Reinigungsarbeit zeigt das Wissen um die Paradoxie dieses Vorhabens; und das diesem Wissen widersprechende Festhalten an der Idyllensehnsucht legitimiert nicht nur das eigene Schreiben, sondern schreibt den Mythos der Idylle in einer Weise fort, die seine Verfasser als letzte Zeugen eines dem Untergang gewidmeten Paradieses ausweist.

„Anfangs des neuen Jahrtausends kamen wir nach Nepal“ – die Einleitung, die vom Ende eines Mythos erzählt, beginnt mit der Inszenierung eines Neubeginns: Sie wird verknüpft mit der „Suche nach einem Land“, das „Ruhe“ nicht in Verbindung mit Ordnung, sondern vielmehr mit „Unordnung“ verspricht (G, 13). Das ist zunächst als Entsprechung zu den „verworrenen Lebensläufe[n]“ (G, 13) der Autoren zu lesen, im Weiteren jedoch tritt es auch in Relation zu den geschilderten politischen Unruhen in Nepal. Die Suche nach Ruhe, die „ein nomadisches, unstetes Dasein“ auch deshalb beenden soll, weil es stets von dem „Gefühl“ begleitet war, „letzten Endes doch nicht am richtigen Ort zu sein“ (G, 13f.), wird so zugleich als illusorisch ausgewiesen. Bei näherer Betrachtung erschließt sich die Schilderung der Szene, bei der sich dieses Gefühl zur „Gewißheit [verdichtete], es sei nun Zeit, in den Himalaya aufzubrechen“ (G, 14), als idyllen- und tourismustheoretisch aufschlussreiche Krisenerzählung.

Die Vorausschau auf die Zeit in Nepal, die der Erläuterung der Reisemotivation folgt, macht diese Krise zunächst als politische Krise thematisch: Ende des Königreichs,

50 Siehe dazu das Forschungsfeld der Island Studies, das unterschiedliche Dimensionen von Verflechtungen/Entanglements in den Blick nimmt. Vgl. dazu aus germanistischer Perspektive: Roland Borgards/Mira Shah/Lena Kugler (Hrsg.): *Die Zukunft der Inseln. Passagen zwischen Literatur und Wissenschaft*. Hannover 2021.

51 Friederike Gesing [u.a.]: NaturenKulturen-Forschung. Eine Einleitung. In: *NaturenKulturen. Denkräume und Werkzeuge für neue politische Ökologien*. Hrsg. von dens. Bielefeld 2018, S. 7–50, hier S. 7.

52 Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt/M. 1998, S. 20.

Bürgerkrieg, Einführung der Republik. Das Vorhaben, die „auf den ersten Blick vielleicht unzusammenhängenden Erlebnisplitter so aufzuschreiben, daß sie eine gedankliche Essenz des neuen Nepal, eines Landes im Zustand der Transformation, ergeben mochten“ (G, 14), setzt sodann ein mit der Schilderung einer Idylle:

Bereits beim allerersten kurzen Besuch nahm uns Nepal gefangen. Das Licht, wie können wir es beschreiben? Es war Ende Mai, und die dunstige Trockenheit der Frühlingsmonate verwandelte sich gerade in eine sanfte und milde Sommergrüne. Die vielen in das Newarital fließenden Bäche ließen die gesamte Umgebung Kathmandus als überbordende Kulisse für die erhabene Freundlichkeit des nepalesischen Volkes erscheinen. Winzige Ziegelfabriken lagen über das Hochtal verstreut wie in heiliger Kinderlaune absichtslos vergessene Bauklötze. Papierne, gelbe Drachen flatterten über den Dachterrassen. Kleine Grüppchen tibetanischer Mönche wichen auf dem Weg zur Stupa elegant und gelenkig den Bussen aus. Junge Hunde balgten sich im Dreck. An den Straßenrändern trocknete man ganze rote Teppiche von Chilischoten in der Sonne. (G, 14f.)

Mit der Sanftheit und Milde der Natur, ihren vielen Bächen und den miniaturhaft erscheinenden Gebäuden, mit der Kindlichkeit der Szenerie sowie dem harmonischen Zusammenleben von Menschen und Tieren werden Topoi des Idyllischen aufgerufen. Über die getrockneten roten Teppiche aus Chilischoten, die auch in Nepal-Reiseführern Erwähnung finden,⁵³ werden sie an Topoi des Reisens angeschlossen.⁵⁴

Kaum ist diese Idyllenkonstruktion narrativ erstellt, wird sie auch schon eingeschränkt und destruiert. Sie hat Bestand nur am ersten Tag, ist reduziert auf die Eindrücke beim allerersten kurzen Besuch, mithin auf eine „first-contact-Szene“.⁵⁵ Denn bereits am dritten Tag erfolgt mit dem Einbruch des Schreckens auch die Ent-Täuschung eines naiven touristischen, an die Authentizität des „first contact“ glaubenden Blicks:⁵⁶ Durch den Verweis auf das Essen im italienischen Restaurant werden Tourismuskli-schees bedient, und als literarisches Klischee kann das Spiegelungsverhältnis zwischen subjektiver Empfindung und Landschaftsdarstellung gelten, bewirkt doch der sich verfinsternde Himmel und die „in ihrer Vollkommenheit entsetzlich“ anmutende Stille „zum Nach Tisch“ eine „schreckliche Vorahnung“ (G, 15). Und diese kann sich, so will es das ironisch-ästhetische Spiel mit seinem „Modus der Vorbehaltlichkeit“⁵⁷ auf die politischen Ereignisse, jedoch auch auf die „Schale frischer Erdbeeren“ mit ihrer „durch die erdrückende Schwüle fast flüssig gewordene[n] Schlagsahne“ (G, 15) beziehen.

Im Weiteren wird dieser Modus ambiger Verknüpfung von Widersprüchlichem mit Blick auf die politischen Ereignisse fortgesetzt: Gegenstand des Erzählens ist das Gerücht vom Selbstmord des Kronprinzen und die als Zerstörung des „Göttliche[n]“ gefasste „fast vollständige Auslöschung der regierenden Königsfamilie“ (G, 15) sowie

53 Vgl. etwa Ludmilla Tütting [u.a.]: *MARCO POLO Reiseführer Nepal. Inklusive Insider-Tipps, Touren-App, Update-Service und offline Reiseatlas*. Erweiterte 10. Auflage, Ostfildern 2017, S. 48.

54 Vgl. dazu Alexandra Karentzos/Alma-Elisa Kittner/Julia Reuter: Einleitung: Topologien des Reisens. *Tourismus – Imagination – Migration*. In: *Topologien des Reisens. Tourismus – Imagination – Migration*. Hrsg. von dens. Trier 2010, S. 5–12, hier S. 6: „Denn wer reist, benötigt Topoi: Schemata, Orientierungsmarken, die die Bewegung erst definieren, den Ort erst konstruieren.“

55 Vgl. Klaus R. Scherpe: Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden. In: *Weimarer Beiträge* 44/1998, S. 54–73.

56 Vgl. zu den Bedingungen des ‚first contact‘ bzw. zur Medialität des touristischen Blicks Dean MacCannell: *The Tourist. A new Theory of the Leisure Class*. Berkeley 2009.

57 Vgl. dazu Moritz Baßler/Heinz Drügh: Eine Frage des Modus. Zu Christian Krachts gegenwärtiger Ästhetik. In: *Text + Kritik* 216: *Christian Kracht*. Hrsg. von Christoph Kleinschmidt. München 2017, S. 8–19, hier S. 11.

die Reaktionen der Nepalis, entweder die kollektive „rituelle Selbsttötung – im Sanskrit *jal-samadhi* genannt –“ durch „den Sprung in den sich durch Kathmandu windenden Fluß Bagmati“ zu wählen, oder den „Schmerz in Verse zu gießen“ (G, 16). Auf diese Weise werden nicht nur die gegensätzlichen Praktiken der Selbsttötung – Enthüllung des Königs zum bloßen „Menschen“ (G, 16) einerseits und rituelle Reinigung im Zeichen des heiligen Wassers andererseits – ineingesetzt, sondern auch der Schrecken der Revolution und deren Ästhetisierung.

Nimmt man dieses Darstellungsverfahren ernst, so muss es konsequenterweise auch für den abschließenden Passus dieser Einleitung gelten. Der Eindruck, dass hier eine Auflösung von Ambiguität zugunsten der Ästhetisierung vollzogen wird, entsteht nur auf den ersten Blick, der einem zweiten nicht standhält:

Daß das Base Camp des Everest vermüllt ist, die Überzahl der Nepalis erschreckend arm, Kathmandu von Smog und Abgasen eingehüllt, wollen wir Ihnen nicht erzählen, diese Wahrheiten sind im Internet schnell und beliebig zu erfahren. Statt dessen haben wir uns bemüht, Ihnen das Kaleidoskop dieses winzigen, wundervollen Landes, dessen Reinheit in seiner Seele wohnt und das acht der zehn höchsten Berge unseres Planeten beherbergt, so zu zeigen, wie es uns vergönt war hineinzuschauen: Namasté. (G, 17f.)

Das hier zu beobachtende Verfahren der Ästhetisierung basiert auf Prozessen der Ein- und Ausschließung, wie sie auch für die narrative Konstruktion von Idyllen kennzeichnend sind: Die Indizien für den Kausalzusammenhang zwischen beschleunigtem globalem Tourismus und ökologischer Krise sollen aus den folgenden Reisefeuilletons ausgeschlossen werden, um die einschließende Fokussierung auf das Andere dieser hässlichen und schmutzigen ‚Wahrheiten‘, auf die idyllische Schönheit und ‚Reinheit‘ der nepalesischen Natur zu ermöglichen – so das Programm für die folgenden Reisefeuilletons. Die hinduistische Grußformel ‚Namasté‘ (wörtlich ‚Verbeugung dir‘), mit der dieses Programm abschließend besiegelt wird, ist eine Verbeugung vor diesem „winzigen, wundervollen Land[], dessen Reinheit in seiner Seele wohnt“ (G, 17). Sie ist aber nicht nur eine Verbeugung vor der Spiritualität dieses Landes, sondern, ironisch konnotiert, auch vor der eigenen Praxis der Spiritualisierung, die erforderlich ist, um mit Hilfe eines idyllisierenden touristischen Blicks das Materielle, Schmutzige und Verschmutzte zugunsten des Reinen, Jungfräulichen und Paradiesischen auszublenden.

Zusammenfassend ist mithin festzuhalten, dass die Reisefeuilletons den touristischen als einen idyllisierenden Blick konstruieren, der um die krisenhaften Auswirkungen und ökologischen Folgen des globalen Tourismus weiß, dieses Wissen jedoch strategisch ausklammert. In ihrem Zentrum steht nicht eine ideologisch motivierte Tourismuskritik, sondern eine ästhetische Perspektive, die gleichwohl ‚tourismustheoretisches Potenzial‘ hat. Die in Szene gesetzte popliterarische Ironie und Oberflächenästhetik steht zunächst im Horizont eines auf die Autorenpoetik bezogenen Distinktionsgewinns. Dabei spielt die Mythisierung der eigenen touristischen Praxis eine zentrale Rolle, davon zeugen die Hinweise auf die Geschichte der Reiseliteratur bzw. auf kanonische Texte der Weltliteratur. Auffällig ist weiterhin ein sehr spezifisches Verhältnis zur Spiritualität: Einerseits ist die Spiritualität Thema im Hinblick auf die diesbezüglichen Traditionen der bereisten Orte.⁵⁸ Andererseits lassen die Reisefeuilletons aber auch

58 Vgl. dazu auch das Reisefeuilleton *Après nous le déluge* aus *Der gelbe Bleistift* sowie zu dessen kunstreligiösen Dimensionen Dirk Niefanger: Goa, Peshawar, Kyoto. Christian Krachts Pilgerberichte ‚am Ende des Jahrtausends‘. In: *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Hrsg. von Albert Meier/Alessandro Costazza/Gérard Laudin. Berlin, Boston 2014, S. 143–158.

einen Gestus der Spiritualisierung erkennen, der sich auf den eigenen sozialen und ökonomischen Status als Tourist und Autor bezieht. Deren ‚Reinheit‘ wird *ex negativo* über die Abgrenzung von den dreckigen Hippies und Rucksacktouristen erkennbar,⁵⁹ d.h., auch hier kommen jene Praktiken der Ein- und Ausschließung zur Geltung, die für die narrative Konstruktion von Idyllen als konstitutiv beschrieben wurden.

Ausgehend davon profiliert sich die Verhältnisbeziehung von Idylle, Tourismus und Ökologie in diesen Reisefeuilletons. Denn die Bezugsfelder ihres Distinktionsbegehrens – die Hippie-Kultur und ihre Nachfahren – sowie die elitäre Perspektive – Hippies und ‚alternativ Reisende‘ sind schmutzig, hinterlassen Hippie-spezifischen Müll und begründen die Tourismusgeschichte einer Verunreinigung paradiesischer Inseln durch Plastikmüll – erzeugen einen diskursiven Schatten, den die popliterarischen Verfahren der Ironie deutlich konturieren. Hier breitet sich der ökologische Diskurs dieser Reisefeuilletons aus. Wissensgeschichtlich betrachtet fällt er in die Zeit ihrer Abfassung, bringt mit Blick auf den Tourismus – durch den Ökologiebewusstsein setzenden *slow tourism*⁶⁰ – neue Reiseformen und mit Blick auf die Literatur – durch den *Ecocriticism*⁶¹ – neue Analysemethoden hervor.

59 Zur Reinheit als „riesiger industrieller Dienstleistungskomplex, der sich auf den sozialen Status (die Reichen sind nämlich reiner als die Armen) ebenso bezieht wie auf Konsum als Praxis der Konkurrenz (ich bin reiner als Du, weil ich besondere Lebensmittel konsumiere)“, vgl. Valentin Groebner: *Wer redet von der Reinheit? Eine kleine Begriffsgeschichte*. Wien 2019, S. 88f.

60 Vgl. dazu Christian Antz/Bernd Eisenstein/Christian Eilzer (Hrsg.): *Slow Tourism. Reisen zwischen Langsamkeit und Sinnlichkeit*. Frankfurt/M. 2011.

61 Der Begriff ‚Ecocriticism‘ wird in den USA bereits in den 1970er Jahren eingeführt, die deutsche Rezeption allerdings setzt erst in den 1990er Jahren ein. Vgl. dazu Benjamin Bühler: *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart 2016, S. 53.

**„wo die schweren Helden auftreten“:
Das Potsdamer Treffen, Correctiv und das Theater
als „schnelle Eingreiftruppe“. Zu Elfriede Jelineks
Fortsetzung der *Schutzbefohlenen* von 2013:
Die Schutzbefohlenen: Was danach geschah (2024)**

Abstract

Der Beitrag erforscht neben dem politischen Hintergrund zur sogenannten „Remigrations-Affaire“ der rechtsradikalen Partei AfD (Alternative für Deutschland) das Jelinek'sche Textflächenstück *Die Schutzbefohlenen: Was danach geschah* (2013) in Bezug auf Intertexte, auf das dekonstruktive „serielle Schreiben“ (Thomas Rösch) und auf den Perspektivenwechsel innerhalb der chorischen Stimme der Migrant:innen: Jelinek lässt scheinbar zwei Chöre gegeneinander antreten, die aber von der Wir-Stimme der Geflüchteten intoniert sind und jeweils durch ein „sagen sie“ (gegen ein „sagen wir“) kenntlich gemacht werden. Das menschenverachtende Treffen im Landhotel Adlon neben der Wannsee-Villa („Endlösung“) wird mit René Girards *Das Heilige und die Gewalt* gedeutet als Störung der kulturellen Ordnung aufgrund gesellschaftlicher Entdifferenzierungen, die Gewalt provozieren. Dabei werden binäre Gegensatzpaare (Freund/Feind, Täter/Opfer) „verflüssigt“, das heißt ihrer metaphysisch-eindeutigen Konturierung beraubt.

Keywords: Correctiv; Remigration; Dekonstruktion; binäre Opposition

Vorbemerkung

Genau elf Jahre liegen zwischen den *Schutzbefohlenen* von 2013 und dem jetzigen Stück von Elfriede Jelinek, das auf dem Vorplatz des Bochumer Theaters am 2. Juni 2024 unter der Regie von Johan Simons Premiere hatte, passend zur Europawahl, deren erwarteter Rechtsruck auch tatsächlich eingetroffen ist. „Draußen, vor unserer Tür“ steht in kindlichen Schriftzügen im Programmheft unter der Ankündigung. Man ist unwillkürlich an Wolfgang Borcherts Nachkriegsstück erinnert, und diese Assoziation ist sicherlich vom Bochumer Schauspielhaus beabsichtigt – ich formuliere sie in meinen Worten so: ‚Erinnert Euch, die Ihr heute hier seid, daran, dass der Faschismus Europa in Trümmern legte und über fünfzig Millionen Tote verantwortete, damals. Und heute könnt Ihr fünfzig Minuten lang, ohne Eintritt zu bezahlen, zusehen, wohin Europa erneut zu steuern scheint, steuern könnte, wenn Ihr nicht wachsam seid‘. Vergeblich wurde in Bochum gegen den Rechtsruck gespielt, vergeblich gegen ihn in Massendemonstrationen¹ noch im Juni überall in Deutschland protestiert. Der Regisseur Nicolas Stemann hatte vor Jahren die Idee, zusammen mit Elfriede Jelinek eine sogenannte schnelle Eingreiftruppe zu bilden – das Theater als Intervention in politisch brisanten Zeiten. Aber wie Elfriede Jelinek schreibt, hat das aus verschiedenen Gründen nicht funktioniert: „Jedenfalls hat das Theater bis heute

1 NN: News-Blog: Mehr als 20.000 Menschen bei Großdemos in Dresden und Leipzig. In: MDR Sachsen, <https://www.mdr.de/nachrichten/sachsen/demo-brandmauer-rechtsextremismus-demokratie-dresden-leipzig-100.html> (10.10.2024).

keine Möglichkeit gefunden, solche Sachen spontan zu entwickeln“; und in Bezug auf die neuesten *Schutzbefohlenen*-Fortsetzung schreibt sie: „Sie haben ja in verschiedenen Theatern den Correctiv-Text gezeigt und gelesen. [...] Es ist immer das Problem mit dem Theater, daß es eine so lange Vorlaufzeit hat, deswegen wäre eben eine schnelle Eingreiftruppe für politische Themen so wichtig. Gibt es auch inzwischen, aber eben nur als Doku-Theater, nicht literarisch verarbeitet.“² Fast erscheint es mir, als habe die Open-Air-Aufführung in der Regie von Johan Simons, der schon viele Jelinek-Stücke auf der Bühne realisiert hat, etwas vom Charakter einer schnellen Eingreiftruppe jenseits von Dokumentation gehabt – auch wenn sie den Rechtsruck bei der Europawahl nicht verhindern konnte. Das wäre wohl aber auch etwas zu viel verlangt gewesen. Meine Analyse wird sich im Folgenden dem Begriff des seriellen Schreibens widmen, wie ihn Jacques Derrida, Roland Barthes u.a. entwickelt haben und wie er für Jelinek signifikant ist. Zu ihren postmodernen Schreibverfahren (Intertextualität, Autorschaft etc.)³ gehört wesentlich auch das Aufbrechen der rationalen Sprache durch Sprachspiele (Paronomasie, Kalauer), Ironie wie auch das politische Engagement, wie ja Elfriede Jelinek nicht nur mit diesem Stück politische Skandale aufgreift, sondern seit der Jahrtausendwende wiederholt Kriege (Irakkrieg) und Krisen (Corona) in den Mittelpunkt ihres postdramatischen politischen Theaters rückt. Meine Analyse wird beide Aspekte – Thema und Schreibverfahren – sowohl fokussieren als auch in ihrer Funktionalität beleuchten.

I. Serielles Schreiben: Was davor geschah

Der Titel des neuen Stückes von Elfriede Jelinek nimmt mit dem „Was davor geschah“ unmissverständlich eine Serien-Formel auf, so wie jedes Märchen an der *Es war einmal*-Formel als Gattung zu erkennen ist. TV-Serien sind aus dem medialen Alltag nicht mehr wegzudenken, und auch in der bildenden Kunst gibt es serielle Kunstwerke – man denke nur an Andy Warhol, Eva Hesse und andere. Thomas Rösch erläutert in seinem Buch *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik in den Texten von Jacques Derrida* den Begriff „serielle Ästhetik“ folgendermaßen: „Mit dem Ausdruck ‚serielle Ästhetik‘ ist eine Textstruktur gemeint [...], in der ein künstlerischer Gegenstand nicht mehr als Einheit eines Sinnganzen begriffen werden kann“⁴. In Bezug auf Roland Barthes formuliert Rösch: „Durch die Serialität entgrenzt sich das Einzelwerk [...] zum Text. [...] Barthes beschreibt den Text als offenes serielles Geflecht von signifikanten Einheiten, die keinen Hierarchien von irgendwelchen Ordnungsgefügen mehr folgen“ (KD 324). Serielles Schreiben kommt dem postdramatischen innovativen Theaterschaffen Elfriede Jelineks entgegen: Sie hat mit ihren Textflächenstücken eine eigene, diverse Kunstformen umgreifende Theaterform geschaffen, die immer aktuelle politische oder gesellschaftliche Probleme beziehungsweise Skandale aufgreift. Zudem lässt Jelinek ihren Werken häufig Zusatzstücke

2 Aus einer E-Mail von Elfriede Jelinek an die Autorin dieses Essays vom 05.04.2024. Ich zitiere mit Genehmigung von Elfriede Jelinek.

3 Anne Fleig: (Post-)dramatische Schreibverfahren. In: *Jelinek Handbuch*. Hrsg. von Pia Janke. Heidelberg 2024, S. 73–78.

4 Thomas Rösch: *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik in den Texten von Jacques Derrida*. Wien 2008. (im Folgenden mit der Sigle „KD“ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert)

folgen und amalgamiert sie mit den ältesten Menschheitsdramen der Antike.⁵ Dass die klassischen Mythen, die Jelinek damit (und ebenso mit Hesiod, Ovid und Homer) aufgreift, keine erhellenden anthropologischen Erkenntnisse für unser rationales Zeitalter liefern könnten, ist allgemein, aber spätestens seit Jan Assmann und seinem Begriff des „kulturellen Gedächtnisses“⁶ widerlegt. Das Basis-Stück *Die Schutzbefohlenen*⁷ von 2013 verschränkt Jelinek mit Aischylos' Tragödie *Die Schutzfliehenden*, seiner ältesten erhaltenen Tragödie aus dem Jahr 476 v. Chr., mit zwei Schauspielern neben dem Chor – die Umformulierung des Titels bei Elfriede Jelinek spricht für sich selbst. Uraufgeführt wird ihr Stück 2014 im Rahmen von *Theater der Welt* in Mannheim. Anlass dieses Stücks war, dass in der Votivkirche in der Wiener Innenstadt circa sechzig junge Männer aus Pakistan, Nordafrika und Afghanistan (die sogenannten Lampedusa-Flüchtlinge) in den Hungerstreik traten, um gegen das österreichische Asylrecht zu protestieren: Sie forderten menschenwürdige Unterkünfte und das Recht auf Arbeit.⁸ An dieses Basis-Stück zu allen anderen Folgestücken knüpft auch dieses letzte „Was danach geschah“ an, indem es immer wieder Textpassagen daraus aufgreift, so dass aus der seriellen Struktur nun auch eine zirkuläre geworden ist. Im ersten Stück *Die Schutzbefohlenen* (2013) lässt Jelinek in einer parodistischen, litaneiartigen Klage (in einem vielstimmigen Chor) die Geflüchteten sprechen. Andere Chor-Stimmen, wie die der Autor:innen-Instanz, prangern Menschenrechtsverletzungen an, zum Beispiel die, dass Blitz-Einbürgerungen gegen viel Geld – wie bei dem Opernstar Anna Netrebko und anderen – problemlos in Europa (in diesem Fall Österreich) möglich sind. In kurzen Zeitabständen folgen dann fünf weitere Zusatzstücke. Da meine Analysen nach Typoskripten der Autorin vor Erscheinen der Buchausgabe der *Schutzbefohlenen* entstanden sind, sind es bei mir nur vier Addenda-Stücke, während der Praesens-Verlag eine geringfügig andere Aufteilung in fünf Zusatzstücke vornimmt. In *Appendix* (2015) sind diejenigen Geflüchteten Thema, die 2015 über die Balkanroute kamen: die Autor:innen-Instanz erlebt die Katastrophe dieser Menschen vor dem TV-Gerät und appelliert an das Mitleid der Leser:innen/Zuschauer:innen. Jelinek thematisiert so das Leid der Geflüchteten ebenso wie auf der Metaebene die mediale Berichterstattung. Im selben Jahr noch folgen *Die Schutzbefohlenen. Coda*, das Stück über die Bootsflüchtlinge, die über das Mittelmeer nach Europa kommen, das intertextuell auf mythologische Figuren in den *Cantos* von Ezra Pound zurückgreift und mit Pounds Canto *Usura* die Schleuser-Kriminalität brandmarkt, so dass magisch-poetische Passagen sich mit anklagenden verschränken. 2015/16 entsteht, in einer gleichsam dichterischen Dokumentation des Flüchtlings „dramas“ in seinen vielfältigen Facetten, *Die Schutzbefohlenen. Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden)*, in dem es um die Infragestellung des Schengen-Raums in verschiedenen Hinsichten geht (Grenzschließungen, Grenzkontrollen, Abschiebungen von Flüchtlingen etc.) und damit um den Zusammenbruch

5 Vgl. Monika Meister: Beiträge zur Theatertradition. In: *Jelinek Handbuch*, S. 88–93.

6 Jan Assmann: *Religion und kulturelles Gedächtnis*. München 2018.

7 Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen, Wut, Unseres. Theaterstücke*. Reinbek 2018, ebenso alle Zusatzstücke zu den „Schutzbefohlenen“, S. 9–208. Vgl. dazu: Bärbel Lücke: Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück „Die Schutzbefohlenen“, 2013/2014/2015. In: *Textem. Texte und Rezensionen*, <https://www.textem.de> (29.09.2024).

8 Bärbel Lücke: *Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks zu Die Kontrakte des Kaufmanns, Über Tiere, Kein Licht, Die Schutzbefohlenen*. Wien 2017, S. 222–300.

der vielbeschworenen europäischen Werte (eine Debatte, die auch heute wieder sehr virulent in Deutschland ist). Der EU-Türkei-Deal wird mit Ovids persifliertem Mythos von Philemon und Baucis zu einer gewaltigen Anklage an den Rückfall der globalen Welt in die archaische Tauschgesellschaft in Jelineks Addendum-Stück *Die Schutzbefohlenen. Philemon und Baucis* von 2016, ihrem bis dahin letzten. Nun setzt Elfriede Jelinek nach elf Jahren ihre Chronik der Ereignisse in Form ihrer seriellen Textflächenstücke aus gegebenem Anlass fort.

II. Das Potsdamer Treffen und die Folgen: Zu den politischen Hintergründen des Stücks

Der Ort, an dem mutmaßlich im November vergangenen Jahres gut zwei Dutzend Personen die millionenfache Vertreibung von Menschen aus Deutschland geplant haben sollen, liegt keine acht Kilometer vom Haus der Wannsee-Konferenz entfernt. Dort haben die Nationalsozialisten einst die systematische Vernichtung der Juden koordiniert.⁹

Bei den Menschen, um die es in Jelineks Stück geht, handelt es sich nicht um Juden, sondern um Asylbewerber:innen, Ausländer:innen mit Bleiberecht, deutsche Staatsbürger:innen mit Migrationsgeschichte und, *last but not least*, um „nicht assimilierte Staatsbürger“¹⁰ – zusammengenommen wären es Millionen, die aus Deutschland aus rassistischen Gründen deportiert werden würden, „remigriert“, und das klingt in den obigen Zusammenhängen fast wie aus dem Buch über LTI (Lingua Tertii Imperii)¹¹, der Sprache des Dritten Reiches, entnommen. Aufgedeckt hat das vermeintlich geheime und private Treffen, an dem Mitglieder rechtsextremer Kreise (AfD-Mitglieder, der österreichische ehemalige Identitäre Martin Sellner, Mitglieder der Werteunion), rechtsextreme finanzkräftige Unternehmer:innen und Politiker:innen der CDU teilgenommen haben, das Recherche-Netzwerk Correctiv mit einer Veröffentlichung am 10. Januar 2024¹² und löste damit sogleich landes- und bundesweit Empörung aus.¹³ Während offensichtlich bei zu vielen rechtsextremistischen und antisemitischen Gewalttaten lange Zeit in Deutschland keine Reaktionen aus der sogenannten bürgerlichen Mitte erfolgten (man denke an den NSU), kam es durch Correctiv innerhalb der Bevölkerung gleich wochenlang zu Massenprotesten gegen rechts, gegen die AfD,¹⁴

9 NN: Sie planen Massen-Vertreibung. Die Köpfe hinter dem braunen Geheimtreffen. In: FOCUS online, https://www.focus.de/politik/deutschland/weidel-vertrauter-stripperzieher-ein-obskurer-klan-das-sind-die-koepfe-die-in-einer-villa-ueber-migration-senierte-id_259567363.html (09.06.2024).

10 Florian Naumann: Geheimtreffen mit AfD-Beteiligung: Runde wälzt „Masterplan“ zur Vertreibung von Millionen Menschen. In: Frankfurter Rundschau, <https://www.fr.de/politik/geheimtreffen-afd-sellner-migration-vertreibung-potsdam-correctiv-92767928.html> (09.06.2024).

11 Victor Klemperer: *LTI – Notizbuch eines Philologen*. Stuttgart 2020.

12 Marcus Bensmann [u.a.]: Geheimplan gegen Deutschland. In: Correctiv, <https://correctiv.org/aktuelles/neue-rechte/2024/01/10/geheimplan-remigration-vertreibung-afd-rechtsextreme-november-treffen/> (24.9.2024).

13 Vgl. NN: Correctiv-Recherche. Geheimtreffen mit AfD-Politikern und Rechtsextremisten sorgt für Empörung. In: Deutschlandfunk, <https://www.deutschlandfunk.de/geheimtreffen-mit-afd-politikern-und-rechtsextremisten-sorgt-fuer-empoeerung-100.html> (29.09.2024).

14 Aber die Europawahl 2024 mit dem großen Erfolg der AfD lässt Zweifel an der langfristigen Wirksamkeit solcher Proteste aufkommen. Vgl. auch: Philipp Manow/Moritz Rudolph: Schafft sich die Demokratie selbst ab, Herr Manow? In: Philosophie Magazin, <https://www.philomag.de/artikel/schafft-sich-die-demokratie-selbst-ab-herr-manow> (29.09.2024).

gegen antisemitische Kräfte in diesem Land.¹⁵ Inzwischen musste sich Correctiv vor Gericht verantworten, weil ein Teilnehmer des Treffens in der Villa Adlon am Wannsee geklagt hatte.¹⁶ Obwohl Correctiv Recht bekam, waren Bemühungen um eine Skandalisierung des Recherche-Teams fast an der Tagesordnung: Zum Beispiel wurde moniert, dass das Team Gelder der Regierung beziehe, also nicht unabhängig sei; das alles wurde kontrovers diskutiert. Mittlerweile ist es um Correctiv ruhig geworden, während die Skandalisierung des Treffens in der Villa Adlon anzuhalten scheint.¹⁷

Inzwischen gibt es auch eine künstlerische Umsetzung des dubiosen Treffens, und zwar in Form einer Lesung am Berliner Ensemble, entstanden als „Koproduktion von CORRECTIV mit dem Volkstheater Wien und dem Berliner Ensemble“.¹⁸ Aber jetzt endlich zur Frage: Was macht Elfriede Jelinek aus alle dem?

III. Modifizierung beziehungsweise „Verflüssigung“ binärer Gegensatzpaare (Freund/Feind; Täter/Opfer) im Text von Elfriede Jelinek: *Krise (oder Triumph) des versus*¹⁹?

III.1 Neue Dimension des Politischen? Dichotomisierte Stimmen: „sie sagen“ *versus* „wir sagen“ und der Perspektivwechsel innerhalb der *Wir-Stimme*

Kurz zur Kapitelüberschrift (III.): Das onto-theologische Denken – so bezeichnet der französische Philosoph Jacques Derrida unser rational-religiöses, unser metaphysisch

-
- 15 Bobby Rafiq: Nach der Correctiv-Recherche. Der neue Vibe gegen rechts. In: taz, <https://taz.de/Nachder-Correctiv-Recherche/!5988627/> (29.09.2024) und Christian Spöcker: Tausende bei Demos gegen Rechtsextremismus in Stuttgart. In: SWR, <https://www.swr.de/swraktuell/baden-wuerttemberg/stuttgart/stuttgart-demo-rechtsextremismus-afd-correctiv-100.html> (29.09.2024).
- 16 Dabei ging es „um die Unterlassung bestimmter Aussagen im Correctiv-Bericht“, also nicht um die Überprüfung der gesamten Recherche. Dem Recherche-Projekt wurde vorgeworfen, „Kritik an der Briefwahl in ein rassistisches Licht“ gerückt zu haben. In: Sarah Werner: Correctiv wegen AfD-Recherche vor Gericht – Urteil lässt keinen Zweifel. In: Der Westen, <https://www.derwesten.de/politik/correctiv-recherche-geheimtreffen-deportation-rassismus-gerichtsurteil-afd-j-id300862131.html> (06.03.2024). Das Recherche-Netzwerk hat in zwei Fällen von drei Anträgen Recht bekommen. Eine einstweilige Verfügung, die noch ausstand, ist inzwischen vom Landgericht Hamburg zurückgewiesen, wie Correctiv meldet: NN: In eigener Sache. Weiterer Erfolg für CORRECTIV vor Gericht. In: Correctiv, <https://correctiv.org/in-eigener-sache/2024/02/29/weiterer-erfolg-fuer-correctiv-vor-gericht/> (10.06.2024).
- 17 Oliver Maksan: Vor einem Monat veröffentlichte „Correctiv“ seine Recherche über den „Geheimplan gegen Deutschland“ – seither steht die Republik Kopf. In Neue Zürcher Zeitung, <https://www.nzz.ch/international/correctiv-id.1777572?mktcid=smch&mktcval=twpost> (14.06.2024). Vgl. auch: Correctiv. In: Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Correctiv> (11.10.2024): „Berichte, wonach Correctiv ein Verein sei, sind falsch. Auch ist Correctiv keine Stiftung, erhält aber regelmäßig Spenden von solchen. Correctiv ist eine Non-Profit-Organisation und finanziert sich durch Spenden von Einzelpersonen sowie Zuwendungen aus Stiftungen und aus Steuermitteln.“ Siehe auch: Michael Ehlers: Wer hinter Correctiv steckt und wie dort Geheimnisse aufgedeckt werden. In: Focus online, https://www.focus.de/experts/undercover-im-hotel-wer-hinter-correctiv-steckt-und-wie-dort-geheimnisse-aufgedeckt-werden_id_259590554.html (29.09.2024).
- 18 Lolita Lax/Jean Peters/Kay Voges: Geheimplan gegen Deutschland. In: Correctiv, <https://correctiv.org/wp-content/uploads/2024/01/Geheimplan-gegen-Deutschland-Das-Stu%CC%88ck.pdf>, S. 4 (26.01.2024).
- 19 Die Kapitelüberschrift bezieht sich auf Jacques Derrida: „Die Dissemination *verschiebt* die Drei der Onto-Theologie [...]. Krise des *versus*: diese Markierungen lassen sich nicht mehr in die Zwei des binären Gegensatzes zusammenfassen oder ‚entscheiden‘ noch in der Drei der spekulativen Dialektik aufheben [...], da die Bewegungen dieser Mark(ier)ungen sich auf die gesamte Schrift überträgt und sich nicht in einer

geprägtes Denken – zeichnet sich durch eine dualistische Weltsicht aus, die immer wieder Gott gegen Mensch, Freund gegen Feind, Täter gegen Opfer und Sprache gegen Schrift stellt. Jelineks disseminierende, also feste Bedeutungen „zerstreuende“, Sprache hat von Anfang an dieses „konfliktbestimmte [...] und hierarchisch gegliederte [...] Feld“ (D, S. 33) dadurch unterlaufen, dass sie sich aller dualen Gegensätze zwar bedient, sie aber „verschiebt“, indem sie sie durch sprachliche Verschränkungen, Überlagerungen (Superpositionierung) vielfach bricht und durch Wortspiele wie zum Beispiel Kalauer ironisiert. Ein Mittel der (letztlich sprachphilosophisch grundierten) „Verschiebung“, ist die Vermischung aller Stimmen so, dass nicht klar erkennbar ist, wer spricht. Und hier?

Die ersten Sätze des Stückes²⁰ beginnen mit den Worten: „Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat. Keiner schaut gnädig herab auf unseren Zug, aber auf uns herabschauen tun sie gern“ (1). Bis auf ein einziges Wort („gern“ statt „schon“) sind die drei wuchtigen Eingangssätze mit dem Basis-Text von 2013 identisch, und schon das gemahnt daran, dass sich an der Situation vieler Asylbewerber:innen in einem Jahrzehnt nicht viel geändert hat, eher im Gegenteil, die Stimmung gegen sie hat sich zugespitzt. Wie im antiken Chor, der in Jelineks Stücken seit dem *Sportchor*²¹, wo er titelgebend war, immer wieder auszumachen ist, werden anonyme Stimmen amalgamiert und zu einer Chorstimme verschmolzen, deren „Einstimmigkeit“ insofern fiktiv ist, als sie nicht nur selbst aus vielen Stimmen besteht, sondern auch mit der Autor:innen-Stimme nochmals verschränkt wird. In diesem Stück jedoch wird diese grundlegende Choreographie der Stimmen modifiziert und variiert; fast formelhaft sind Stimmengruppen dichotomisch gegeneinander geführt, unterbrochen nur von den seriellen Selbstzitaten aus dem Basis-Stück, und die fast regieanweisungshaft anmutenden „Formeln“ (allerdings in den jeweiligen „Binnenreden“) lauten entsprechend stereotyp: „sie sagen“ – „wir sagen“. Anfänglich gehen kopiertes Chorsprechen (Selbstzitate) und neues Chorsprechen ineinander über: Das „Wir“ scheint okkupiert für die Geflüchteten, wenn sie sagen: „Und hier sitzen wir jetzt herum, Heilige, außer Dienst gestellt“ (1) oder: „Wir sitzen, als Heilige degradiert und arbeitslos“ (1) – zum Diskurs des Heiligen später, wobei allerdings schon hier zu bemerken ist, dass das Pathos des Sakralen gebrochen ist durch jargonhafte Alltagssprache, die die religiöse Sprache gleichsam infiziert, so dass sie ebenfalls zum „Jargon“ heruntergebrochen wird. Ein „Wir“ und ein „Sie“ werden bereits innerhalb einer einzigen „Gruppe“ installiert, wenn die Geflüchteten zum Beispiel (in Bezug auf die Zahnarzt-Termine²²) sagen: „Wir werden gewartet, und sie finden nicht einmal das Wartezimmer“ (1): gemeint sind die deutschen Bürger:innen, die die Geflüchteten qua Sprache – spöttisch,

endlichen Taxonomie und noch weniger in einer Lexik als solcher einschließen läßt [...], sich in keinem *Punkt* durch den Begriff oder Gehalt eines Signifikats abheften lassen.“ In: Jacques Derrida: *Dissemination*. Wien 1995, S. 33. (im Folgenden mit der Sigle ‚D‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert)

- 20** Elfriede Jelinek: Die Schutzbefohlenen: Was danach geschah. In: Elfriede Jelinek, <https://www.elfriedejelinek.com/die-schutzbefohlenen/> (26.01.2024) oder (im Rowohlt Theaterverlag veröffentlicht) Reinbek 2024.
- 21** Elfriede Jelinek: *Sportchor*. Reinbek 2006. Vgl. auch: NN: Elfriede Jelinek. *Sportchor*. In: Rowohlt Theaterverlag, <https://www.rowohlt-theaterverlag.de/theaterstueck/sportchor-6590> (26.01.2024).
- 22** Zu den Äußerungen von Friedrich Merz über die Zahn-Sanierungen von Flüchtlingen etc. vgl.: Nils Metzger/Oliver Klein: Wirbel um Merz-Aussagen. Wie Asylbewerber beim Arzt versorgt werden. In: ZDF heute, <https://www.zdf.de/nachrichten/politik/deutschland/faktencheck-merz-gefluechtete-zahnarzt-100.html> (27.09.2024) und Corinna Emundts/Wulf Rohwedder: Warum sich Merz' Aussage nicht halten lässt. In: Tagesschau, <https://www.tagesschau.de/faktenfinder/merz-asylbewerber-zahnarzt-100.html> (27.09.2024).

hämisch – als scheinbar oppositionelle Gegenmacht zu sich aufbauen, die ihnen quasi die Butter vom Brot nimmt, weil die Unterstellung, Hunderttausende von Geflüchteten stürmten die Zahnarztpraxen und ließen sich ihre Zähne sanieren, während die Deutschen keine Termine mehr bekämen, im Text zum Motiv ausgebaut wird. Die „Wir“-Stimmen scheint nicht nur die gemeinsame Erfahrung des Verlustes der Heimat, des Ausgeschlossen- und Degradiert-Seins zu „vereinen“, sie teilen auch den gemeinsamen Blick auf das Geschehen: Jelinek legt die immanente Szenerie so an, dass die Geflüchteten quasi in die Rolle der Correctiv-Journalist:innen mit ihren Fernrohren schlüpfen. Denn sie werden im Stück zu den Beobachter:innen (wie sie), die von außen, gleichsam unerlaubt und unerwünscht, auf das Geschehen im Landhotel blicken: „Nicht länger mehr wird sein unser Bleiben hier, das haben mir vorhin zwei Angestellte des Hotels am See bestätigt“ (2) und „unser Haus hingegen hat kein Dach“ (2) – dort das „dionysische Fest“, hier die heimlichen, gespenstergleichen Späher, die aber ihre Stimme erheben, wenn auch nur, um zu klagen. Oder anzuklagen? „Besänftige deinen wilden Schritt, sagen sie, denn wir, wir werden dir Beine machen [...]. Nur das Land [...] müssen wir erst noch finden“ (3): Das „sagen sie“ verweist auf diejenigen Bürger:innen, die sich gegen die Geflüchteten verschworen haben, sie mit Hass und Hetze verfolgen und dieses luxuriöse Treffen in Potsdam initiiert haben, um Maßnahmen der „Remigration“ zu beraten; denn sie glauben: ihre Stunde der Macht wird kommen. In dem zitathaft Wiedergegebenen („sagen sie“) wird das zitierte „Wir“ zum Wir der Mächtigen verschoben („denn wir werden ihnen Beine machen“, (3)). In der Anspielung an die sogenannten Balkan-Flüchtlinge,²³ die die damalige Bundeskanzlerin Merkel 2015 nach Deutschland holte – es waren an die 800.000 – heißt es: „Wenn man schon als Welle kommt, dann überrollen wir sie, bevor sie uns überrollen, sagen sie“ (6). Das „sagen sie“ bewirkt einen Perspektivwechsel im Satz, denn auch hier übernehmen die Geflüchteten die Perspektive ihrer Feinde und zeigen so deren brutale Vorgehensabsicht gegen sie auf. Und in der Engführung von „sagen sie“ – „sagen wir“ kommentieren sie aus der distanzierenden Zaungast-Beobachterperspektive heraus: „In diesem Hotel könnten wir uns nicht einmal einen Fußschemel leisten, nicht einmal ein Stück Brot [...]. Schon das würde uns zu viel kosten, wenn man uns erwischt. Dabei wollten wir nur kosten, sagen wir“ (6) – das Wortspiel der semantischen Mehrdeutigkeit macht die Unüberbrückbarkeit der Distanz schärfer sichtbar. Im Rahmen des oben herausgearbeiteten Perspektivwechsels von Stimmen und Blicken fragen sich die fiktiven Beobachter:innen des menschenverachtenden Treffens im Landhotel neben der Wannsee-Villa („Endlösung“): „Was sehen wir? Das, was jeder sieht: Einen trüben Samstag. Auf den geparkten Autos [...] Schnee. Finanzstarke Unterstützer sind im Anrollen. [...] Der Organisator hat einen zentralen Punkt erwähnt, die Remigration“²⁴ (8). Als könnten sie tatsächlich

23 Vgl. NN: Balkanroute: Eine Chronik der Abschottung. In: Pro Asyl, <https://www.proasyl.de/hintergrund/balkanroute-chronik-der-abschottung/> (29.09.2024) bzw. Barbara Leidl: Ungarn und die Flüchtlinge. Fünf Jahre Balkanroute. In: Deutschlandfunk, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ungarn-und-die-fluechtlinge-fuenf-jahre-balkanroute-100.html> (29.09.2024).

24 Vgl. das Stichwort ‚Remigration‘ in: DWDS, <https://www.dwds.de/wb/Remigration> (27.09.2024). Vgl. auch: Alexander Fröhlich: Was sie Remigration nennen, bedeutet Deportation. In: Tagesspiegel, <https://www.tagesspiegel.de/potsdam/landeshauptstadt/was-sie-remigration-nennen-bedeutet-deportation-brandenburgs-innenminister-ist-nicht-uberrascht-vom-rechtsfront-treffen-in-potsdam-11044663.html>, (27.09.2024).

durch die Wände hören, verstehen sie: „unser Ziel wird uns klargemacht: Wir sind im Niemandsländ, als Niemande. Wir sind nicht assimilierte Staatsbürger, wir sind Kellerasseln. Und sie? Rasseln mit ihren Waffen“ (8). Die rein dichotomische Entgegensetzung mit dem Tiervergleich könnte *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*²⁵ stammen, wobei der Vergleich durch die Schein-Poetisierung des Binnenreims und die Onomatopoesie (Kellerasseln – rasseln – Waffen) die Inhumanität noch forciert. Nicht nur Entmenschlichung wird angeprangert, sondern auch das brutale Konstrukt von politischen Lügen und Abwehrmaßnahmen entlarvt, das, weil Jelinek es die Geflüchteten selbst sagen lässt, so viel inhumaner klingt, als läse man bloß eine Pressemitteilung dieses Faktums. Das „sie sagen“ – „wir sagen“ wird so zu einem indirekten Appell an die Empathie der Leser:innen: „Sie sagen, sie wollen Menschen nicht gesetzeswidrig ausweisen. Na, dann machen sie halt Gesetze, daß sie das dürfen und unsre Ausweise nicht gelten“ (17). Und auch die massiven Drohungen der „Remigration“ der sich schon als Machthaber Wähnenden wirkt in dieser rückkoppelnden Perspektive wie ein Geschoss: „es wurde so nie gesagt, sagen sie, es wurde so noch nicht getan, sagen sie, aber wartet nur, bald!“ (17). Die Drohung wird noch dadurch verschärft, dass gegen die Ausgeschlossenen, die Geflüchteten, eine eingeschworene, verlogene Gemeinschaft aller Bürger:innen in Stellung gebracht wird, die selbst die Ärmsten einbezieht: „So. Jetzt wird es ihnen gesagt, und vermögende Mittelständler, bürgerliche Kreise, andere Kreise, auch Habenichtse, die etwas erwarten für das Geld, das sie nicht haben, die hören ihnen zu, die gehören jetzt zu ihnen [...]. Seht nur, wie wir Fremde hier leben, wir leben so gut!, sagen sie“ (21). Jelinek scheint nahezulegen, dass die Sprache der hier fiktiv Versammelten, obwohl in der Mehrheit gerade keine Politiker:innen, zugleich das echohafte Geraune der etablierten Politik ist, die sie auf die rechtsradikale Spitze treiben wollen, ohne dass sie von den Folgen selbst betroffen wären: „Was sie sagen, das gilt für alle, sagen sie [...], nur nicht für uns“ (23). Die „sagen sie“ – „sagen wir“-Konstruktion fügt sich zuweilen nahtlos ineinander wie Puzzle-Teile, zum Beispiel, wenn es heißt: „Bei uns haben Aussehen, Diskriminierung, Rassismus keinen Platz, sagen sie, in Afrika haben sie mehr Platz“ (24) – ein perfides Wortspiel mit Platz haben, das durch eine kleine (Um-)Drehung die Wahrheit ans Licht bringt, ähnlich wie beim folgenden mit „schaffen“: „man kann sie [die Menschen, B.L.] jederzeit erschaffen, fortschaffen, abschaffen, sagen wir“ (26).

IV. Das Fest

„In beinahe allen Gesellschaften gibt es *Feste*, die lange Zeit einen rituellen Charakter bewahren. Der moderne Beobachter sieht darin vor allem die Übertretung von Verboten“²⁶: so beginnt René Girard sein Kapitel „Dionysos“ in *Das Heilige und die Gewalt*. Es mag etwas gewagt erscheinen, das Potsdamer Treffen unter diesem religiös motivierten Aspekt zu betrachten; aber das Religiöse spielt in Jelineks Texten immer eine große Rolle (Kapitel V), und zum anderen geht es hier nur um zwei

25 Dolf Sternberger/Gerhard Storz/Wilhelm Emanuel Süskind: *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*. Berlin 1986.

26 René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*. Aus dem Französischen übertragen von Elisabeth Mainberger-Ruh. Ostfildern 2012, S. 177. Herv. im Original (im Folgenden mit der Sigle ‚HG‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

Aspekte des „Festes“, die Girard herausstellt: die Gewalt einerseits und die Krise andererseits. Obwohl sich Jelinek in diesem Stück nicht auf die *Bakchen* des Euripides bezieht, wie beispielsweise in *Schwarzwasser*, gilt dennoch auch hier: „Die Funktion des Festes ist die gleiche wie die der anderen Opferriten“ (HG 179). Der Opferkult wird in einer Gesellschaft dann virulent, wenn die kulturelle Ordnung gestört erscheint aufgrund bestimmter Entdifferenzierungen, die Gewalt provozieren: In diesem Falle greift die Entdifferenzierung (das „Thema der aufgehobenen oder auf den Kopf gestellten Differenz“, HG 177), da die Geflüchteten zum Beispiel sofort Anspruch auf Sozialleistungen haben, was von den sozial weniger Privilegierten als ungerecht und Benachteiligung ihrer eigenen Position erlebt wird: „Die Aufhebung der Unterschiede [Entdifferenzierung, B.L.] ist, wie nicht anders zu erwarten, oft mit Gewalt und Konflikt verbunden [...]; die verschiedenen gesellschaftlichen Gruppierungen werfen sich gegenseitig Lächerlichkeit und Bosheit vor. Es herrscht Chaos und Protest“ (HG 177). Und in dieser Atmosphäre wird – und wurde schon in früheren Zeiten in diversen ethnischen Gruppen – das Fest organisiert, um die vermeintlich alte „kulturelle Ordnung zu beleben und zu erneuern“ (HG 179): „Das Fest selbst ist nur eine Vorbereitung auf das Opfer, das dessen Höhepunkt wie auch dessen Abschluß signalisiert“ (HG 178).

Wie sieht das Fest im Girard'schen Sinne bei Jelinek aus? Es hat mehrere Aspekte, denen ich im Folgenden nachgehen möchte. Zunächst soll es aber um die allgemeinen Züge gehen. Das Fest, also das Treffen im Landhaus-Hotel, wird ebenso wie fast alles andere aus der Beobachterperspektive der Geflüchteten geschildert: „Die Festtafel dort ist eingedeckt, dieses Hotel bietet Komfort, unser Haus hingegen hat kein Dach und kriegt auch keins [...], 30 Teller, 30 trübe Tassen, und auf jedem Teller eine Serviette, Kultur ist nicht, was ihnen fehlt [...]. Wir haben nichts davon“ (2). Die Wortspiele subvertieren hier wie im gesamten Text die dichotomische Gegenüberstellung, verschieben den (metaphysischen) Triumph des *versus* – die festen binären Oppositionen – zur *Krise des versus*, wie das Fest selbst ein Krisensymptom der Gesellschaft ist. Nachdem von einem „exklusive[n] Netzwerk“ die Rede war, wird das elegante Landhaus-Interieur plötzlich in ein scheinbar archaisches Idyll verwandelt, als sollten die Leser:innen mitten hinein in die antike Landschaft auf den Hängen des Kithairon versetzt werden (wie in den *Bakchen* des Euripides): „Die Rinderhirten treffen sich mit den Schäfern, die Lämmer mit Wölfen und Bären, die Bewohner heiliger Berghöhen sind immer noch nicht zufrieden und gieren nach den Mühen der Ebenen“ (2): das alles erscheint wie ein Ausflug in die *Bakchen*-Szenerie, wo die mit Wahn geschlagenen Anhänger des Dionysos paradisische Idylle wähen, wo längst Menschen geschlachtet werden (wie Pentheus von seiner Mutter Agaue). Im Diskurs des Heiligen werden die Teilnehmer des Festes zu Bewohner:innen „heiliger Berghöhen“ erhöht: der Frieden täuscht, denn den Tötungsrausch werden sie in die Brecht'schen „Mühen der Ebenen“ verlegen, „durch die sie uns [die Geflüchteten, B.L.] jagen wollen“ (2). Und damit sind die Opfer des festlichen Rituals auch schon ausgemacht. Die dionysische Fest-Szene wird weiter im Modus der *Bakchen* des Euripides fortgeführt: „nach Wein rufend, und Berg und Wald stimmen in den Jubel ein. Götterfunken fliegen herum“ (2): der große gesellschaftliche Brand ist nicht weit. Soweit der äußere Rahmen des Festes. Und was ist über die Einschwörung der Beteiligten auf die Opfer hinaus sein Sinn und Zweck? Es geht um Requirierung von Geld, um die Verfolgungsjagd auf die Migranten auch gut durchführen zu können im Falle der Machtübernahme

(und schon vorher propagandistisch): „sie haben eine Mindestspende von 5.000 Euro errichtet [...], sie haben sich abgerichtet auf uns, wir hören sie knurren, hecheln und schnappen“ (2). Hier sind es die Migrant:innen, die ihre Verfolger:innen entmenschlichen und sie zu Jagdhunden dehumanisieren (was ein weiteres Mal den Triumph des *versus* zu einer *Krise des versus* macht). Bei den Bildern, die Jelinek verwendet, steht auch Elias Canetti Pate; denn wie schon Euripides in den *Bakchen* die dionysische Raserei hervorhebt, so sieht auch Canetti darin ein Kennzeichen der Jagdmeute: „Die Raserei faßt nach im Augenblick der Erlegung. Alle stehen um das Opfer herum [...]. Der Prozeß, der nun beginnt, ist dem der Bildung der Meute genau entgegengesetzt. Jetzt will jeder etwas für sich [...]. Das Gesetz der *Verteilung* ist das *älteste* Gesetz.“²⁷ Man denke nur an den Potlatsch bei Marcel Mauss²⁸ und gehe von da aus weiter zur modernen Finanzindustrie. Immer wieder betont Elfriede Jelinek das Orgiastische dieses (Opfer-)Festes am Wannsee: „Sie verfeuern sich singend beim Feiern, bis sie als Schenkung wieder zurückfließen ans Land [...]. So wird es fruchtbar durch Schlamm [...]. Und wir, und wir? Was wird aus uns?“ (3). Wenn es bei den Geldspenden auf die Höhe ankommt („Geld, am liebsten von Vermögenden und Unternehmern“, 2), so fragt man sich natürlich, wer denn zum Fest geladen war. Elfriede Jelinek gibt zwar keinen lückenlosen,²⁹ aber doch umfangreichen (sozusagen literalisierten) Überblick, d.h., die Stimmen der Geflüchteten, der Chor, zählt sie auf: Da sind zum einen die „Zahnarzt-Ruheständler [...]“ (1) samt Söhnen, wobei es sich um den Möhring-Clan, vermögende Zahnärzte aus Düsseldorf, handelt; die Geflüchteten fühlen sich, während sie auf ihrem fiktiven Beobachterposten verharren, „von verurteilten Gewalttätern vergewaltigt“ (1): womöglich ist da Mario Müller gemeint; er gehört zur identitären Bewegung, ist ein verurteilter Gewalttäter. Die Geflüchteten fühlen sich von den Gastgeber:innen „vor der Einladung schon wieder ausgeladen“: gemeint sind Wilhelm Wilderink und Mathilde Martina Huss, Eigentümer:innen der Villa Adlon. Weitere Anwesende: ein Kreisvorsitzender der Potsdamer CDU, Hennig Pless, IT-Unternehmer, Heilpraktiker und Esoteriker („von Heilpraktikern ins Unheil gestürzt“). Auch der Unternehmer Hans-Christian Limmer wird, wie alle Teilnehmenden, verschlüsselt erwähnt, als „Investor in der Gastro-Szene“, „Bürgerpapst“ bzw. „Hans im Glück“ (6) – so der Name seiner Burgerkette. Der „Redner“ mit dem „Masterplan“ (6) ist unverkennbar der Österreicher Martin Sellner, mit einer „Identität, die wir auch gern hätten“ (wie die Migrant:innen ironisch klagen). Sellner zeichnet tatsächlich verantwortlich für das gesamte Konzept, also für den Plan der „Remigration“ aller unbequemen Migrant:innen, ob mit oder ohne deutschen Pass: „Sie wollen Menschen nicht gesetzeswidrig ausweisen? Nein? Na, das werden wir noch sehen, wenn das Recht der Politik nachfolgt wie ein Hund“ (12). Dass auch Alice Weidels „rechte Hand“, Roland Hartwig von der AfD, ebenso Bundestagsabgeordnete

²⁷ Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main 1994, S. 107 (im Folgenden mit der Sigle ‚MM‘ und entsprechenden Seitenangaben im Text referenziert). Alle Hervorhebungen im Original.

²⁸ Marcel Mauss bezeichnet das „*System der totalen Leistungen*“ in archaischen Gesellschaften als Potlatsch: „potlatsch‘ bedeutet im wesentlichen ‚ernähren‘, ‚verbrauchen‘. [...] Bemerkenswert [...] ist jedoch das Prinzip der Rivalität und des Antagonismus, das all diese Praktiken beherrscht“: Marcel Mauss: *Gabentausch. Soziologie und Psychologie. Todesvorstellung. Körpertechniken. Begriff der Person*. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1978, S. 16f.

²⁹ Die vollständige Liste aller Teilnehmer:innen findet sich in: Marcus Benschmann [u.a.]: Geheimplan gegen Deutschland. In: Correctiv, <https://correctiv.org/aktuelles/neue-rechte/2024/01/10/geheimplan-remigration-vertreibung-afd-rechtsextreme-november-treffen/> (24.09.2024).

der AfD (Gerrit Huy, Ulrich Siegmund, Tim Krause sowie Mitglieder der Werteunion: Simone Baum, Michaela Schneider) dabei waren – die Werteunion hat sich inzwischen von der CDU/CSU abgespalten –, erlaubt den Sprecher-Stimmen zu sagen: „Es treten auf Menschen mit Einfluß“ (10) oder auch: „Diese Runde ist bestens aufgestellt und aufgelegt“ (19). Dass alle dort Versammelten zwar „Bürger“, aber als solche vor allem „Gesellen [...] des Meisters“ (19) sind, der Tod heißt, ist auch klar ersichtlich, denn die Nähe zum Holocaust, wie ihn Jelinek auch in *Rechnitz (Der Würgeengel)*³⁰ beschreibt, ist unverkennbar: Der Tod ist „ein Meister aus Deutschland“, wie es in Anlehnung an Paul Celans *Todesfuge* heißt, und so steht es auch in den *Schutzbefohlenen: Was danach geschah*: „denn sie sind Gesellen nur des Meisters, nur ein Meister soll ihnen was sagen dürfen, ein Meister aus Deutschland“ (19). Eindrücklich weist Jelinek, indem sie die Betroffenen selbst und also aus ihrem Blickwinkel sprechen lässt, auf die Folgen solcher „Feste“ hin: „Hier wollen patriotische Kräfte die Verantwortung übernehmen, doch nicht für uns. [...] Doch wenn ihre Strategie aufgeht [...], dann, ja dann wird sich das Meinungsklima ändern [...]. Eine metapolitische, vopolitische, alte, eichsenalte Macht wird sich dann wieder erheben, sie hat nur geschlafen, jetzt steht sie auf“ (22). Elfriede Jelinek zeigt auf, wo und wie schon daran gearbeitet wird, dass wieder eine „völkische Gemeinschaft“ (21) werde und andere „in Rauch“ (21) aufgehen (die Bedeutung von Holocaust): „wo ihr Geld schäumend und kochend wie flüssiges Erz in ihre Projekte fließt, in Influencer-Projekte, in Propaganda-Projekte, in Aktionsbewegungs-Projekte“ (22), und auch der Klimawandel wird geregelt sein: „Indem sie uns ausschaffen, wird das liebe Klima, wird die schöne Umwelt bereits geschont“ (23).

V. Religiöse und weltliche Macht und Opfertheorie

Im Unterkapitel „Umschlag der Meuten“ seines Hauptkapitels „Meute und Religion“ formuliert Elias Canetti: „Aus der Dynamik der Meuten und der besonderen Art, wie sie ineinander spielen, erklärt sich der Aufstieg der Weltreligionen“ (MM, S. 140). Daraus entwickelten sich dann unterschiedliche Religionen, die je nachdem die Jagd und den Krieg oder die Klage und das Opfer in den Mittelpunkt stellten. Das Christentum, ebenso wie die frühen matriarchalischen Religionen, sind Klagereligionen, die um ihren zu Unrecht getöteten Gott klagen (MM 158): „die Jagd- und Hetzmeute *entsühnt* sich als Klagermeute“ (MM 161, Herv. im Original). Derrida/Vattimo sehen beim Christentum keinen Gegensatz zwischen Religion und Vernunft. Auch sie sprechen allerdings von „opfernder Entschädigung“, die den Versuch darstellt, „das Heilige und Heile zu restaurieren“.³¹ Der Diskurs des Heiligen, das wurde schon gesagt, durchzieht Jelineks gesamtes Stück (beinahe ihr gesamtes Werk). Schon zu Beginn inszenieren sich die Geflüchteten als Heilige: „Und hier sitzen wir jetzt herum, Heilige, außer Dienst gestellt“ (1). Durch die Ironisierung („sitzen herum“ etc.) wird wiederum die Opposition von heilig *versus* profan unterlaufen, wie Jelinek ja alle Binarismen

³⁰ Elfriede Jelinek: *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Dies.: *Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere. Drei Theaterstücke*. Reinbek 2009. Vgl. dazu: Bärbel Lücke: Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“ – Bote der (untoten) Geschichte. In: *Jelinek[Jahr]Buch* 2010, S. 33–98.

³¹ Jacques Derrida/Gianni Vattimo (Hrsg.): *Die Religion*. Frankfurt am Main 2001, S. 49.

subvertiert. Vor allem aber knüpft Elfriede Jelinek immer wieder weit auseinander liegende Zeiten zusammen, was ja allein die Verbindung von Aischylos' *Schutzfliehenden* (Hiketiden) mit Problemen heutiger Zeit zeigt und damit ein sehr altes Problem als aktuelles herausstellt oder eben umgekehrt – ein sehr aktuelles als ein sehr altes. In der Antike waren Schutz und Asyl „religiös begründet“, ein Gebot der Götter: „Fremde, Flüchtlinge und Schutzsuchende galten als heilig“.³² Auch die verlorene Heimat wird von den Geflüchteten als heilig bezeichnet, wie schon anfangs erwähnt, doch auch die wird ironisiert: „Nur nicht zu nah dieser heiligen, dieser Heilerde, Heimaterde, die keine ist“ (1), und es wird klar, dass hier nicht nur von der verlorenen Heimat die Rede ist, sondern auch von der neuen, die von den Rechtsradikalen aller Couleur als heilig und damit unberührbar für ‚Fremde‘ kolonisiert wird. Die Geflüchteten werden wieder zu Schutzfliehenden (wie zu Aischylos' Zeiten), die zu den Göttern beten, die aber hier nicht die antiken sind, sondern die weltlichen Machthabenden in Europa, die wie Götter über ihr Schicksal entscheiden: „o droben ihr Himmlischen, wir falten fromm die Hände [...], wir beten zu euch, ja, ihr, denen die Stadt und das Land [...] und auch die Schwerstrafenden in den Behörden [...] gehören“ (5): der antikisierende Stil trägt mit dazu bei, dass die Entdifferenzierung, wie Girard sie herausarbeitet, besonders deutlich wird. Es ist die

Krise des Opferkultes, d.h. der Verlust des Opfers ist der Verlust der Differenz zwischen unreiner und reinigender Gewalt. Wenn diese Differenz verlorengeht, dann ist keine Reinigung mehr möglich, und die unreine, ansteckende, d.h. gegenseitige Gewalt breitet sich in der Gemeinschaft aus [...]. Die Krise des Opferkultes ist also als Krise der Unterschiede zu definieren und damit als Krise der kulturellen Ordnung insgesamt (HG, S. 76f.).

Genau das ist die *Krise des versus*, die Jelinek hier auf der sprachlichen, inhaltlichen und strukturellen Ebene zeigt: Sie spiegelt die Girard'sche Krise des Opferkultes und das Überhandnehmen der Gewalt als deren erste Folge. Und um genau das zu verbildlichen, nähert sich Jelinek auch intertextuell archaischen (oder kolonialen?) Gesellschaften an, deren Gewalt sich in den heutigen abbildet: „Die führenden Köpfe, da sind sie [die Teilnehmer in der Villa Adlon am Wannsee, B.L.], und nicht auf Lanzen gespießt, der Körper hängt noch unten dran“ (5); „an den Burschen hängt ihr Schaff“ (5) – hier wieder, qua Wortspiel, der Sprung in die europäische Geschichte mit Anspielung an die reaktionären Burschenschaften des 19. Jahrhunderts und ebenso an die Burschenschafts-Mitglieder des Adlon-Treffens; „dazu [...] eingeborener Mittelstand, Juristen, Politikerinnen, Unternehmer, Ärzte, auch ganz normale Menschen, eine Werteunion, der wir nichts wert sind“ (5); hier dürfen sie alle nochmal Revue passieren, in anonymer und doch google-gemäßer Form, wobei die „Lanzen“ und die „eingeborene[n] Mittelständler“ (*Krise des versus* auch in dieser Formulierung) eine Allusion an Joseph Conrads Epochenroman *Heart of Darkness* (1899) und seinen finsternen Protagonisten Kurz sind: die kolonialisierten Eingeborenen von einst feiern fröhliche Urständ³³ in den angeblich Gebildeten unter ihren Verächtern. Dass

32 Susanne Gödde: Flucht und Asyl im antiken Griechenland. In: Fountain Podcast, <https://fountain.fm/episode/NfFNPkoTi0HVz7hShBWBb> (29.09.2024). Dies.: Asyl und Exil: Fluchtgeschichten in antiker und moderner Literatur. In: FU Berlin, https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/relwiss/lehrende/arbeitsbereich_goedde/Goedde/Goedde_Vorlesungsverzeichnis/S21AsylundExil.pdf (29.09.2024).

33 Vgl. zur Bedeutung von ‚fröhliche Urständ feiern‘ das Stichwort ‚Urständ‘. In: DWDS, <https://www.dwds.de/wb/Urst%C3%A4nd> (29.09.2024): „Bedeutung: altertümelnd (etw. feiert fröhliche Urständ (= etw. Unwillkommenes) lebt wieder auf, erlebt eine Wiederkehr, kommt wieder in Schwung); Beispiel: Wenn aber

es aber nicht nur um ethnische Religionsgemeinschaften ferner Zeiten und Länder geht, wenn von der *Krise des Opferkultes* die Rede ist, wird zum Beispiel auch daran deutlich, dass ebenso das Christentum angeführt wird: „Doch du, du, Jesus, Messias, Messie, egal, der du das Haus, das Geschlecht, den Stall der Geschichte für alle Frommen bewahrst, aufgenommen hast du uns nicht“ (5). Und ein letzter Hinweis auf die Verschmelzung von Religion und Politik, die die *Krise des Opferkultes* bedingt und die blinde Gewalt erzeugt: „Den Herrn in diesem Land und den Stellvertretern der Stellvertreter der Herren in diesem Land würden wir [...] unsere blutschuldlose Flucht erzählen“ (14) – aber weder göttliche noch weltliche Stellvertretende wollen wirklich zuhören: „Unser Reden wird ins Leere fallen“ (14).

VI. Friedrich Merz und die Termingeschäfte. Der neue-alte Populismus

Vom finanzkräftigen Zahnärzte-Clan aus Düsseldorf, Geldgeber der AfD, war weiter oben schon die Rede. Der Jelinek'sche Text aber zitiert auch fast genüsslich einen christdemokratischen Politiker, der mit seinen Äußerungen zu den Geflüchteten, die angeblich zu uns gekommen sind, um sich ihre Gebisse sanieren zu lassen, rechts-radikales Gedankengut in die von ihm für sich und seine Partei reklamierte „Mitte“ hineinträgt, nämlich Friedrich Merz.³⁴ Seine Nähe zu den „unheilige[n] Messen“ (1) der Ärzte in Potsdam wird dadurch sinnfällig, dass Jelinek die Migrant:innen sagen lässt: „Die [Ärzte, B.L.] haben gut zu tun. Wo wir uns doch endlich die Zähne neu machen lassen wollen, ganz neue Zähne, wo man sie längst uns gezogen. Die Reihen wieder fest geschlossen“ (1) – die Zahnreihen im menschlichen Gebiss mutieren flugs zu den Reihen der Soldaten, die das Horst Wessel-Lied besingt, bekanntermaßen Kampflied der SA und später Parteihymne der NSDAP. Der Sarkasmus über Merz' „Termingeschäfte“ wird immer neu variiert: „Wir werden gewartet, und sie finden nicht einmal das Wartezimmer, die Bürger“ (1). Dass Merz, obwohl beim Potsdamer Treffen nicht anwesend, dennoch geistig anwesend war, wird in den folgenden Sätzen des Stücks nahegelegt: „du Kandidat, du Kanzlerkandidat, [...], du Parteiführer, du Sprengmeister, der du ausmalst das Geschichtsbild im hell erleuchteten Speisesaal vom Landhaus-Hotel [...]. Du wirst natürlich nicht anwesend gewesen sein. Du wirst nie anwesend gewesen sein“ (5). Dass Merz dennoch die Medien und damit die Meinungen beeinflusst und beherrscht, macht der Fortgang des Zitats deutlich. Und natürlich darf auch die andere seiner populistischen Äußerungen nicht fehlen, die immer wieder durch die Medien ging und die hier qua Kalauer ridikulisiert wird: „dauernd Ansprüche, die sie unsren Sprüchen entgegensetzen! Heute verlangen Sie [...] für neue Bürger ein ganz neues Bürgergeld, für Paschas³⁵ ganz neue Hauspatschen, damit sie es sich gemütlich machen bei uns, das kennen wir schon“ (15). In ironischer

mit Pseudokunst und Neostilen hausiert wird, feiert der Kitsch fröhliche Urständ [*Kultur im Heim*, 1965].“ (Herv. im Original)

34 NN: Ampelparteien und Zahnärzte kritisieren Merz' Aussagen zu Asylbewerbern. In: *Süddeutsche Zeitung*, <https://www.sueddeutsche.de/politik/merz-asylbewerber-zahnarzt-arzttermine-deutschland-gesundheitssystem-1.6259742> (27.09.2024). Siehe auch: NN: Merz provoziert mit Aussage zu Asylbewerbern beim Zahnarzt. In: YouTube. WDR Aktuelle Stunde, <https://www.youtube.com/watch?v=le8CZZi4Q48> (27.09.2024).

35 NN: Merz verteidigt „Kleine Paschas“-Aussage. In: Spiegel, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/friedrich-merz-cdu-verteidigt-kleine-paschas-aussage-a-8bc02730-28a0-4c65-a482-7da68328cb93> (27.09.2024).

Umkehrung wird genau die Funktion solcher fremdenfeindlichen Hetze durch Jelinek gebrandmarkt: „beim Gehen wollen sie uns nun helfen [...], das ist ihr Ziel, erst mal an die Wurzel und diese behandeln, erst mal die Rechtmäßigkeit von Wahlen in Zweifel ziehen, in Amerika sind sie da schon weiter“ (24). Da Ausweisung („Gehen“) auch bei den Christdemokrat:innen erklärtes Ziel ist, scheint es trotz mancher Beteuerungen keine besonders hohe „Brandmauer“ mehr zur AfD zu geben.³⁶

VII. Der Diskurs der „Wilden“ und die neuen „Eingeborenen“

Der Boden, so suggerieren die bisher behandelten Aspekte, ist also bereit für das Projekt „Remigration“? Dass es wieder eine blühende Blut- und Boden-Ideologie in Deutschland gibt, macht Jelinek am Diskurs der sogenannten Wilden deutlich, der jede Form von Ausweisung rechtfertigen und mehr noch: legitimieren soll. Aber auch hier wird die *Krise des versus* durchgespielt, wenn die „Wilden“, die Migrant:innen, zum Beispiel sagen: „die Welt gerät in Gefahr zu verbrennen, den Busch verlassen wir nicht, in dem wir uns versteckt“ (2). Dieser „Busch“ ist nämlich hier, in Deutschland, und nicht etwa in Australien oder Afrika, wohin man die Migrant:innen am liebsten aussiedeln würde: „Afrika wartet schon auf dich, die Wiege der Menschheit [...]. Nur das Land dort müssen wir erst noch finden!“ (3) Glückliches Britannien? Denn die haben es schon gefunden – ihr gelobtes Land Ruanda, und auch deutsche Politiker:innen haben sich dort schon umgesehen.³⁷ Besorgt fragen sich die hier noch lebenden Migrant:innen: „Wie wird das erst in Afrika werden, wo Eingeborene bereits sind?“ (4) Dass es funktionieren wird mit Afrika – daran haben die Betroffenen keinen Zweifel: „Sie werden sich einen Teil von Afrika kaufen, und dann werden sie sich uns kaufen [...]. Sie löschen unsre Pässe, und wer Pässe löscht, löscht auch Menschen aus“ (4). Diesmal werden es keine Gasöfen in Auschwitz sein; es wird ein Tod in der Wüste sein. Die Wüsten Afrikas sind groß: „Wo die Sonne heftiger strahlt, so daß es uns den Atem versengt, dort sollen wir hin“ (7). Und die Anspielung an Auschwitz wird deutlicher: „Menschenhaut umschlingt doch auch ihre Glieder, genau wie unsre [...], früher hat man nur sinnlos Lampenschirme daraus gemacht, jetzt Bekleidung, exklusive Bekleidung, vielleicht auch Taschen“ (8) – die inhumane industrielle Verwertung des Menschen, die den Holocaust singulär macht, wird hier in wenigen Worten aus der Sprache herausgemeißelt. Dass dies alles keine ferne Dystopie ist, wird auch klargemacht – und wieder verschieben sich die Gegensätze, vertauschen sich und amalgamieren: „Im Laub der Büsche liegen sie und beobachten uns. Das wird ein

36 NN: AfD, CDU und die Diskussion um die Brandmauer. In: Deutschlandfunk, <https://www.deutschlandfunk.de/brandmauer-cdu-afd-politik-100.html> (27.09.2024). Siehe auch: Johannes Bauer/Jan Heidtmann: Wie lange hält die Brandmauer noch? In: Süddeutsche Zeitung <https://www.sueddeutsche.de/politik/afd-ostdeutschland-kommunalwahlen-brandmauer-cdu-lux.5Jr35ycw6AcGtTrhUnVsgv?reduced=true> (27.09.2024).

37 NN: UK-Ruanda-Deal: Rechtswidrig, menschenverachtend und dysfunktional. In: Pro Asyl, <https://www.proasyl.de/news/uk-ruanda-deal-rechtswidrig-menschenverachtend-und-dysfunktional/> (27.09.2024). Siehe auch: NN: Kann das Ruanda-Modell Vorbild für Deutschland sein? In: Deutschlandfunk, <https://www.deutschlandfunk.de/ruanda-modell-deutschland-fluechtlinge-100.html> (27.09.2024). Siehe auch: Nail Akkoyun: Spahn pocht auf Ruanda-Abschiebungen – und schießt gegen Ampel: „Thema müsste Chefsache sein“. In: Merkur, <https://www.merkur.de/politik/spahn-union-ruanda-abschiebungen-fluechtlinge-deutschland-cdu-plaene-jens-zr-93074241.html> (27.09.2024).

Fest! Sie feiern das Ding der Unmöglichkeit, das aber doch möglich gemacht werden soll“ (9): wie bei der so genannten „Endlösung der Judenfrage“, die auch, in der Villa am Wannsee gleich neben der Villa Adlon, möglich gemacht wurde für ganz Europa. Ein „Opferfest“ der Vernichtung gab es also bereits im Nationalsozialismus, so dass es scheint, als würde mit dem Fest in der Villa Adlon eine Wiederholung dieses Festes vorbereitet, nicht als identische (da Geschichte sich nicht wiederholt), aber aus demselben Geist der Vernichtung des Fremden heraus.

VIII. Die Frage der Menschenrechte – auf nationaler Ebene und in der EU

Auch mit dem Komplex des Menschenrechts-Diskurses im Fortsetzungsstück *Die Schutzbefohlenen: Was danach geschah* bindet Jelinek an das Basis-Stück von 2013 und seine seriellen Fortschreibungen an. Als sprächen Gespenster („verdämmern als bloße Erscheinungen, aus denen niemals Körper werden“, 3) sprechen die Geflüchteten im Chor: „Wir können nichts sehen. Wir versuchen, fremde Gesetze zu lesen“ (3), aber die scheinen unentzifferbar für Menschen, die von sich selbst sagen: „Wir sind der ultimative Schlußverkauf“ (8). Denn sie merken es als erste: „das Recht beugt sich, und wenn es sich nicht beugt, dann zerbrechen sie es in ihren Händen, es soll doch der Politik folgen, das Recht [...]. Das Recht soll endlich gehorchen lernen“ (9). Nicht mehr das Recht bestimmt die Politik, sondern umgekehrt geht es zu: Die Politik will „Vorbild für das Gesetz“ (13) werden; letztlich wird den Politiker:innen das Gesetz „ganz egal sein“, denn „nicht legal sein wird unser Aufenthalt, das ist überhaupt ihr Lieblingswort“ (13), und je öfter sie das Wort „legal“ benutzen, desto illegaler droht ihre Politik zu werden. In Heidegger'scher Manier werden die Menschenrechte auf ihr „Wesen“ geprüft, und auch die Migrant:innen werden auf ihr „Wesen“ geprüft („Wesen wie wir sind Ihnen gar sehr verhaßt“, 15 – wer wird hier direkt angesprochen? Doch offenbar nicht die Politiker:innen, sondern wir, die Leser:innen, Zuschauer:innen), und zwar so gründlich, dass die Politiker:innen sie nach Afrika ausweisen wollen, wo sie noch schneller „verwesen“ (15) – die Kalauer bringen die Wahrheit schmerzlich an den Tag, man muss die allzu geschmeidige Sprache nur etwas zurechtrütteln, wie Elfriede Jelinek das tut. Es war schon immer die Funktion Jelinek'scher Kalauer, die Wirklichkeit zur Kenntlichkeit zu entstellen – eine „Formel“, die sich in der Jelinek-Rezeption durchsetzen konnte: „der Staat hält die Gleichbehandlung aller Bürger hoch, und dann läßt er sie fallen, weil ihm schon die Arme zittern. Es sind so viele“ (25). Zu „Gleichwertigkeit“ als „Fundament der Werte“ häufen sich zum Schluss die Wortspiele und Kalauer: In der Anbindung an das Fest heißt es zum Beispiel: „Hier tragen viele Hemd und Sakko [...]“. Die Sakkos sind nicht alle maßgeschneidert, die neuen Gesetze aber schon. Erst einmal müssen wir dafür eine Rechtslage herstellen. Eine Grenze hat der Gesetzgeber definiert, aber die Grenze kann er immer verschieben“ (26). Die Quintessenz von allem ist die schiere Menschenverachtung: „Der Staat öffnet den Eingriff und schlägt über uns sein Wasser ab [...], noch mehr Wasser [man denke an das Massengrab Mittelmeer, B.L.], um uns darin zu begraben“ (27). Die Diskurse von Menschenrechten und von den „Wilden“ treffen sich auf der Ebene der möglichen Vernichtung: „Bald werden sie abstreifen der Tiere Fell, mit dem sie sich tarnen, und es wird kein Lamm zum

Vorschein kommen“; im Gegenteil: eine Vernichtungsmaschine wird sichtbar am Horizont, die uns nicht nur erschauern lassen sollte, sondern wachrütteln und alarmieren: „Heerhaufen, die uns in Maschinen treiben, damit wir abgeschafft werden“ (17). Eine Jelinek'sche Prophetie? Und als „Müll“ (32) entsorgt, zum Schluss auch dieser flehentliche Wunsch der Schutzbefohlenen: „Wir, die Toten, Angehörige von Toten, die unter Toten gelebt haben, wir wollen jetzt Ihre Werte mit Leben erfüllen, damit wenigstens die Werte hochleben, prall gefüllt wie Ballons“ (32)?

Zum Schluss sei das *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*³⁸ noch einmal in Erinnerung gerufen – gleichsam als Quintessenz des Jelinek'schen Stückes, das mit der Klage der Geflüchteten über die Hetze im Land und dem geheimen Treffen der Feinde der Demokratie und der Feinde der Migrant:innen die Gefahr des Verrats an Artikel 1 des Grundgesetzes, an der Unantastbarkeit der Würde des Menschen, gleichsam in Szene setzt. Hier ist der Art. 1 Abs. 2 GG: „Das Deutsche Volk bekennt sich darum zu unverletzlichen und unveräußerlichen Menschenrechten als Grundlage jeder menschlichen Gemeinschaft, des Friedens und der Gerechtigkeit der Welt.“

38 Vgl. die Artikel 1–19 des Grundgesetzes für die Bundesrepublik Deutschland. In: Bundeszentrale für politische Bildung, <https://www.bpb.de/themen/politisches-system/politik-einfach-fuer-alle/236747/grundgesetz-fuer-die-bundesrepublik-deutschland-artikel-1-19/> (27.09.2024).