

## **Nobelpreisträgerinnen**



# Nobelpreisträgerinnen

---

14 Schriftstellerinnen im Porträt

Herausgegeben von  
Claudia Olk und Susanne Zepp

**DE GRUYTER**

ISBN 978-3-11-061901-0  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-061903-4  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-061908-9



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**Library of Congress Control Number: 2019946351**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2019 Claudia Olk und Susanne Zepp, veröffentlicht von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Coverabbildung: Donna con tavolette cerate e stilo (cosiddetta "Saffo"), Foto: Wolfgang Rieger, WikimediaCommons

Satz: Meta Systems Publishing & Printservices GmbH, Wustermark

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhalt

Claudia Olk und Susanne Zepp

**Einleitung** — 1

Stefanie v. Schnurbein

**Selma Lagerlöf (1909)** — 9

Joachim Küpper

**Grazia Deledda (1926)** — 31

Janke Klok

**Sigrid Undset (1928)** — 47

Henning Klöter

**Pearl S. Buck (1938)** — 73

Susanne Klengel

**Gabriela Mistral (1945)** — 87

Annette Jael Lehmann

**Nelly Sachs (1966)** — 109

Anne Enderwitz

**Nadine Gordimer (1991)** — 131

Ulla Haselstein

**Toni Morrison (1993)** — 153

Alfrun Kliems

**Wisława Szymborska (1996)** — 167

Anne Fleig

**Elfriede Jelinek (2004)** — 193

Dorothee Birke

**Doris Lessing (2007)** — 213

**VI — Inhalt**

Jürgen Brokoff

**Herta Müller (2009) — 227**

Reingard M. Nischik

**Alice Munro (2013) — 247**

Alexander Wöll

**Svetlana Aleksievič/Светлана Александровна Алексиевич (2015) — 267**

**Kurzbiographien — 295**

# Einleitung

Das Jahr 1816 gilt vielfach als „das Jahr ohne Sommer“.<sup>1</sup> Infolge des gewaltigen Ausbruchs des indonesischen Vulkans Tambora im April 1815 verfinsterte sich die Sonne, und Europa war von klimatischen Auswirkungen betroffen, die Missernten und sogar eine Hungersnot mit sich brachten. In diesem ‚Horrorsommer‘ verweilte die damals 19-jährige Mary Shelley mit Verwandten und Freunden wie Lord Byron in einer Villa am Genfer See und widmete sich in amöner Umgebung dem intellektuellen Austausch sowie dem Schreiben. Hier entstand bekanntlich ihr „Frankenstein“, der im Jahr 1818 veröffentlicht wurde.

Zweihundert Jahre später, im Jahr 2018, erlebte Europa zwar einen der heißesten Sommer seit Beginn der Wetteraufzeichnungen, aber in diesem Jahr sollte der Literatur etwas fehlen: 2018 wurde „das Jahr ohne Literaturnobelpreis“.

Diesen Umstand sowie die dazu führenden Verwerfungen innerhalb der Schwedischen Akademie konnten die Herausgeberinnen dieses Bandes nicht antizipieren, als sie im Jahr zuvor eine Ringvorlesungsreihe an der Freien Universität Berlin planten, die im Sommersemester 2018 die vierzehn Autorinnen präsentieren sollte, die bislang mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurden.

Dieser Band dokumentiert die für den Druck überarbeiteten Vorträge dieser Vorlesung. Literaturwissenschaftler\*innen aus Berlin, Deutschland und der Welt stellen hier aus ihrer jeweiligen Fachperspektive vierzehn Autorinnen und deren Werke vor, die in solch einem interdisziplinären literaturwissenschaftlichen Zusammenhang noch nie bearbeitet und diskutiert worden sind. Simone Frielings Buch „Ausgezeichnete Frauen: Die Nobelpreisträgerinnen für Literatur“ (Marburg an der Lahn 2016) soll hierfür als wichtige Vorarbeit genannt sein, auch wenn dort eher ein biographischer und weniger ein literaturwissenschaftlicher Zugriff im Mittelpunkt steht.

In Anschluss an die von Virginia Woolf in ihrem Essay „A Room of One’s Own“ bereits im Jahr 1929 beschriebenen Herausforderungen für das literarische Schreiben von Frauen, wird in den vierzehn in diesem Band versammelten Beiträgen auch die Frage nach Bedingungen und Widersprüchen künstlerischer Kreativität gestellt. Es ist alles andere als Zufall, dass dabei auch Prozesse der Kanonbildung und Geschlechterdifferenz diskutiert werden, auch wenn die Einsicht, dass die Produktion wie die Rezeption von Kunst und Literatur keine geschlechtsneutralen Tätigkeiten sind, nicht neu ist. Doch der Umstand, dass diesen vierzehn ausgezeichneten Frauen 100 männliche Literaturnobelpreisträger

---

1 Siehe z. B. Sabine Kaufmann, 1816. Das Jahr ohne Sommer, Karlsruhe: G. Braun, 2013.

gegenüberstehen, zeigt, dass Autorschaft nicht nur kulturhistorisch als an eine männliche Subjektposition gebunden wahrgenommen wurde, sondern dass Autorisierungsprozesse weiblichen Schreibens weiterhin vielschichtig bleiben. So fokussierte unsere Ringvorlesung nicht nur literarische Traditionen von Frauen, sondern auch Fragen nach der Anerkennung, gar Politisierung und Funktionalisierung weiblichen Schreibens in unterschiedlichen historischen Kontexten.

Die Geschichte der Nobelpreisträgerinnen ist immer auch die Geschichte derer, die diesen Preis nicht gewonnen haben. Virginia Woolf zählt dazu ebenso wie Sylvia Plath, Gertrude Stein, Clarice Lispector oder Simone de Beauvoir, wie überhaupt noch nie eine französische Autorin den Literaturnobelpreis erhielt, mit Ausnahme wiederum von Maryse Condé, die 2018 mit dem alternativen Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde. Dieser Band spiegelt über die 110 Jahre der Verleihung des Literaturnobelpreises an Frauen mithin konventionalisierte Erwartungshaltungen ebenso wider wie Überraschungsmomente, er beschreibt Deutungsmechanismen von Interpretationsgemeinschaften in synchronen Gefügen, die Auskunft über das Selbstverständnis des Nobelpreises und seine Wirkung in gesellschaftlichen und politischen Kontexten geben können. Die Entscheidungen über die Vergabe des Nobelpreises wie die Entscheidung über dessen Nicht-Vergabe machen Kontexte sichtbar, in denen bestimmte Formen und Themen der Literatur, für die einige Autorinnen jeweils als repräsentativ erachtet wurden, besondere Konjunktur hatten. Sie lassen Aspekte und Kriterien hervortreten, die ihrerseits zum Gegenstand literaturhistorischer wie gendertheoretischer Untersuchungen werden können.

1929 schrieb Virginia Woolf zu Beginn ihres Essays: „A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved. I have shirked the duty of coming to a conclusion upon these two questions – women and fiction remain, so far as I am concerned, unsolved problems.“<sup>2</sup> Die offene Frage, von der Woolf hier spricht, ist auch neunzig Jahre später nicht beantwortet. Wie auch Woolf geht es weder den Herausgeberinnen noch den einzelnen Beiträgen um essentialistische Positionierungen oder normative Vorstellungen einer „true nature“ von Geschlechtlichkeit oder Fiktion. So, wie Ruth Klüger in ihrem Buch „Was Frauen schreiben“ nicht das Schreiben und Lesen von Männern und Frauen unterschieden hat, ist auch uns die Vielfalt von Leseerfahrungen, die der Komplexität literarischer Gegenstände entspricht zentral. Doch, so Klüger: „Bei jeder Nobelpreisverleihung an eine Autorin ist das Erstaunen groß, gemischt mit spürbarer Entrüs-

---

2 Virginia Woolf, „A Room of One's Own“, ed. by Jennifer Smith, Cambridge: CUP, 1995 [1992], 13.

tung, als ob den Männern etwas entrissen werde, das ihnen von Rechts wegen gehört. Das Vorurteil gegen das weibliche Gehirn hat zwar stark abgenommen, aber verschwunden ist es nicht. Schon darum lohnt es sich, einen Scheinwerfer auf die Bücher von Autorinnen zu richten.“<sup>3</sup>

Anne Fleig, die in diesem Band über Elfriede Jelinek schreibt, hat in einer Studie die theoretischen und politischen Grundlagen von Gender aus der interdisziplinären Perspektive der historischen Soziologie, der Philosophie, der Pädagogik und der Literaturwissenschaft befragt, und damit sowohl eine kritische Revision des Begriffs Gender wie eine Kontextualisierung von Gender-Theorien vorgelegt. Die darin versammelten Wissenschaftlerinnen stellen zentrale Erkenntnisse der Gender-Forschung nicht infrage – wie etwa die Einsicht, dass Geschlecht ein soziales Konstrukt ist. Vielmehr heben sie die erheblichen Impulse hervor, die Genderkonzeptionen der Theoriebildung gegeben haben. Gleichwohl weisen sie auf die Problematik des Gender-Begriffs hin, der in seiner Diffundierung der Geschlechterkategorie möglicherweise alte, diskriminierende Strukturen restabliert.<sup>4</sup>

Dieser Band stellt mit vierzehn Autorinnen weit über nationale Grenzen ausgreifende weltliterarische Zusammenhänge vor und ist chronologisch nach dem Datum der Preisverleihung strukturiert. In Ergänzung der wichtigen Einsichten von Fleig et al. wäre daran zu erinnern, dass uns heute selbstverständliche transnationale Zugriffe einer globalen Literaturwissenschaft die Literaturgeschichte von Frauen nicht aus dem Blick verlieren dürfen. Dies zeigt bereits der erste Beitrag von Stefanie von Schnurbein (Humboldt-Universität zu Berlin) über Selma Lagerlöf, die 1909 als Frau den Nobelpreis für Literatur verliehen bekam. Bereits 1904 war Selma Lagerlöf erstmals für den Nobelpreis vorgeschlagen worden, und Stefanie von Schnurbein argumentiert, dass die Wartezeit bis zur tatsächlichen Auszeichnung auch an Vorbehalten gegenüber der skandinavischen Literatur jener Zeit festzumachen sei. Der Aufsatz macht an ausgewählten Textanalysen deutlich, wie differenziert sich Lagerlöf innerhalb des schwedischen nationsbildenden Diskurses des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu situieren vermochte, und dies mit dem Ziel, die übernationale humanistische Botschaft ihrer Texte zu bewahren. Dabei widerlegt von Schnurbein auch eine Formulierung der Nobelpreisbegründung, welche die „Einfachheit und Reinheit“ von Lagerlöfs Schreiben gelobt hatte, und zeigt, wie komplex und reflektiert die Erzählverfahren in diesem Werk sind.

---

<sup>3</sup> Ruth Klüger, „Was Frauen schreiben“, Wien: Zsolnay, 2016, 9 f.

<sup>4</sup> Anne Fleig (Hg.), „Die Zukunft von Gender: Begriff und Zeitdiagnose“, Frankfurt am Main: Campus, 2014.

Im zweiten Beitrag porträtiert Joachim Küpper (Freie Universität Berlin) Grazia Deledda, die Preisträgerin von 1926, als eine zu Unrecht vergessene und unterschätzte Autorin der italienischen Literaturgeschichte. Dabei wird auch das für die Schriftstellerin zentrale Verhältnis von italienischer und sardischer Sprache diskutiert und ihr Schreiben in die Tradition des *Verismo*, der italienischen Variante des Naturalismus, eingeordnet. Im Mittelpunkt des Beitrags steht ein im Jahre 1900 erschienener, europaweit rezipierter Roman Deleddas, dem der Protagonist Elias Portolu den Titel verliehen hat und 1916 mit Eleonora Duse in der Hauptrolle verfilmt wurde. Küpper deutet Form und Gehalt des Romans – die Hauptfigur verliebt sich in die Braut seines Bruders – als implizite Kritik am Sexualregime der katholischen Kirche. Der veristische Roman Deleddas lässt deren rigide Moral als illusionär erscheinen.

Janke Klok (Humboldt-Universität zu Berlin) präsentiert im dritten Beitrag die norwegische Autorin Sigrid Undset, Preisträgerin des Jahres 1928, als eine zentrale Figur der literarischen Vermessung Norwegens am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Der Beitrag zeigt zunächst die Vielfalt der Betätigungsfelder von Undset auf und reflektiert die Kanonisierung ihres Werkes in Norwegen und darüber hinaus. Klok diskutiert den dreibändigen historischen Roman „Kristin Lavranstochter“ als einen Text, der in der Gedankenwelt mittelalterlicher Figuren durchaus auch moderne Fragen zu adressieren vermag. Die politischen Dimensionen des essayistischen und journalistischen Schreibens von Undset veranschaulicht Klok anhand des 1919 veröffentlichten Textes „Et kvindesynspunk“ (dt.: *Ein Frauenstandpunkt*) und anhand von Undsets unverbrüchlicher Haltung gegen jede Form von Antisemitismus. Undsets Werk war in Hitlerdeutschland verboten; als der Zweite Weltkrieg Norwegen erreichte, musste sie in die Vereinigten Staaten flüchten.

Henning Klöter (Humboldt-Universität zu Berlin) porträtiert das Werk der in China aufgewachsenen Autorin Pearl S. Buck, der 1938 der Nobelpreis zuerkannt wurde. Er würdigt Bucks Romane, die in China spielen und deren Protagonist\*innen aus China sind, als wichtigen ersten Schritt in der sich im 20. Jahrhundert nur allmählich einstellenden Anerkennung chinesischer Kulturen, verweist aber zugleich darauf, dass es sich bei diesem Werk weder um eine chinesische Autorin noch um chinesische Literatur handele. Klöter situiert dies vor dem Horizont einer seit über zehn Jahren andauernden Kontroverse, wie in einem kulturell so vielfältigen Zusammenhang chinesische Literatur von nicht-chinesischer Literatur zu unterscheiden sei. Dies wird entlang ausgewählter Passagen aus der Bucks Romantrilogie der 1930er Jahre diskutiert. Dabei konturiert Klöter auch die Rolle dieser Romane von Pearl S. Buck für die Wahrnehmung des literarischen Sujets China in den Vereinigten Staaten.

Der fünfte Beitrag von Susanne Klengel (Freie Universität Berlin) führt ein in das Werk der bislang einzigen Schriftstellerin aus Lateinamerika, die einen

Literaturnobelpreis erhielt: Die Chilenin Gabriela Mistral war 1945 ausgezeichnet worden. Dies war zugleich der erste Literaturnobelpreis für Lateinamerika überhaupt. Klengel veranschaulicht die symbolische Bedeutung des Preises als Auftakt einer verstärkten Wahrnehmung lateinamerikanischer Literaturen und Kulturen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Das Diskursgeflecht des Kalten Krieges veränderte die Sicht auf Lateinamerika, und Klengel macht deutlich, wie Mistral mit ihrem poetischen Werk die Rede über Frieden und kulturellen Wiederaufbau mitgeprägt hat. Neben ihrer Dichtkunst werden auch Mistrals Texte zu Bildung und Erziehung rezipiert. So liest Klengel Leben und Werk von Mistral als Engagement für einen Humanismus, der auf einer Anerkennung kultureller Partikularität beruht, und verortet ihr Schreiben als zentral für den transatlantischen intellektuellen Dialog zwischen Nord und Süd.

Das Werk von Nelly Sachs, die 1966 gemeinsam mit Shmuel Agnon den Nobelpreis verliehen bekam, stellt der Beitrag von Annette Jael Lehmann (Freie Universität Berlin) vor. Im Zentrum der Überlegungen stehen die beiden Gedichtbände „In den Wohnungen des Todes“ und „Sternverdunkelung“, die Nelly Sachs 1947 und 1949 veröffentlichte. Lehmann liest diese dichterischen Texte im Zeichen der Hinwendung der Autorin zu den Opfern der Shoah und akzentuiert dabei die existentielle Dimension der Gedichte. Dabei geht das dichterische Selbstverständnis von Nelly Sachs über die Repräsentation kollektiver Erinnerung hinaus und verbindet sich mit den Leidenserfahrungen der Ermordeten. Vor diesem Horizont veranschaulicht Lehmann Nelly Sachs' Werkgeschichte als markiert von der Suche nach einer Lyrik nach und über Auschwitz. Dabei wird auch auf spätere Texte eingegangen, etwa den 1957 erschienenen Gedichtzyklus „Und niemand weiß weiter“, den Lehmann als Ausdruck einer existentiellen dichterischen Krise von Nelly Sachs deutet. Auch die späte Lyrik wird vorgestellt, so dass das gesamte Werk der Autorin als an jene Geschichte gebunden erkennbar wird, der Nelly Sachs selbst nur knapp entfliehen konnte.

Im siebten Beitrag des Bandes führt Anne Enderwitz (Freie Universität Berlin) in Leben und Werk der Preisträgerin des Jahres 1991 ein. Dabei verweist Enderwitz auch auf den Umstand, dass ein ganzes Vierteljahrhundert vergehen musste, bevor nach Nelly Sachs mit Nadine Gordimer wieder eine Schriftstellerin ausgezeichnet wurde. Enderwitz porträtiert Nadine Gordimers Werk als literarischen Widerstand gegen die Apartheid. Dabei geht es Enderwitz weniger um Fragen historischer Zeugenschaft – es handele sich schließlich bei Gordimer um eine weiße, privilegierte Schriftstellerin, die nicht für sich in Anspruch genommen habe, für die vielfältigen Erfahrungen schwarzer Südafrikaner und Südafrikanerinnen zu sprechen. Umso schärfer zeichnet Enderwitz die Konturen der Zeitkritik in Gordimers Werk nach, das stets mit den sozialen und politischen Realitäten in Südafrika verwoben ist. Der Beitrag zeigt anhand von vier Roma-

nen die Bandbreite von Gordimers literarischem Werk auf und hält dabei wesentliche Konstanten ihres Schreibens fest.

Der achte Beitrag von Ulla Haselstein (Freie Universität Berlin) behandelt Toni Morrison, die Nobelpreisträgerin von 1993. Wie Morrison selbst plädiert auch Haselstein für ein erweitertes Verständnis der Moderne, das die Geschichte der Versklavung miteinschließt. Morrisons Werk wird dabei nicht im klassischen Sinne der Fortsetzung einer Tradition verstanden, sondern als eine Verbindung afrikanischer und europäischer Elemente, die einen Raum der wechselseitigen Reflexion eröffnet. Der Beitrag diskutiert eingehend Morrisons wohl bekanntesten Roman *Beloved* (1987) sowie den Essayband „Playing in the Dark“ (1992). Der Beitrag zeigt, wie Morrisons Aufnahme der Geschichte der flüchtigen Sklavin Margaret Garner nicht nur als Beispiel für die postkoloniale literarische Praxis des Nacherzählens oder neu-Erzählens traditioneller ‚Slave Narratives‘ wie „Uncle Tom’s Cabin“ verstanden werden kann. Vielmehr werden darin sowohl die Gattungen des ‚Slave Narratives‘ wie auch die des Schauerromans zu postmodernen Wiedergängern ihrer selbst, in denen die Sprecherinnen als Vexierphänomene zwischen Introspektion und Objektivierung changieren. Der Beitrag betrachtet die Virtuosität der Sprache Morrisons in Verbindung mit ihrer Reflexion afroamerikanischer Identität.

Alfrun Kliems (Humboldt-Universität zu Berlin) stellt im neunten Beitrag die polnische Dichterin Wisława Szymborska vor, die Preisträgerin des Jahres 1996. Kliems diskutiert die Verleihung an Szymborska im Vergleich zu den bis dahin ausschließlich männlichen Nobelpreisträgern Polens und betrachtet Szymborskas zeitweilige Nähe zum sozialistischen Realismus. In zahlreiche Einzelanalysen ihrer Gedichte wie „Insel der Sirenen“ (1954) und „Lots Frau“ (1976) situiert Kliems Szymborska im Kontext der polnischen Avantgarde sowie später im Bereich des post-katastrophistischen Schreibens. Im Zentrum der Analysen stehen Prozesse der metaphorischen Versteinerung im Rahmen derer die Position der Autorin analog zu ihrem mythologischen Pendant, der Nymphe Echo, interpretiert wird.

Dorothee Birke (Universität Innsbruck) führt in das Werk von Doris Lessing ein, die 2007 ausgezeichnet wurde. Der Beitrag hebt Lessings Kritik an der Institution ‚Nobelpreis‘ hervor wie auch deren Missbilligung ihrer anfangs einseitig feministischen Rezeption. Im Zentrum des Beitrags steht Lessings „The Golden Notebook“ (1962), das als repräsentativ für Lessings Gesamtwerk und dessen autofiktionale Experimente betrachtet werden kann. Charakteristische Positionen in der Rezeptionsgeschichte von „The Golden Notebook“ werden illustriert und der Roman wird insbesondere in seiner Darstellung von Geschlechterrollen sowie seiner metanarrativen Reflexion des künstlerischen Prozesses vor dem Hintergrund konfligierender modernistischer wie realistischer Tendenzen gelesen.

Im elften Beitrag porträtiert Anne Fleig (Freie Universität Berlin) die Preisträgerin von 2004, Elfriede Jelinek. Fleig liest das künstlerische Werk Jelineks von seinen Anfängen in der experimentellen Lyrik über die teils als skandalträchtig empfundenen Romane bis hin zu ihren zahlreichen Dramen aus der Perspektive von Jelineks Auseinandersetzung mit der Sprache. Ihre sprachkritischen wie auch sprachspielerischen Verfahren kennzeichnen, wie Fleig darlegt, stets auch die Reflexion ihrer Rolle als Autorin. Neben einem Überblick über die Biographie Jelineks und ihr Werk, das sich wie z. B. „Die Kinder der Toten“ (1995) häufig in Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftlichen Ereignissen befindet, betrachtet der Beitrag Jelineks Dramen wie „Sportstück“ (2002), in dem erstmals eine Autorinnenfigur auftritt, und „Ulrike Maria Stuart“ (2006), Jelineks erstes Stück nach der Nobelpreisverleihung, das im Dialog mit Schiller auf die Macht und Gewalt der Worte verweist und die Position der Autorin als eine im ‚Abseits‘ beschreibt.

Jürgen Brokoff (Freie Universität Berlin) stellt das Oeuvre von Herta Müller vor, die 2009 den Literaturnobelpreis erhielt. Der Beitrag thematisiert die Frage multipler Herkünfte eines Schreibens, das sich zwischen Zentrum und Peripherie bewegt und darin die Relation von Heimat und Fremde perspektiviert. Anhand von Müllers Werk „Niederungen“ (1982) werden die Darstellung der banatschwäbischen Provinz wie auch die Widerstände der rumänischen Diktatur, gegen die Müller sich fernab der literarischen Zentren Europas Gehör verschaffen musste, veranschaulicht. Der für Müllers Werk zentrale Zusammenhang von Trauma, Erinnerung und Erzählung wird in einer exemplarischen Lektüre von Müllers Roman „Atemschaukel“ (2009) analysiert.

Der dreizehnte Beitrag von Reingard M. Nischik (Universität Konstanz) handelt von Alice Munro, die 2013 ausgezeichnet wurde. Mit Munro ging der Literaturnobelpreis erstmals an eine kanadische Autorin, und Nischik thematisiert den Umstand, dass kanadische Schriftstellerinnen und Schriftsteller bei der Nobelpreisvergabe bis dahin keine Berücksichtigung fanden. Mit der Nobelpreisverleihung an Munro ging, so Nischik, gleichfalls die Aufwertung der Gattung Kurzgeschichte einher. Der Beitrag nimmt das Leben und Wirken der vergleichsweise zurückgezogen lebenden Munro in den Blick und betrachtet ihr Gesamtwerk als ‚variantenreiche Parallelgeschichte zu ihrer eigenen Erfahrungswelt‘. Nischik thematisiert diese autobiographische Fundierung Munros Werk ausführlich und behandelt weitere Charakteristika von Munros Schreiben, wie die weibliche Wahrnehmungsperspektive, die Ästhetik des Augenblicks sowie Munros subtilen Perspektivwechsel und ihre fragmentarischen Darstellungsformen, die kennzeichnend für ihre Poetik sind. In seinem zweiten Teil widmet sich der Beitrag dem Motiv des Schreibens selbst, wie es z. B. in Munros Geschichte „Family Furnishings“ (2001) entfaltet wird.

Alexander Wöll (Universität Potsdam) beschließt den Band mit einem Beitrag über Svetlana Aleksievič, die im Jahr 2015 als bislang letzte Frau den Literaturnobelpreis erhielt. Wöll thematisiert das in vieler Hinsicht umstrittene Werk Aleksievičs, die sich primär als Geschichtenerzählerin und Sammlerin von Stimmen begreift. Detailliert betrachtet der Aufsatz die neuralgischen Punkte im Prozess des Untergangs der Sowjetunion, die Aleksievič in ihren Büchern adressiert. Ihr Werk über Tschernobyl sowie „Zinkjungen“ (1993), das sich den Folgen des Afghanistankriegs widmet, werden im Kontext von Genres wie der Beichte sowie Verfahren der Zeugnisgabe betrachtet, in denen den aufgezeichneten Stimmen einer Erfahrungsgemeinschaft gleichsam eine chorische Funktion zukommt. Diese, so weist der Beitrag nach, verleiht dem Abwesenden eine ephemere Präsenz, die in der Lage ist, das Unaussprechliche zur Sprache zu bringen sowie zugleich die Korruption durch die ‚Banalität des Bösen‘ zu exponieren. Im Kontext weiterer Werke der transnational ausgerichteten russischen Literatur wie die Marina Cvetaevas oder Iosif Brodskijs, diskutiert Wöll Begriffe der Wahrheit (als Pravda oder Istina) und Authentizität und setzt diese zu Verfahren der Sinnsuche in Beziehung.

Das Spektrum der vorgelegten Beiträge, ihre diachrone Spannweite sowie ihre synchronen Konfigurationen verstehen sich als ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts in der Konzentration auf weibliches Schreiben in Bezug zu einer der bedeutendsten Institutionen des Literaturbetriebs weltweit. Zugleich markiert dieser Band eine Zäsur in dieser Geschichte, denn nach Auskunft der schwedischen Akademie sollen 2019 nunmehr zwei Literaturnobelpreise verliehen werden.

Ohne die Aufnahme in das Förderformat „Offener Hörsaal“ der Freien Universität hätte die Ringvorlesung im Sommer 2018 nicht in der Form stattfinden können, wie sie hier dokumentiert ist. Wir danken deshalb allen, die diese Förderung ermöglicht haben. Unser Dank gilt Dr. Ulrike Krauss und Dr. Christina Lembrecht vom Berliner De Gruyter-Verlag, die den Weg dieses Buches vom Hörsaal an begleitet haben. Für die Open-Access-Publikation danken wir dem Präsidium der Freien Universität Berlin für seine Unterstützung.

Henrike Krause, Sophia Lohmann und Emilie Sievert haben die Texte in Zusammenarbeit mit den Herausgeberinnen eingerichtet und die Druckvorlage erstellt. Ihnen sei für Ihre Sorgfalt und ihre große Initiative besonders gedankt. Unser herzlicher Dank gilt ferner den Referent\*innen sowie den über das gesamte Semester konstant gebliebenen über 300 Teilnehmer\*innen der Vorlesung, die zu ihrem Gelingen beigetragen und damit diesen Band möglich gemacht haben.

## Stefanie v. Schnurbein

# Selma Lagerlöf (1909)

Den Nobelpreis für Literatur gibt es seit 1901. 1909 ging er erstmals an eine Frau: die schwedische Erfolgsautorin Selma Lagerlöf (1858–1940). Geehrt wurde sie „auf Grund des edlen Idealismus, des Phantasie Reichthums und der seelenvollen Darstellung, die ihre Dichtung prägen“. Und weiter heißt es in der Laudatio von Claes Annerstedt, dem Präsidenten der Schwedischen Akademie, der Institution, die den Nobelpreis für Literatur verleiht:

Die Einfachheit und Reinheit, die Schönheit des Stils und die Kraft der Einbildung durchdringen sich völlig mit einem weiteren bemerkenswerten Zug ihres poetischen Genies: mit der moralischen Kraft und innerstem religiösen Gefühl. [...] Im Rhythmus ihrer Dichtkunst finden wir auf Schritt und Tritt das Echo dessen, was von altersher die Seele Schwedens bewegt hat, und das macht uns Selma Lagerlöf besonders teuer. [...] Es liegt im Sinne Alfred Nobels, diese Frau zu ehren, die mit beispiellosem Erfolg die empfindlichsten Seiten des menschlichen Herzens zum Erklingen brachte und deren Name und dichterisches Schaffen weit über die Grenzen Schwedens hinaus bekannt geworden sind.<sup>1</sup>

Bruchstücke aus der Laudatio werden in diesem Beitrag als Leitfaden durch einige Aspekte des vielschichtigen und widersprüchlichen Werks Lagerlöfs dienen. Zuerst aber gilt es, die Geschichte der Verleihung des Nobelpreises zu erzählen, den Lagerlöf ein Jahr nach ihrem fünfzigsten Geburtstag erhielt.

## Die Nobelpreisträgerin

Das Ganze hätte durchaus schon früher geschehen können. Bereits 1904 wurde Selma Lagerlöf erstmals für den Nobelpreis vorgeschlagen. Dass sie so lange darauf warten musste, lag, so scheint mir, nicht in erster Linie in ihrem Geschlecht begründet, sondern vielmehr daran, dass der ständige Sekretär der Akademie, Carl David af Wirsén, nicht nur *ihr* größter Kritiker war. Der scharfzüngige Konservative Wirsén wusste vielmehr mit der skandinavischen Literatur seiner Zeit überhaupt wenig anzufangen, und er „trat als der unbeugsame Gegner der neuen Strömungen in der schwedischen Literatur hervor.“ (Espmark 1988, 18) Kurioserweise wendete er sich in seiner Aversion nicht allein gegen

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: *Nobelpreisträgerinnen für Literatur 1909–1945. Selma Lagerlöf – die erste Nobelpreisträgerin.* [http://www.walt.phil-fak.uni-duesseldorf.de/frauenarchiv/npt\\_neu/lagerloef.html](http://www.walt.phil-fak.uni-duesseldorf.de/frauenarchiv/npt_neu/lagerloef.html) (20. 08. 2018).

die Schriftsteller des naturalistisch geprägten „Modernen Durchbruchs“, also gegen Georg Brandes, Henrik Ibsen und August Strindberg.<sup>2</sup> Seine Abneigung traf gleichermaßen deren neuromantisch orientierte Antagonisten, die in den 1890er Jahren debütierten. Zu ihnen gehören übrigens auch andere spätere Preisträger wie Verner von Heidenstam (1916) und Knut Hamsun (1920).

Die Stimmen, die Lagerlöf bereits früher ehren wollten, waren innerhalb wie außerhalb der Schwedischen Akademie allerdings fast ebenso laut. 1904 erhielt sie daher deren Goldmedaille. Dies bereitete ihr große Genugtuung. Es verstärkte aber auch ihre Sorge, damit die Aussicht auf den Nobelpreis zu behindern.<sup>3</sup> 1907 erhielt sie die Ehrendoktorwürde der Universität Uppsala. 1908 geriet ihr fünfzigster Geburtstag zu einer Art Nationalfeiertag und sie wurde erneut für den Nobelpreis nominiert, der dann einem Verlegenheitskandidaten, dem heute kaum mehr bekannten deutschen Philosophen Rudolf Eucken zugesprochen wurde.

Mit dem Nobelpreis 1909 hörten die Ehrungen nicht auf: 1914 wurde Lagerlöf als erste Frau Mitglied der Schwedischen Akademie. Im hohen Alter war sie ein Star, eine Ikone der schwedischen Literatur und Kultur. Mit diesem Status ging Lagerlöf ebenso selbstbewusst wie realistisch um. Das hat mit ihrem Selbstverständnis als literarisches Genie zu tun, aber gleichzeitig mit einem handfesten Sinn für die materiellen Notwendigkeiten des Lebens als schreibende Frau. Das Preisgeld hatte für sie nicht zuletzt finanzielle Bedeutung. Lagerlöf ernährte nicht nur sich selbst durch ihr Schreiben, sondern auch ihre Mutter, ihre Tante, den Bruder in Amerika und Schwester Gerda. All das ist der Gutsbesitzertochter aus Värmland nicht in die Wiege gelegt. Jahrgang 1858, wächst sie einigermaßen behütet und sorglos auf dem Gut Mårbacka in der värmländischen Provinz auf, beeinträchtigt allerdings von einem Hüftleiden, aufgrund dessen sie mehrfach in Stockholm behandelt wird. Mit 21 Jahren schafft sie es, mit der finanziellen Hilfe ihres Bruders, zunächst ins vorbereitende Lyzeum und anschließend ins Lehrerinnenseminar in Stockholm aufgenommen zu werden. Der Lehrerinnenberuf war neben der Schriftstellerei in dieser Zeit eine der wenigen Laufbahnen für eine unverheiratete, bürgerliche Frau, sich selbst einigermaßen standesgemäß zu versorgen. Und das Versorgen sollte bald wichtiger werden. 1885 starb der alkoholranke Vater und ließ seine Familie mit ungenügenden Mitteln zurück. 1889 wurde das Inventar des Gutes versteigert, 1890 das Gut verkauft. Nun waren die hinterbliebene Mutter und die kleine Schwester Gerda von Selmas Lehrerinnengehalt abhängig. Der Bruder, der sie beim Schul-

---

<sup>2</sup> Zur skandinavischen „Moderne im Durchbruch“ vgl. Annegret Heitmann 2006.

<sup>3</sup> Wo nicht anders vermerkt, stütze ich mich bei den biographischen Angaben zu Lagerlöf auf die gut recherchierte und ebenso gut lesbare Biographie von Holger Wolandt 2015.

besuch unterstützt hatte, wanderte nach Amerika aus, blieb aber erfolglos und nahm Selmas Hilfe immer wieder in Anspruch.

Lagerlöf erhielt ihrerseits Unterstützung von der schwedischen Frauenbewegung. Die Vorsitzende des bürgerlich-feministischen Fredrika-Verbandes,<sup>4</sup> Sophie Adlersparre, eröffnete ihr erste Publikationsmöglichkeiten und sorgte dann für ein Stipendium: Dies erlaubte eine Beurlaubung vom anstrengenden Schuldienst und damit die Fertigstellung des Debütromans *Gösta Berlings saga* – ein Durchbruch, der es ihr endlich ermöglichte, von der Schriftstellerei zu leben.

Kein Wunder also, dass Lagerlöf, als sie später erfolgreich wurde, so intensiv auf den Nobelpreis hoffte, der es ihr ermöglichen sollte, das geliebte väterliche Gut Mårbacka zurückzukaufen. Dies gelang ihr dann allerdings schon 1907 mit Hilfe der Erlöse aus der deutschen Übersetzung von *Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden* (1906/1907), von denen sie gleich auch noch ein anderes Gut, ihren Wohnsitz in Falun, erwarb. Das Nobelpreisgeld verwendete sie daraufhin zum großzügigen Aus- und Umbau von Mårbacka.

Wie aber kam Lagerlöf überhaupt zu diesem unglaublichen Erfolg, wie erlangte sie ihren Status als nationaler und internationaler Literaturstar? Ich möchte im Folgenden einen möglichen Grund ins Zentrum stellen, der mir fruchtbare Ausblicke auf Lagerlöfs Schreiben zu eröffnen scheint.

## „... was von altersher die Seele Schwedens bewegt hat“ – Dichterin von Nation und Heimat

Selma Lagerlöf gelingt in außerordentlichem Maße, was andere Autorinnen des neunzehnten Jahrhunderts, nicht zuletzt ihre große Vorgängerin Fredrika Bremer, bereits erfolgreich versucht haben: das Einschreiben in einen nationalen Diskurs. Nationale Identität ist kein natürliches Gefühl, das einfach so da wäre. Es musste im neunzehnten Jahrhundert erst einmal geschaffen werden, und hierfür, so hat Benedict Anderson (2005 [1988]) gezeigt, war der moderne Roman ein entscheidendes Vehikel. Dieser nämlich machte über das Schaffen eines Lesepublikums die abstrakte Größe Nation erlebbar. Wie aber hat sich der Mensch des neunzehnten Jahrhunderts die Nation vorzustellen? Für die Konsti-

---

<sup>4</sup> *Fredrika-Förbundet* ist die erste, 1884 gegründete und bis heute existierende Vereinigung der bürgerlichen Frauenbewegung Schwedens, benannt nach der internationalen Erfolgsautorin Fredrika Bremer (1801–1856). Vgl. *Fredrika Bremer*. <http://www.fredrikabremer.se/> (20. 08. 2018).

tuierung eines Volkes im emphatischen Sinne ist, so will es der von Johann Gottlieb Herder begründete und bis heute wirksame nationale Diskurs, ein Einheitsgedanke entscheidend. Dieser fasst Landschaft, Geschichte, Mythologie, (Volks-)Dichtung und Mentalität (oder menschliche Psyche) als ein harmonisches Zusammenwirken auf.<sup>5</sup> Selma Lagerlöf bedient sich in ihrem vielfältigen Werk erfolgreich all dieser Facetten des Nationalen – und sie bringt diese in Bewegung und bewegt sich immer wieder über sie hinaus.

Wer jemals etwas von Lagerlöf gelesen hat, dem ist vermutlich ihr berühmter ‚Märchenton‘ aufgefallen. In ihren Texten arbeitet Lagerlöf gern und geradezu exzessiv mit Modi des Volkstümlichen, ja Trivialen. Sie greift Sagen, Märchen, Spukgeschichten, regionale Traditionen, historische Quellen auf, erzählt sie neu und um, kreiert daraus eigene Kompositionen und webt Bilder heimatischer Landschaften hinein. Es ist daher durchaus möglich, sie als die Vertreterin einer neuromantischen Heimatliteratur zu lesen, als die sie beispielsweise im Deutschland der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wahrgenommen worden ist (Ljung Svensson 2011).

Die Vorstellung, Lagerlöf sei in erster Linie eine Kompilatorin mündlichen Erzählens wird durch ihre Erzählweise befördert, in der sich häufig eine personifizierte Erzählinstanz selbst thematisiert, fragend, kommentierend und erklärend einmischt. Das erste Kapitel aus dem Debütroman *Gösta Berlings saga* (1891; dt. *Gösta Berling* 1896)<sup>6</sup> beispielsweise endet mit den Worten: „Möge es denen gut ergehen, die da oben am langen See und den blauen Bergen wohnen! Einige von ihren Erinnerungen will ich nun schildern.“ (28) Fremde Erinnerungen also, geschildert von einem naiven Sprachrohr des Volkes? Lassen wir uns nicht täuschen: Es ist eine äußerst bewusste und kalkulierte literarische Technik, die Wirkungen auf unterschiedlichen Ebenen erzielt.

Zum einen haben wir es mit einer kalkulierten Geste der Bescheidenheit zu tun: Lagerlöf stellt sich selbst als naive ZuhörerIn und NacherzählerIn dar und nimmt dadurch jeglicher Kritik den Wind aus den Segeln, sie maße sich an, mit männlichen Genies zu konkurrieren. Zum anderen hat es aber den Effekt, dass sie sich zu etwas noch Größerem stilisiert: zum Sprachrohr der värmländischen

---

<sup>5</sup> Zum Weiterleben der Herder'schen Einheitsgedanken zu Volk und Nation in Skandinavien und in Diskursen über den Norden vgl. Schnurbein 2016, insbesondere die Kapitel 1 und 9.

<sup>6</sup> In den Literaturangaben ist jeweils die erste deutsche Übersetzung aufgeführt. Die Werke sind mehrfach übersetzt und unter unterschiedlichen Titeln erschienen. Wo möglich, verwende ich den Titel der deutschen Erstausgabe. Die Texte Lagerlöfs zitiere ich nach der schwedischen Ausgabe *Skrifter*, zwölf Bände (Lagerlöf 1951–1954). Die Übersetzungen aus den schwedischen Texten von Selma Lagerlöf stammen von mir selbst. Eine Auseinandersetzung mit den zahlreichen, oft miteinander konkurrierenden und in ihrer Qualität selten überzeugenden Übersetzungen der literarischen Texte Lagerlöfs wäre ein Thema für sich.

Volksseele, der schwedischen Natur oder gleich der ganzen schwedischen Nation. Wir haben es also mit einer höchst bewussten und kalkulierten Selbstinszenierung zu tun, die auf einer doppelten Bewegung basiert: Sie entschärft das eigene Erzählen und macht es gleichzeitig radikaler in seinem umfassenden Anspruch.

## „... auf Grund ... des Phantasieichtums“ – Natur und Dinge als Agentien des Nationalen und Transhumanistischen

Naturschilderungen sind eines der wirkungsvollsten Mittel, mit denen Lagerlöf sich innerhalb des nationsbildenden Diskurses als ernstzunehmende Intellektuelle etabliert. Sie machen Heimat und Nation im Erzählen bzw. Lesen erlebbar und konstituieren sie damit überhaupt erst mit. Treffend spricht Bjarne Thorup Thomsen von einer „literarischen Landnahme“, um den komplexen Naturkonzeptionen in Lagerlöfs Texten auf die Spur zu kommen (2007). Damit prägen ihre Erzählungen bis heute Selbst- und Fremdbild der Schweden, die angeblich in Einklang mit einer ebenso idyllischen wie erhabenen Natur leben – und das natürlich in roten Häusern, die aussehen wie das Mårbacka, in dem Lagerlöf aufwuchs. Doch wenn Lagerlöf in ihren Texten Naturkräfte, Tiere, Pflanzen und Dinge zu Handlungsträgern macht, lässt sich das nicht auf diese nationale Funktion oder auf ein frühes Nation-Branding reduzieren. Die Einheit von Mythos und Moderne, von Natur und Kultur, die uns in Lagerlöfs Texten entgegentritt, ist zwar national, aber auch abgründig und komplex. Im ersten Kapitel von *Gösta Berlings saga* wird „[d]ie Landschaft“ als Handlungsträger eingeführt, Seen und Berge erhalten einen Willen und führen Dialoge miteinander, genau so wie es später menschliche Figuren tun werden. Und gegen Ende des Romans sinniert die Erzählinstanz: „Denn es scheint mir oft, als fühlten und litten die toten Dinge mit den Lebenden. Die Schranke zwischen ihnen und uns ist nicht so groß, wie die Menschen glauben.“ (*Gösta Berlings saga*, 320) Ähnliches geschieht in der Erzählung *Herr Arnes penningar* (1904; dt. *Herr Arnes Schatz* 1914): Hier friert das Meer ein und schmilzt nicht, bis die schuldbeladene, traumatisierte Elsalill, die einen Raubmord überlebt hat, sich opfert und die Verhaftung des Mörders ermöglicht.

In *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906; dt. *Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden* 1907/1908) haben Wälder Gefühle. Nonnen-spinnen, Schlangen und Elche besitzen eine Handlungsmacht, die den Menschen verborgen bleibt. Diese in Lagerlöfs Welt mit Bewusstsein und Hand-

lungskraft ausgestatteten Tiere und Pflanzen nutzen auf raffinierte Art die Menschen und deren Begehren, um sich selbst gegen deren umweltzerstörendes Handeln zu verteidigen.<sup>7</sup> Lagerlöf stellt in *Nils Holgersson* darüber hinaus die Frage nach dem Verhältnis von Wildnis zu menschengeschaffenen Landschaften, zwischen domestiziertem Haustier und Wildtier. In diesen Passagen über Verbindungen zwischen Menschen, Natur und Dingen oszilliert der Text ständig zwischen anthropomorpher Projektion und einem feinen Gespür für die Handlungsmacht von Tieren und Gegenständen. Möglicherweise ließen sich Lagerlöfs Tierschilderungen sogar mit Brian Massumis Überlegungen dazu, was uns Tiere über Politik lehren, kurzschließen. Immerhin wendet er hier den Vorwurf des Anthropomorphismus gegen dessen Kritiker, indem er fragt: „Is it not the height of human arrogance to suppose that animals do *not* have thought, emotion, desire, creativity, or subjectivity?“ (Massumi 2014, 51) Was uns Lagerlöfs Tiere über Politik lehren oder auch, wie die Assemblagen (Latour 2008) zwischen menschlichen, tierischen und objekthaften Agentien in Lagerlöfs Texten gelesen werden könnten, kann ich nicht weiter verfolgen, und ich möchte der Komplexität von Lagerlöfs Erzählen jetzt in eine andere Richtung nachgehen.

## „Die Einfachheit und Reinheit“? – Lagerlöfs kontaminierte Erzähltechnik

Die Eingangsworte der Nobelpreislaudatio täuschen meines Erachtens gewaltig. Von „Einfachheit und Reinheit“ kann bei Lagerlöf eigentlich nie die Rede sein. Hier haben wir ein schönes Beispiel dafür, wie die vorgebliche Naivität des Erzählens, der oft sentimentale Märchenton ihrer Texte, die Radikalität ihrer Formsprache verdeckt. Nicht „Einfachheit und Reinheit“ sind ihr Metier, sondern Kontamination und Komplexität von Formen.

Lagerlöf ist als Autorin von Romanen und Erzählungen bekannt, aber eigentlich betreibt sie ein ständiges Genre-Hopping. Wenig bekannt ist, dass sie sehr früh begann, Gedichte und Theaterstücke zu schreiben.<sup>8</sup> Ihr veröffentlichter Erstling *Gösta Berlings saga* ist ein dicker Roman, der die sozialrealistischen Genrekonventionen ihrer Zeit kennt, aber sogleich mit dieser Form bricht. Er löst sich in Kurzerzählungen, dramatische Episoden und lyrische Schilderungen auf; manchmal scheint er geradezu zu zerfasern. Bei genauerem Hinsehen aber

<sup>7</sup> Vgl. z. B. *Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden*, Kapitel 22.

<sup>8</sup> Lisbeth Stenberg (2001) stellt in ihrer Dissertation die frühen, unveröffentlichten Texte Lagerlöfs ausführlich vor und analysiert sie im Zusammenhang mit ihrem publizierten Werk.

haben wir es mit einem beeindruckenden Kaleidoskop von Erzählsträngen, Figuren und Orten zu tun, das auf expressionistisches Schreiben vorverweist. Der Inhalt ist daher nicht einfach zusammenzufassen. Der Roman spielt im vergangenen, aber von der sehr sichtbaren, sorgfältig stilisierten Erzählinstanz noch erinnerten värmländischen Gutsherrnmilieu. Im Zentrum steht die Titelfigur des wegen seiner Trunksucht entlassenen Pastors Gösta Berling. Dieser lebt zusammen mit zwölf älteren Kavalieren, meist verabschiedeten Militärs, im Seitenflügel des Gutes Ekeby der Majorin Samzelius. Die Haupthandlung vollzieht sich in einem Jahr, in dem die Majorin als Strafe für ihre eheliche Untreue vom Gut gejagt wird und in dem die Kavaliers und Gösta ein dionysisches Regime des Genusses und Exzesses führen.

Einen weiteren opulenten Roman Lagerlöfs, der gleichzeitig der kleinen Form verpflichtet ist, kennen viele aus der Kindheitslektüre. Weniger bekannt ist die Tatsache, dass *Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden* nur in Auszügen publiziert wurde und erst 2015 in einer vollständigen deutschen Übersetzung erschienen ist: in der Anderen Bibliothek, übersetzt von Thomas Steinfeld (Lagerlöf 2015 [1906]). Lagerlöfs schwedisches Kinder- und Jugendbuch war ein Auftragswerk. Die Lehrerin Lagerlöf sollte eine Erzählung über die Geographie Schwedens für Schulen schreiben. Nach langem Ringen wählte sie einen phantastischen Rahmen für die zahlreichen Informationen über Geologie, Landschaft, Flora, Fauna, Landwirtschaft, Bergbau, Industrie, Lebensverhältnisse, aber auch Volksüberlieferungen in den Provinzen Schwedens. Der Junge Nils wird als Strafe für seine Tierquälerei in einen Däumling verwandelt und schließt sich zusammen mit einem zahmen Gänserich einer Herde Wildgänse an. Einen Sommer lang lernt er auf diese Weise ganz Schweden aus der Makro- und Mikroperspektive kennen. Die unterschiedlichen Geschichten, Legenden, Märchen, Episoden werden von Lagerlöf so zu einem nicht immer völlig zusammenhängenden Ganzen verwebt.

Dieses Patchwork-Erzählen ist eine Technik, die Lagerlöf bis in die späten Werke bleibt. Manchmal verlangen sie der Leserin ab, den Zusammenhang unterschiedlicher, scheinbar willkürlich kombinierter Erzählstränge mühsam selbst zu erschließen. Ein Beispiel dafür ist der späte pazifistische Roman *Bannlyst* (1918; dt. *Das heilige Leben* 1920, wörtlich: ‚Geächtet‘), eine komplexe Erzählung über einen christusgleichen Protagonisten, von dem sich alle Menschen in Abscheu abwenden, denn von ihm heißt es, er habe in einer Notsituation Menschenfleisch gegessen. Die Zufälle, durch die einzelne Figuren und Handlungsstränge miteinander verwebt werden, erscheinen hier auf den ersten Blick an den Haaren herbeigezogen. Die Gesamtkomposition des Romans gilt daher als missglückt. Doch dies ist meines Erachtens ein Vorurteil. Die Einzelepisoden und Charaktere sind meisterhaft in Szene gesetzt, sie spiegeln und beleuchten sich

gegenseitig. Dies ermöglicht packende psychologische Einsichten in Spielarten der Liebe und Eifersucht ebenso wie in die psychischen und sozialen Grundlagen von Diskriminierung und Vorurteil, die im Entsetzen des Krieges gipfeln.

## „... der seelenvollen Darstellung“ – Lagerlöfs psychologisches Erzählen

Damit sind wir bei einer der größten Stärken des Lagerlöf'schen Erzählens: die psychologischen Einsichten, die es vermittelt und erlebbar macht. Und hieraus erklärt sich auch eine wichtige Funktion der phantastischen Elemente in ihren Texten. Ein frühes Beispiel ist *Gösta Berlings saga*: Hier wimmelt es von Spukgeschichten, das Ganze ist gerahmt durch einen veritablen Teufelspakt Göstas und der Kavaliers, in Blut geschrieben, ganz nach dem Vorbild des Faust, auf den sich Lagerlöf hier vielfach bezieht. Der Pakt setzt das Geschehen in Gang. Dieses und andere übernatürliche Ereignisse, etwa das Läuten der Glocken, das die von Gösta entführte Anna Stjärnhök auf der wilden Schlittenfahrt hört und das ihre „Tugend“ rettet, werden im Roman aber auch immer wieder als Projektionen gekennzeichnet. So lässt Lagerlöf einen der Kavaliers, den alten, ungläubigen Onkel Eberhard fragen, ob seine Kameraden nicht verstünden, dass es nicht der Teufel, sondern der tyrannische und grausame Bergwerksdirektor Sintram war, der ihnen erschienen sei (*Gösta Berlings saga*, 49). An anderen Stellen ist es die Erzählerin selbst, die sich einmischt, um nach dem Status des Spuks zu fragen – mit offenem Ausgang:

Oh Kinder später Zeiten! Ich verlange ja nicht, dass jemand seinen Glauben in diese alten Geschichten setzen soll. Sie können nichts anderes als Lüge und Dichtung sein. Aber die Reue, die sich hin und her wiegt über das Herz, bis es jammert wie die Bodenplanken [unter dem Schaukelstuhl des ruhelosen Sintram] in Sintrams Saal, oder der Zweifel, der in den Ohren klingt, wie die Glocken für Anna Stjärnhök klangen im öden Wald, wann werden die zu Lüge und Dichtung? Oh könnten sie es! (*Gösta Berlings saga*, 175)

In anderen Texten Lagerlöfs gibt es eine solch explizite Erzählerstimme nicht. Gespenster und übernatürliches Geschehen werden stattdessen konsequent aus der Figurenperspektive geschildert. Lagerlöf ist eine Meisterin der wechselnden erlebten Rede. Die Übergänge zwischen Fokussierungen unterschiedlicher Figuren gestaltet sie so subtil, dass sie vollkommen natürlich daherkommen, bzw. dass ihre bewusste Gestaltung kaum wahrnehmbar ist. Ein hervorragendes Beispiel hierfür ist *Herr Arnes Schatz*. Die Erzählung spielt in der Zeit der Reformation. Es geht um eine junge Waise Elsalill. Deren Pflegevater, der reiche Protes-

tant Herr Arne, und seine Tochter werden von marodierenden schottischen Söldnern ermordet. Elsalill muss nun ihren Lebensunterhalt als Küchenmädchen in einem kleinen Fischerdorf verdienen, in dem auch die drei Mörder sich aufhalten. Zwischen dem Mörder Sir Archie und Elsalill entspinnt sich eine Liebesgeschichte, die auf Versöhnung hoffen lässt. Doch sowohl ihr als auch Sir Archie erscheinen die blutigen Füße und Haarlocken der ermordeten Pflegechwester sowie eine rollende Goldmünze aus dem Schatz. Diese Spukerscheinungen sorgen für die Reaktivierung der Schuldgefühle Elsalills als Überlebende des Massakers. Nun erkennt sie ihren Geliebten als den Mörder. Am Ende flieht dieser auf ein Schiff, das aber so lange vom Eis eingeschlossen bleibt, bis Elsalill ihn verrät und sich ihm als Geisel anträgt. Ihr Tod sorgt dafür, dass er zur Rechenschaft gezogen wird. Erst daraufhin schmilzt das Eis.

In dieser Erzählung, in der Naturkräfte ähnlich wie in *Gösta Berlings saga* Handlungskraft gewinnen, ist keine personifizierte Erzählerfigur zu erkennen. Der Fokus wechselt zwischen einer auktorialen Instanz und den einzelnen Figuren. Entscheidend ist: Die Gespenster, die Elsalill, Sir Archie und einer weiteren Figur, die das Mordgeschehen deckt, erscheinen, sind konsequent aus deren Fokus gesehen. So werden sie zu eindrucklichen Bildern des psychischen Geschehens. Erzähltechnisch dient der Spuk hier und in anderen Texten also dazu, den Lesenden psychische Zustände erlebbar zu machen. Im Falle von Elsalill und Sir Archie sind dies durch Heimatlosigkeit, Krieg und Mord ausgelöste Traumata beim Täter wie beim Opfer, deren Leben unlösbar aneinander gekettet bleiben.<sup>9</sup>

Aber es gilt auch der Umkehrschluss: in Lagerlöfs Texten werden volkstümliche Spukgeschichten nicht als Aberglaube verworfen. Sie werden vielmehr als Speicher eines psychologischen Wissens geschildert. Ein Beispiel hierfür finden wir im dritten Teil der Löwensköld-Trilogie,<sup>10</sup> *Anna Svärd* (1928). Die Titelheldin Anna, eine arme Hausiererin aus Dalarna, kennt die Spuk- und Hexengeschichten, die in ihrer Heimat erzählt werden. Und dieses Kenntnis erlaubt es ihr, die Intrigen der Kantorsfrau Sundler als psychologische Manipulationen zu durchschauen. „Zuhause in Dalarna hätten Frauen und Männer sofort verstanden,

---

<sup>9</sup> Zur Traumathematik sowie den ökonomischen Dimensionen der Erzählung vgl. Heitmann 2005.

<sup>10</sup> Die drei Bände: *Löwensköldska Ringen* (1925; dt. *Der Ring des Generals* 1925), *Charlotte Löwensköld* (1925; dt. 1926) und *Anna Svärd* (1928; dt. *Anna, das Mädchen aus Dalarna* 1929) erzählen von einem gestohlenen Ring, dessen Fluch über mehrere Generationen wirkt. Während das erste Buch eine phantastisch-psychologische Erzählung über Gier, Habsucht, Undankbarkeit, enttäuschte Liebe und Rache darstellt, untersuchen die Folgebände Spielarten der Liebe und des Fanatismus in vorwiegend psychologischer Manier.

dass es die Organistenfrau war, die den Blick von Karl-Arthur verdreht hatte, so dass er seine Mutter in der Kirche zu sehen glaubte.“ (*Anna Svärd*, 109)

Die Spukgeschichten in Lagerlöfs Texten dienen weiterhin dazu, Wahnsinn in Szene zu setzen. Eine von Lagerlöfs außergewöhnlichen Stärken, die ihre Modernität zeigen, ist ihr Vermögen, aus der Perspektive der Geisteskrankheit, des Wahnsinns, des psychischen Andersseins zu erzählen. Dies teilt sie mit ihrem Zeitgenossen August Strindberg, der sich hierfür ganz ähnlich aus der romantischen Schauerliteratur bedient. Allerdings gibt Lagerlöf den Schilderungen von Depression, Schizophrenie, Alkoholismus, religiösem Fanatismus und Gedächtnisverlust – im Gegensatz zu Strindberg und zum Mainstream der Zeit – keine medizinisch-psychiatrischen Deutungen. Sie erscheinen als zutiefst menschliche Regungen und sind – wie wir schon am Beispiel von *Herr Arnes Schatz* gesehen haben – nicht selten ausgelöst durch Traumata, deren psychische Auswirkungen und deren Heilung Lagerlöf in außerordentlicher Weise schildert.

Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist der Kurzroman *En herrgårdssägen* (1899; dt. *Eine Herrenhofsage* 1903). Hier bringt ein in Wahnideen gefangener, verarmter junger Musiker zunächst eine lebendig Begrabene, die junge, sich ungeliebt fühlende Waise Ingrid, zurück ins Leben, um später durch ihre Liebe geheilt zu werden. Was in der kurzen Zusammenfassung als triviale Romanze über die Kraft der Liebe daherkommt, ist getragen von einer außerordentlich psychologischen Einsicht. Der Protagonist Gunnar Hede ist ein Gutsbesitzersohn, der studieren und das väterliche Gut weiterführen bzw. erhalten soll, aber nichts lieber möchte, als seinem eigentlichen Talent, dem Violinspiel, nachzugehen. Zerrissen zwischen Pflicht und leidenschaftlicher Neigung zur Musik verfällt er dem Wahnsinn, als er den letzten Familienbesitz, eine Herde Ziegen, die er verkaufen will, im verschneiten Wald verliert. Der Wahnsinn erlaubt es ihm, seine Vergangenheit zu vergessen und aus der Zerrissenheit zwischen Gutsherrnpflichten und musikalischer Leidenschaft zu entkommen. Er zieht fortan als einfacher *dalkarl*, eine Art fliegender Händler, durchs Land, bekannt für seine panische Angst vor allen Vierbeinern, deren Anblick sein Trauma reaktiviert.

Bemerkenswert sind nicht nur die Beschreibungen seiner Traumatisierung. Lagerlöf schildert seine Heilung in einer Weise, die moderne Einsichten der aktuellen Traumatheorie vorwegnehmen. Und sie kommt dabei völlig ohne Ärzte, Psychiater oder andere professionelle Heiler aus. Es sind vor allem unwillkürliche, körperliche Erinnerungen wie etwa das Eislaufen, die imstande sind, Gunnar Hedes gesunde Anteile zu aktivieren. Die endgültige Heilung des Traumas geschieht in dem Moment, als die Ursituation, die noch vor dem Unglück mit den Ziegen die eigentliche Ursache des Traumas darstellte, erneut inszeniert

werden kann. Ingrid erkennt, wie wichtig Körpererinnerung, zu der auch die Musik gehört, für Gunnars Leiden und Genesung ist. Als sie die umherziehenden Zirkusleute wieder trifft, bei denen sie ihre Kindheit verbrachte, bringt sie diese dazu, eine Szene aus der Jugend der beiden nachzustellen – die Episode, in der sich die beiden erstmals begegneten und in der Gunnars Musik eine zentrale Rolle spielte. Diese bewusst theatralisch inszenierte, rituelle Wiederholung einer äußeren Vergangenheit bringt die inneren dramatischen Vorgänge auf die Bühne und Gunnar damit zurück ins wirkliche Leben – ebenso wie er vorher durch seine Musik die lebensmüde, schein tote Ingrid zurück ins Leben brachte.

Das Happy End dieser Erzählung ist übrigens in keiner Weise betulich. Heilung nämlich geschieht erst in dem Moment, als die depressive Ingrid nicht nur ihrer Liebe, sondern auch ihrem Zorn über das eigene Leiden Ausdruck verleiht, das Gunnar in seinem Versponnensein in Trauma und Wahnsinn nicht sehen kann. Sie schüttelt ihn und brüllt ihn an:

Was kümmerte ich dich, was kümmert dich deine Mutter? Bleib doch verrückt, dann hast du deine Ruhe [...], um der Angst zu entgehen, sagst du. Aber das ist keine Angst um die, die ihr ganzes Leben auf dich gewartet haben [...]. Wenn du ein Herz für irgendjemand anderen als dich selbst hättest, könntest du wohl den Streit mit deinem Bösen bestehen und gesund werden. Aber du hast für niemanden ein Herz. [...] Du bildest dir nur ein, dass dein Leiden das schwerste auf der Welt ist. Aber es gibt wohl andere, die es schlechter hatten als du. (*En herrgårdssägen*, 147)

Der Zornesausbruch ermöglicht nicht nur Gunnar die endgültige Heilung, sondern auch Ingrid den Zugang zu ihrer Kraft und damit die Heilung der Depression.

## „... und innerstem religiösen Gefühl“ – die Religiöse?

Aus Lagerlöfs Interesse für Psychologie erschließt sich auch ihr Verhältnis zur Religion. Religiöse Thematiken durchziehen ihre Texte in unterschiedlichen Spielarten. Titel wie *Christuslegenden* (*Christuslegender* 1904; dt. 1904) oder *Die Wunder des Antichrist* (*Antikrists mirakler* 1897; dt. 1899) sprechen für sich. In ihren Erzählungen figurieren zahlreiche Pastoren und Pröbste, der bekannteste unter ihnen Gösta Berling. Im Gegenwartsroman *Jerusalem* (1901–1903; dt. 1902–1903) stellt sie Dorfleute ins Zentrum, die aus dem schwedischen Dalarna auswandern, um sich einer pietistischen, ehelos und egalitär lebenden Sekte in Palästina anzuschließen. Doch auch hier ist die Nobelpreislaudatio irreführend. Dass aus diesen Erzählungen wirklich Lagerlöfs „innerstes religiöses Gefühl“

spricht, scheint mir höchst fraglich. Im landläufigen Sinne fromm ist sie nicht. Der Märchenton verstellt einmal wieder ihre Modernität. Sie hängt freidenkerischen Strömungen ihrer Zeit an, insbesondere der Leben-Jesu-Forschung, die Jesus als Mensch sieht, der in der Geschichte wirkt und historischen Bedingungen unterworfen ist (Wolandt 2015, 62–63). In den *Christuslegenden* hat die Figur Jesu für sie daher eher psychologisches Interesse. Ansonsten ist Religion in ihren Texten eine soziale Angelegenheit, sie manifestiert sich in und durch soziale Handlungen und gewinnt hieraus ihren Wert.

*Jerusalem* ist eine große Auseinandersetzung mit religiösem Erleben, Erweckungserlebnissen und zeitgenössischem Prophetentum, mit religiösem Fanatismus, aber auch mit der heilenden Kraft des Glaubens an Erzählungen. Der Text urteilt und kritisiert nicht direkt, weder in der einen noch in der anderen Richtung. Vielmehr macht er diese Phänomene psychologisch anschaulich und schildert oft aus der Innensicht der fanatischen Figuren. Durch die Handlung zeigt Lagerlöf die Auswirkungen sowohl von religiösem Fanatismus als auch von lebendigem Glauben auf das menschliche Zusammenleben.

Dies trifft ebenso auf *Charlotte Löwensköld* zu, den zweiten Band der Löwensköld-Trilogie: Der Verlobte der Titelfigur, Karl-Arthur Ekenstedt ist ein talentierter junger Theologe und Prediger, der einem schwärmerischen religiösen Fanatismus verfallen ist. Der Roman erklärt diesen psychologisch. Der Fanatismus hängt zusammen mit seiner Selbstbezogenheit, die ihn blind macht für die Liebe von Charlotte und später seiner Frau Anna Svärd. Dass er nicht auf die richtige Weise lieben kann, geht auch auf die allzu nachgiebige Liebe seiner Mutter zurück, die ihn nicht lehrt, Verantwortung für sich und seine Handlungen zu übernehmen. Glaube ohne Liebe, so die Romanaussage, wird unmenschlich, Liebe ohne Glauben hingegen wird nicht in ähnlicher Weise verworfen.

Religiöse Inspiration kann aber auch positive Züge annehmen. Eine der interessantesten religiös inspirierten Gestalten – bezeichnenderweise kein Mann, sondern ein junges Mädchen – finden wir in Lagerlöfs spätem Antikriegsroman *Das heilige Leben*. Der Anfang des zweiten Romanteils ist aus der Perspektive der jungen Lotta Hedman erzählt, ein einfaches, hässliches, kränkliches, unbeholfenes Mädchen mit kreischender Stimme. Sie verfügt über die Gabe der Prophetie, die sie Verlauf und Ende des großen Krieges sehen lässt. Ihre prophetische Inspiration wird zwar von der Kirche in Gestalt einer weiteren Hauptfigur, eines extrem eifersüchtigen Pastors, lächerlich gemacht. Sie selbst aber stellt sie nicht in Frage, und der Text als Ganzes tut dies auch nicht.

Bemerkenswert ist weiter, dass anhand dieser Figur eine Liebesgeschichte zwischen Frauen angedeutet wird. Lotta nämlich liebt, so heißt es wörtlich, ihre Schulfreundin, die schöne Probsttochter Sigrun – letztere im Übrigen eine idealisierte weibliche Gestalt, die sich dadurch auszeichnet, dass alle drei Protago-

nist\*innen des Romans sie lieben: der spätere Verlobte und besagte Pastor, Sven Elversson, sowie der vermeintliche Menschenfresser und schließlich Lotta. Auch in diesem Roman also geht es um unterschiedliche Spielarten der Liebe, der Eifersucht, des Begehrens und Hasses. Und wir finden hier den einzigen Kuss zwischen zwei Frauen, den ich in Lagerlöfs Texten aufspüren konnte. „Danach küsste [Sigrun] Lotta Hedman zum ersten und einzigen Mal und ging ihres Wegs.“ (*Bannlyst*, 143)

Dieser Kuss eröffnet den Blick auf eine weitere Facette Selma Lagerlöfs.

## „Vater, wie kann ich es ihnen entgelten ...?“ – die Feministin

Um mich ihr zu nähern, möchte ich zunächst einen kleinen Bogen zurück ins Biographische schlagen. Lagerlöf-Biograph Holger Wolandt schreibt, Männer interessieren Lagerlöf im Privatleben und im Alltag nicht (Wolandt 2015, 129). Die Briefeditionen, die in den letzten Jahren erschienen sind, bestätigen dieses Bild: Lagerlöf führte intensive Beziehungen zu Frauen. Zwei sind hervorzuheben: Sophie Elkan, eine Schriftstellerkollegin, mit der sie sich über ihre Arbeit austauschte, mit der sie die großen Reisen etwa nach Palästina, Norrland und Italien unternahm; und später Valborg Olander, mit der sie wohl eine erotische Beziehung leben konnte und die Sophie Elkan zu rasenden Eifersuchtsausbrüchen verleitete. Auch diese Freundschaft war gleichzeitig Arbeitsbeziehung: Olander schrieb Lagerlöfs Texte ins Reine, redigierte sie, ebenso wie Elkan, und wurde, wie Lagerlöf einmal sagte, zur „richtigen Schriftstellergattin“ (Lagerlöf 2006). Ein klassisch-kompliziertes Schriftstellerdreieck also, wie es uns von vielen männlichen Autoren bekannt ist, und das Anlass böte zu neuen Forschungen über die komplexen psychologischen Produktionsverhältnisse, die eben auch die sogenannte ‚Frauenliteratur‘ prägen.

Allerdings ist es müßig, Lagerlöf eine lesbische Identität im modernen Sinne zuzuschreiben. Eine solche Kategorisierung verstellt die Vielfalt der freundschaftlichen, leidenschaftlichen, intimen Beziehungsmöglichkeiten zwischen bürgerlichen Frauen des neunzehnten Jahrhunderts, die nicht auf deren sexuelle Komponente zu reduzieren sind, wie es der um die Jahrhundertwende aufkommende Sexualitätsdiskurs will. Die Suche nach lesbischen Inhalten in Lagerlöfs Werk im engeren Sinne ist ebenso sinnlos. Bis auf den eben erwähnten Kuss wird man nicht fündig. Dies mag daran liegen, dass es um 1900 durchaus riskant sein konnte, über lesbische Liebe zu schreiben. Und falls Lagerlöf so etwas überhaupt in den Sinn gekommen sein mag, so hat sie die Möglichkeit

vermutlich als zu gewagt verworfen, zumal sie ja auf den Nobelpreis zielte (Munck 2008, 15).

Der enge Fokus auf Sexualität bringt uns hier nicht weiter. Lagerlöfs Interesse für Frauen hingegen schon. Denn auch für ihre literarischen Texte gilt: in aller Regel sind die Frauenfiguren der Fokus, Männer dagegen oft nur ein Anlass.

*Gösta Berlings saga* ist lange als Roman über eben jenen Gösta, einen von seiner Stelle verjagten Pfarrer und Kavalier, gelesen worden. Aber hier sind die professionellen literaturwissenschaftlichen Leser (die ich bewusst in der männlichen Form belasse) einer Strategie Lagerlöfs aufgesessen – der Strategie der Vermännlichung zu Zwecken der Rezeptionssteuerung, die eine Variation ähnlicher Verfahrensweisen von Autorinnen ihrer Zeit darstellt. Meist allerdings geschah das über den Autorennamen: Beispiele sind George Sand, Victoria Benedictsson, die schwedische Zeitgenossin Selma Lagerlöfs, die als Ernst Ahlgren schrieb, oder später die Dänin Karen Blixen, die ihren englischen Lesern als Isak Dinesen bekannt wurde. Lagerlöf tut das nicht. Sie stilisiert sich, wie wir gerade gesehen haben, vielmehr als weibliche Erzählerin. Aber sie legt mit dem Titel ihres Romans den Fokus auf eine männliche Figur, die – und das ist der Clou – letztlich aber gar nicht die Hauptfigur ist. In den einzelnen Kapiteln von *Gösta Berlings saga* geht es nämlich vorwiegend um die Schicksale verschiedener Frauen, vor allem deren Verhältnis zur Liebe.

Allen voran ist da die Majorin, die Matriarchin, um die sich die ganze Geschichte dreht; eine machtvolle, aber auch eine gebrochene Frau, der ihre Jugendliebe vom habgierigen Vater verweigert wurde. Sie bricht später ihre Ehe, macht damit aber ihren Ehemann reich, denn der nunmehr zu Geld gekommene Geliebte schenkt dem Ehemann der Majorin das Gut Ekeby, um ihr materiell zu helfen. Dennoch ist es der Ehebruch, der am Romanbeginn Anlass für ihre Vertreibung und die einjährige Herrschaft der Kavaliers auf ihrem Gut wird. Dann sind da die edel liebende, leidende Gräfin Elisabeth Dohna, die lebenslustige, starrsinnige, ambivalente und melancholische Gutsbesitzertochter und Schauspielerin Marianne Sinclair, die eigensinnige Anna Stjärnhök, die ihre Tugend nur durch das Eingreifen höherer Mächte bewahrt, das einfältige Bauernmädchen usw. Die Titelfigur Gösta hingegen ist ein in der Weltliteratur höchst seltenes Beispiel einer Frauenphantasie. Als Projektionsfläche dient die literarische Figur dazu, das Erleben von Frauen, ihre Leidenschaft, ihre Kämpfe in Szene zu setzen.

Natürlich gibt es Ausnahmen von diesem Fokus auf Frauenfiguren. In *Jerusalem* steht die Entwicklung von Ingmar im Zentrum, der durch Arbeit geläutert am Ende die wahre Liebe erkennt und zu ihr stehen kann. Als negative zentrale Figur ist der narzisstische Karl-Arthur Ekenstedt im zweiten und dritten Band

der Löwensköld-Trilogie zu nennen. Und in *Eine Herrenhofgeschichte* ist der Fokus auf eine weibliche und eine männliche Figur verteilt sowie deren psychische Beschädigungen und gegenseitige Heilung.

Ich möchte noch einmal auf die geschlechterpolitischen Schreibstrategien Lagerlöfs zurückkommen, denn diese spielen auch für ihren Umgang mit dem Nobelpreis eine Rolle. Bisher ist hier noch nicht zur Sprache gekommen, wie Lagerlöf auf die Verleihung des Preises reagierte. Hier gewinnt das paradoxe Zitat vom Vater, mit dem ich dieses Kapitel betitelt habe, seine Bedeutung. Es stammt aus Lagerlöfs Dankesrede für den Preis. Ganz im Lagerlöf'schen Volks-erzählton gehalten, erzählt diese ein imaginiertes Gespräch mit dem toten Vater, den sie zu ihren Schulden befragt – eine ironische Formulierung, denn finanzielle Schulden machen konnte der Vater, und dies führte auch zum Verlust des Gutes, das Lagerlöf selbst gerade zurückgekauft hatte. Doch ihr geht es um andere Schulden: die Dankesschuld an die (vorwiegend männlichen) Autoren, die sie durch die Liebe des Vaters zur Literatur als Kind kennenlernte. Die Dankesschuld auch an all diejenigen Menschen, die durch ihr Leben und Wirken den Stoff für ihre literarischen Texte produzierten. Ist dies als weitere Bescheidenheitsgeste zu verstehen, mit der Lagerlöf als Frau hinter die große männliche Literaturtradition zurücktritt, um sich verdaulich zu machen? Oder haben wir es möglicherweise mit einer eigenartig modernen Literaturauffassung zu tun, die im Sinne von Kenneth Goldschmidt (2017) das Plagiat, den Mix, die Unoriginalität zum ästhetischen Prinzip macht? Ich schlage vor, es ist beides und in dieser Mischung erneut ein höchst raffinierter Aneignungsprozess, der das eigene Genie ins rechte Licht rückt.

Die männliche Genealogie aber bleibt nicht Lagerlöfs einzige Reaktion auf den Nobelpreis. Am Tag nach dem Nobelpreisbankett, am 13. Dezember 1909, versammelten sich 1200 Frauen (über 1000 weitere fanden keinen Platz mehr) im Wintergarten des Hotel Royal in Stockholm, um Lagerlöf zu feiern. Und bei diesem Fest las Lagerlöf ihre Erzählung über die Schriftstellerin Fredrika Bremer – ebenfalls ein fiktiver Dialog mit einer Toten. Damit machte sie diese quasi offiziell zu ihrer und zu Schwedens literarischer Mutter oder Ahnfrau.

## **„... des edlen Idealismus“ – die sozial Engagierte?**

Wie aber steht es genau um das gesellschaftliche Engagement Selma Lagerlöfs? Bleiben wir noch einen Augenblick beim Feminismus. Am bekanntesten ist sie diesbezüglich durch ihren Einsatz für das Frauenwahlrecht geworden. 1911 hielt sie eine Rede beim 6. Internationalen Frauenwahlrechtskongress mit dem Titel

„Heim und Staat“ (Lagerlöf 1951 [1915]). Die Rede ist häufig für harmlos gehalten worden, denn auch sie ist im Lagerlöf'schen Märchenton geschrieben. Allerdings ist sie radikal in der Sache: Sie fordert die Partizipation von Frauen in allen Lebensbereichen, Heim, Arbeit und Politik. Im Gegensatz zur feministischen Ikone der Zeit, Ellen Key, und ihrem Lob der Mütterlichkeit etwa will Lagerlöf die *arbeitende* Frau in „Heim und Staat“ [meine Hervorhebung, S. S.] sehen, und sie argumentiert gegen Mutterschaftsideologie und – fast einzigartig für ihre Zeit – gegen Eugenik.

1933 ist Lagerlöf erneut als moralisch-politische Instanz gefragt. Sie verfasst einen Aufruf zur Unterstützung verfolgter Juden und eine Radioansprache, in der sie an die USA appelliert, einzugreifen. Ihr Engagement bleibt notgedrungen ambivalent. Immerhin ist Deutschland ihr größter Absatzmarkt. Kurz vor ihrem Tod setzt sich Lagerlöf noch für Nelly Sachs und deren Mutter ein und ermöglicht den beiden, in Schweden Asyl zu finden.

Wie aber steht es mit ihren Romanen und Erzählungen? Tritt sie hier als gesellschaftsengagierte Autorin auf? Bei aller Wachheit und allem Engagement für tages- und weltpolitische Fragen verstand Lagerlöf sich selbst nicht als sozial und politisch engagierte Autorin. Eine gute Geschichte, so sagt man, sei ihr stets wichtiger gewesen als eine politische und soziale oder auch eindeutig moralische Botschaft. In *Gösta Berling* wird dies erstmals erlebbar: Der gesamte Text lebt vom Spannungsfeld, das sich zwischen dem vor allem durch die Majorin wohlgeordneten Wirtschaftsleben der Region und den dionysischen Kavalieren aufspannt. Doch bei genauerem Hinsehen verbirgt sich hinter dem Märchentone und der Fabulierlust ein großes Interesse für soziale und ökonomische Zusammenhänge, für soziale Gerechtigkeit, den Stellenwert der Arbeit und das Verhältnis zwischen den Klassen. Hierfür einige weitere Beispiele.

Im Italienroman *Die Wunder des Antichrist* beschäftigt Lagerlöf sich neben ihrem Dauerthema Religiosität explizit mit dem Sozialismus, und ihr gelingt ein realistisches Bild des in bitterster Armut versinkenden Sizilien, das frei ist von jeglichem Exotismus, der Italien sonst so gerne zugeschrieben wird. Zum Sozialismus ihrer Zeit hält Lagerlöf dennoch ebenso großen Abstand wie die bürgerliche Frauenbewegung, der sie sich zugehörig fühlt. Sie ist einem bürgerlich-emanzipatorischen Ideal der Wohltätigkeit verpflichtet, nicht einem Engagement für eine Systemänderung, die Macht und Einfluss anders über die Schichten verteilen würde – einerseits ...

... andererseits gelingen Lagerlöf trotz ihrer bürgerlichen Perspektive vor allem im dritten der Löwensköld-Romane, *Anna Svärd*, feine Beobachtungen der Lebensverhältnisse in einem abgelegenen Dorf in Dalarna. Der Hintergrund: Karl-Arthur Ekenstedt hat in einem Anflug von Wut auf seine Verlobte Charlotte gelobt, die erste Frau zu heiraten, die ihm über den Weg läuft. Dies ist die schö-

ne Anna Svärd, eine umherziehende Händlerin aus Dalarna. Dass Ekenstedt vorher einigen anderen, alten, hässlichen, schmutzigen Frauen bewusst aus dem Weg geht, wirft ein schlechtes Licht auf ihn, tut aber momentan nichts zur Sache.

Im gleichnamigen Roman geht es zunächst darum, wie Anna Svärd von den höhergestellten Damen in ihrem Dorf auf diese Heirat vorbereitet wird – eine ebenso berührende wie witzige Studie im Erlernen von Habitus. Später im Text wird gezeigt, wie wenig Karl-Arthurs pseudochristliche Schwärmerei für ein abstraktes Ideal der Armut mit dem Ertragen wirklicher Not zu tun hat. Die beengten Lebensverhältnisse von Anna in der kleinen Hütte, die sie mit ihrem Mann bewohnt, werden lebensnah und detailliert beschrieben. Im Gegensatz zu ihr hat ihr Mann Karl-Arthur keine Ahnung davon, wie man mit wenig Geld haushaltet. Er fühlt sich von der Enge, dem Lärm und der schlechten Luft gestört, vor allem aber von der Kinderschar – obwohl er diese selbst in einer großen Geste paternalistischer Wohltätigkeit aufgenommen hat. Doch nun sorgt Anna für sie. Ihn stören sie durch ihre sehr reale, körperliche Anwesenheit. Auf diese Weise wird im Roman auch die bürgerliche Wohltätigkeit regelrecht bloßgestellt, während Annas Liebe zu Geld nicht nur verständlich gemacht wird, sondern geradezu als positiver Ausdruck von Pragmatismus und Verantwortungsgefühl hervorgehoben wird.

Zum Engagement Lagerlöfs kann man auch ihre Schulkritik zählen. Als Lehrerin ist sie sich der pädagogischen Missstände in den Schulen sehr bewusst, wie folgendes Zitat aus einem Brief an Sophie Elkan belegt. Ich möchte Ihnen das Zitat nicht vorenthalten, ist Lagerlöfs Kritik doch nach wie vor aktuell – auch an unseren Universitäten:

Oh, es macht mich im Übrigen jedes Mal rasend, wenn ich an das Unterrichtswesen denke. Wie stellt man sich sonst an, um etwas zu lernen, nun, man macht eines nach dem anderen, man schreibt auch nicht mehrere Romane gleichzeitig, und man lernt nicht für mehr als ein Fach auf einmal vor einer Prüfung. Aber in der Schule geht man während der fünf Stunden die unterschiedlichsten Dinge durch, je mehr Abwechslung, desto besser. Und dann zuzusehen, wie Gehirne verderben, das Gedächtnis abnimmt, das Interesse stirbt. (Zitiert nach Wolandt 2015, 70–71)

Literarisch hat die Schulkritik Lagerlöfs in *Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden* ihren Ausdruck gefunden. Hier zeigt Lagerlöf, wie progressive Pädagogik und literarische Nationsbildung Hand in Hand gehen. Die Reise des kleinen Nils durch und über die einzelnen schwedischen Regionen hat den Effekt, dass das weitläufige und höchst unterschiedliche und widersprüchliche Land als Einheit imaginiert werden kann; und zwar als eine Einheit der Klassen, aber auch eine Einheit von Mensch, Tier, Landschaft, Natur, Kultur und Industrie.

*Nils Holgersson* ist im Übrigen auch ein Beispiel dafür, dass sich in Lagerlöfs fabulierendes Erzählen immer wieder sozialrealistische Schilderungen von ökonomischer und sozialer Not, von Auswanderung, Einsamkeit, Alkoholismus, Tuberkulose und anderen sozialen Übeln ihrer Zeit einfügen. Nicht zuletzt gilt das für die erstaunlich mitfühlenden und gleichzeitig unsentimentalen Passagen über den Tod – völlig ungewöhnlich für ein Kinderbuch, denken wir doch gemeinhin, dass erst Astrid Lindgren diese Thematik kindgerecht aufarbeitete und damit zu ihrer Zeit für große Diskussionen sorgte.

## **„... deren Name und dichterisches Schaffen weit über die Grenzen Schwedens hinaus bekannt geworden sind“ – die Intertextuelle, Intermediale, Internationale**

Mit der Erwähnung von Astrid Lindgren bin ich an einem weiteren Punkt angekommen, den ich in eins der vielen Zentren dieses Beitrags stellen möchte: die intertextuelle, die intermediale und die internationale Lagerlöf.

Spätestens an diesem Punkt sprengt die Fülle an Aspekten, Assoziationen und Anregungen, die die Lagerlöf-Lektüre mir gegeben hat, den Rahmen eines Essays. Ein kleiner Trost: Ich bin damit in bester Gesellschaft. Lagerlöf selbst hat sich ganz offensichtlich mit ihrer assoziativen Patchworktechnik abgemüht – und das mal mit mehr, mal mit weniger Erfolg. Für *Gösta Berlings saga* brauchte sie zehn Jahre von der ersten Idee bis zur Publikation. Und der Langzeitwelterfolg *Nils Holgersson* fügt sich nie zu einer vollkommen geschlossenen Erzählung. Lagerlöf beklagte, sie sei der Fülle des gesammelten Stoffes nicht Herrin geworden. So werden einige Landschaften von Nils wie von seiner Autorin kursorisch überflogen, einige erst gar nicht besucht.

Zwei fragmentarische Teaser sollen am Ende zum Weiterdenken und -lesen anregen:

Ich hatte schon erwähnt, wie kunstvoll Lagerlöf Volksüberlieferungen in ihre Texte einbaut. Doch das Gleiche gilt für ihre Aus- und Einblicke in Werke anderer skandinavischer und europäischer Autorinnen und Autoren der Vergangenheit und ihrer Gegenwart. Ihr Zeitgenosse und Konkurrent August Strindberg hat ihr einmal Epigonentum vorgeworfen (Höök 2016, 64). Wir könnten sagen, dass uns in Lagerlöfs Texten eine höchst selbstbewusste und eigenwillige Epigone entgegentritt, die Inspirationen und Erzählanlässe zu ganz eigenen Mischungen verfilzt.

Goethes Faust spukt im Teufelspakt der Kavaliers in *Gösta Berlings saga*. Nur das Gretchen fehlt; dafür findet sich die moderne, zerrissene faustische Seele nicht nur in Gösta, sondern vor allem auch in der Figur der hyperreflektierten Marianne Sinclair. In *Eine Herrenhofsage* bedient Lagerlöf sich bei Topoi und Figuren aus Hans Christian Andersens großartigem, heute viel zu wenig bekannten Roman *Nur ein Geiger (Kun en Spillemand 1837)*, um das Verhältnis von Trauma, Depression und Kunst zu erkunden. In *Das heilige Leben* begegnen uns mindestens zwei Meerfrauen der skandinavischen Literatur. Der leidende Protagonist Sven Elversson imaginiert Andersens Meerfrauen beim sehnsuchtsvollen Blick aufs Meer. Und in derselben Szene begegnet uns ein Widerschein von Henrik Ibsens *Die Frau vom Meer (Fruen fra Havet 1888)* in der kummervoll weinenden, jungen Pastorengattin Sigrun. Nicht zuletzt aber begegnen wir auf Schritt und Tritt der großen Vorgängerin Lagerlöfs, dem internationalen Literaturstar der 1840er und 1850er Jahre: Fredrika Bremer, die eine ebenso internationale Wiederentdeckung wahrlich verdient hat (vgl. z. B. Schnurbein 2018).

Mit AutorInnen ihrer eigenen Gegenwart verbindet Lagerlöf ebenso viel. Victoria Benedictssons mühsam sich sowohl von der romantischen Liebe wie durch eine praktische Liebe emanzipierende Frauenfiguren, zum Beispiel in *Frau Marianne* (1887), finden in ihren Erzählungen ein Echo, etwa in der Gräfin Dohna aus *Gösta Berlings saga*. Mit August Strindberg, dem Skandalerzähler und Erneuerer des europäischen Dramas, verbindet sie auch viel mehr, als man auf den ersten Blick vermuten mag. Der hysterische Krisenmann (Schnurbein 2001) und präexpressionistische Erneuerer des europäischen Dramas und die Erzählerin von Volkssagen, religiösen Stoffen und sentimental Liebesgeschichten scheinen eigentlich wenig miteinander gemein zu haben. Doch eint sie ein Interesse für sogenannte Volkserzählungen, vor allem Spuk- und Gruselgeschichten, die sie als Mittel verwenden, um psychologische und soziale Konflikte zu zeichnen bzw. in Szene zu setzen. Und sie teilen die Religionskritik bei gleichzeitigem Interesse für Theosophie und einer christlichen Botschaft des Mitgefühls.

Ich breche hier einfach ab... denn ebenso bunt und undurchdringlich ist das Dickicht der Bezüge, wenn wir uns die Wirkung Lagerlöfs ansehen. Auf die komplizierten Fragen der vielfältigen Übersetzungen, die teilweise parallel zueinander entstehen und oft eher Nach- und Neudichtungen sind, lasse ich mich hier gar nicht erst ein. Die literarischen Einflüsse, die Lagerlöf hinterlassen hat, reichen ebenfalls zu weit: vom deutschen Heimatdichter Gustav Frensen und dem Naturalisten Gerhart Hauptmann über Astrid Lindgren bis zu Per Olov Enquist, die alle sehr unterschiedliche Lagerlöf-Bilder weitertragen. Und noch bunter wird es, wenn wir den Blick auf die anderen Künste öffnen. Lagerlöfs bildhaftes Erzählen hat schon zu ihrer Gegenwart Illustratoren fasziniert

(Schaffer 1989). Ihr episodenhaftes Erzählen sowie ihre meisterhaften Wechsel von überschauender Vogelperspektive zum Heranzoomen auf das Däumlingkleinste etwa in *Nils Holgersson* kommen der Filmsprache entgegen bzw. nehmen diese in vieler Hinsicht vorweg.<sup>11</sup> Kein Wunder also, dass Lagerlöf-Stoffe von Beginn des Stummfilms an gern und mehrfach verfilmt wurden.

Ich breche erneut ab und komme zu einer Art Schlussfolgerung.

## „... die Kraft der Einbildung“ – Selma Lagerlöfs Aktualität

Während ich über die verschiedenen Lagerlöfs nachdenke, lese ich Amitav Ghosh: *Die große Verblendung. Der Klimawandel als das Udenkbare* (dt. 2017). Dieser 2016 erschienene Essay fragt: Warum vermögen weder der moderne Roman noch der politische Diskurs, treffende und Not wendende Erzählungen über den Klimawandel zu schaffen? Interessanterweise hält Ghosh die Struktur des Romans für eines der Hauptprobleme in diesem Zusammenhang. Der Roman nämlich sei das Genre der „Regelmäßigkeit des bürgerlichen Lebens“, das die vom Protestantismus geprägte liberale Idee des regelhaft sich entwickelnden Individuums ins Zentrum stelle. Es sei ein Denken, das auf Wahrscheinlichkeit basiere und damit – so eine der überraschenden Pointen Ghoshs – ausgerechnet dem Prinzip der Statistik verwandt sei. Jedenfalls lasse es keinen Raum für die „prodigious happenings“, also für wunderbare, unerhörte, unwahrscheinliche Ereignisse. Gerade solche aber würden im Zuge der Erderwärmung zur Regel – ohne dass ein allgemein akzeptiertes Genre zur Verfügung stünde, sie in kollektive narrative Strukturen zu überführen. Ghosh erwähnt aber auch Modi und literarische Strömungen, die genau dies könnten: allen voran den magischen Realismus und die dem hochkulturellen Regelkanon als unseriös geltenden Modi des Melodramatischen, Schauerlichen und Phantastischen.

Genau diese Register bedient Lagerlöf. Mit ihnen bricht sie immer neu die Logik des Wahrscheinlichen, des Vorhersagbaren. Obwohl ihre Plots oft vorhersehbar erscheinen, bleibt sie eine Dichterin des Unvorhersagbaren, der Überraschung, des Widerspruchs. Eine Erzählerin, die sich immer wieder neu erfindet, die mit Genres, Sujets und Schreibweisen experimentiert, sie kombiniert, kontaminiert. Freilich werden diese Brüche mit Hilfe eines Märchentons oft entschärft. So bleiben sie für das bürgerliche Publikum verdaulich, auf das Lager-

---

<sup>11</sup> Zu den zahlreichen Lagerlöf-Verfilmungen vgl. Lange-Fuchs 2008.

löp bewusst zielt. Doch bleibt es dabei: Das Erzählen von Traumata und Heilung, das Phantasieren und Spuken, die unheimlichen und zugleich heimeligen Aktivitäten der Dinge, das kontaminierte, hybride Erzählen – all diese Elemente sind in der Lage, Lagerlöfs Werk für neue Aktualisierungen in Bezug auf Probleme unserer Zeit zu öffnen.

## Bibliographie

- Anderson, Benedict. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2005 [1988].
- Espmark, Kjell. *Der Nobelpreis für Literatur. Prinzipien und Bewertungen hinter den Entscheidung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Goldschmidt, Kenneth. *Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter*. Berlin: Matthes & Seitz, 2017.
- Heitmann, Annegret. „Geld, Schuld und Gewissen. Eine medienhistorische Dimension in Selma Lagerlöfs Erzählung *Herr Arnes penningar*.“ *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*. Hg. Stephan Michael Schröder und Vreni Hockenjos. Berlin: Nordeuropa-Institut, 2005.
- Heitmann, Annegret. „Die Moderne im Durchbruch 1870–1910.“ *Skandinavische Literaturgeschichte*. Hg. Jürg Glauser. Stuttgart: J. B. Metzler, 2006. 183–229.
- Höök, Erik. „Selma Lagerlöf.“ *Vänner och fiender. Människor runt Strindberg*. Hg. Stefan Bohmann, Erik Höök und Camilla Larsson. Stockholm: Carlssons, 2016. 62–76.
- Lagerlöf, Selma. *Skrifter*. 12 Bd. Stockholm: Bonnier, 1951–1954.
- Lagerlöf, Selma. *En riktig författarhustru. Selma Lagerlöf skriver til Valborg Olander*. Stockholm: Bonnier, 2006.
- Lagerlöf, Selma. *Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden*. Übersetzt von Thomas Steinfeld. Berlin: Andere Bibliothek, 2015.
- Lange-Fuchs, Hauke. *Illustrationen, lebendig und schön: Selma Lagerlöf und der Film*. Lübeck: Schmidt-Römhild, 2008.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Ljung Svensson, Ann-Sofi. *Jordens Dotter: Selma Lagerlöf och den tyska hembygds-litteraturen*. Göteborg: Makadam förlag, 2011.
- Massumi, Brian. *What Animals Teach us about Politics*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- Munck, Kerstin. „Selma Lagerlöf – en lesbisk författare?“ *Lambda Nordica* 3 (2008): 10–24.
- Schaffer, Barbro. „Att göra fantasin autentisk – om Selma Lagerlöf och hennes illustratörer.“ *Selma Lagerlöf och bildkonsten*. Hg. Nationalmuseum und Selma Lagerlöf-Sällskapet. Stockholm: Nationalmuseum [u. a.], 1989. 47–76.
- Schnurbein, Stefanie v. *Krisen der Männlichkeit. Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890*. Göttingen: Wallstein, 2001.
- Schnurbein, Stefanie v. *Norse Revival. Transformations of Germanic Neo-Paganism*. Leiden: Studies in Critical Research on Religion, 2016.

Schnurbein, Stefanie v. „Norn, Vampire, Female Christ. Myth and Myth-Making in Sweden's First Feminist Novel. A Failed Essay in Honor of Bruce Lincoln.“ *Irreverence and the Sacred. Critical Studies in the History of Religions*. Hg. Gregory B. Johnson und Hugh Urban. Oxford: Waterstones, 2018. 245–266.

Stenberg, Lisbeth. *En genialisk lek. Kritik och överskridande i Selma Lagerlöfs tidiga författarskap*. Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 2001.

Thomsen, Bjarne Thorup. *Lagerlöfs litterære landvinding. Nation, mobilitet og modernitet i Nils Holgersson og tilgrænsende tekster*. Amsterdam: Scandinavisch Instituut, 2007.

Wolandt, Holger. *Selma Lagerlöf. Eine Biographie*. Stuttgart: Urachhaus, 2015.

Joachim Küpper

## Grazia Deledda (1926)

Grazia Deledda ist eine der 14 Schriftstellerinnen, denen bislang die illustre Würde des Literaturnobelpreises zuteilwurde. Sie ist die Einzige, die auf Italienisch schreibt, und nicht mehr als eine von drei Literaten bzw. Literatinnen dieses Idioms, die sich rühmen können, diese höchste aller Auszeichnungen erhalten zu haben, die es weltweit im Bereich des Literarischen zu erringen gilt – in der Epoche der Moderne wohlgermerkt, denn den Literaturnobelpreis gibt es erst seit dem Jahr 1901. Diese Zahlenverhältnisse reflektieren ein Faktum, das über den Rahmen dieses Bandes hinaus von Relevanz ist: Nichts ist von Dauer auf dieser Welt, am wenigsten im Bereich von Kultur und Literatur. So unbestreitbar es ist, dass das spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Italien mit der Trias von Dante, Petrarca und Boccaccio an der Spitze der post-antiken *République des Lettres* stand und, für jene Epoche gesehen, weiterhin steht, so sehr trifft zu, dass Italien als Produzent von weltliterarisch relevanten Texten in der eigentlichen Moderne an Gewicht verliert. Schon in der Frühen Neuzeit musste es den ersten Rang zunächst an Spanien und England, dann an Frankreich abgeben. Es folgte im neunzehnten Jahrhundert der spektakuläre Aufstieg der ‚verspäteten‘ Nationen, Deutschland und Russland, einschließlich ihrer Idiome. Kurz danach traten die innereuropäischen *littératures mineures* auf den Plan, ich habe hier vor allem die skandinavischen Texte im Sinn. Im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts, vor allem in dessen zweiter Hälfte, wurde das literarische Europa schließlich vom unbestrittenen Zentrum zu einer der zahlreichen, mehr oder weniger gleichberechtigten Provinzen eines im Wortsinn weltliterarischen Kosmos – was sich nicht zuletzt in der Vergabep Praxis des Literaturnobelpreis-Komitees niederschlägt. Mit der quasi-automatischen breiten Aufmerksamkeit für literarische Texte aus Italien im gebildeten Europa und in der literarisch gebildeten ganzen Welt ist es aufgrund der skizzierten Entwicklung, die den Maßgaben von Pluralisierung und Dezentrierung gehorcht, wohl definitiv vorbei. Dies macht es für neuere, in der italienischen Sprache geschriebene Texte schwer, die Resonanz zu erreichen, welche die drei genannten Größen aus dem vierzehnten Jahrhundert bis heute weltweit genießen, selbst wenn diese entsprechende intrinsische Qualitäten aufweisen sollten.

Was Grazia Deledda anlangt, wäre ein weiterer Aspekt anzusprechen, der wie der soeben gestreifte von einer Relevanz ist, die über das Schaffen dieser Autorin hinausgeht. Fragt man heutige Studierende der literaturwissenschaftlichen Fächer, ob und was ihnen der Name ‚Deledda‘ sagt, ist die Reaktion gemeinhin negativ. Studierende der Italianistik (außerhalb Italiens) haben etwa

zur Hälfte den Namen schon einmal gehört, kennen aber keinen der Texte und wissen die Autorin und ihr Werk auch nicht einzuordnen. Ich möchte hier nicht darüber spekulieren, wie es mit entsprechenden Kenntnissen bei Literaturprofessoren steht. Meine eigenen Lektüren der Autorin haben nicht erst in Vorbereitung dieses Beitrags begonnen. Aber dies ist eher ein Zufall. Es mag etwa vierzig Jahre her sein, dass mich einer meiner akademischen Mentoren, Alfred Noyer-Weidner von der LMU München, seinerzeit der führende Italianist in Deutschland, mit der Bemerkung auf Deledda hinwies, ihr Werk sei unterschätzt.

Diese Auffassung teile ich, aber sie referiert letztlich auf etwas, das schlicht faktisch ist: In Italien selbst, mehr noch außerhalb des Landes, ist Grazia Deledda fast vergessen. Sie teilt damit das Schicksal zahlreicher mit dem Literaturnobelpreis Ausgezeichneter, Männer wie Frauen. Die Zeit ist eine unerbittliche Richterin: Hundert verschiedene Œuvres aus einem einzigen Jahrhundert können schlechterdings nicht auf Dauer überleben. Wenn zehn bis fünfzehn Namen und deren Texte bleiben, ist dies viel. Zudem weiß jeder, der jemals in einem Komitee mitgewirkt hat, dessen Aufgabe es ist, Auszeichnungen zu vergeben, dass zwar selten einmal völlig Unwürdige prämiert werden, es in der Regel aber mehr prämiierungswürdige Kandidatinnen und Kandidaten als Preise gibt und es deshalb oftmals die reine Kontingenz ist, was dann letztlich den Ausschlag gibt: das rhetorische Geschick dieses oder jenes Mitglieds des Preiskomitees, der Proporz (in jener Zeit zumeist noch der rein innereuropäische Proporz der Literatursprachen), das gegenseitige Sich-Blockieren zweier in etwa gleich starker Kandidaten und das dadurch bedingte Ausweichen auf einen dritten, einen Kompromiss-Kandidaten, schließlich die Erschöpfung der Komitee-Mitglieder nach acht- oder zehnstündiger Debatte ohne greifbares Ergebnis. In solchen Situationen reicht es, wenn ein Mitglied mit einem gewissen Nachdruck einen noch nicht erörterten, aber einigermaßen viablen Vorschlag macht, und schon gilt ‚habemus papam‘, zuweilen auch, zumindest im Bereich der Literatur, ‚habemus papessam‘. Mit anderen Worten: Die seltene Auszeichnung von Schriftstellerinnen mit dem Nobelpreis ist ohne Zweifel ein Indiz von persistenter negativer Diskriminierung. Deshalb gilt aber keineswegs im Umkehrschluss, dass jede Literaturnobelpreisträgerin ein weltliterarisches Genie wäre. Wie bei den prämierten Männern wird dies zuweilen zutreffen, zuweilen aber auch nicht. Kurz: Grazia Deledda ist, wie ich hoffe mit meinen folgenden Ausführungen klarzumachen, eine Autorin von Rang, die zu lesen sich weiterhin lohnt. Aber es ist unwahrscheinlich, dass sie dereinst als durch Diskriminierungen welcher Art auch immer zu Unrecht Geschädigte ein Revival als eine der zeitüberdauernden Literaten des zwanzigsten Jahrhunderts erleben wird.

Ihre Vita indes ist höchst aufschlussreich für die Erörterung der Frage von Gender-Diskriminierung im zivilisierten Europa des langen neunzehnten Jahr-

hunderts, d. h. der Epoche von 1789, mit der im Prinzip das Zeitalter der Egalität einsetzt, bis zum Jahr 1918, dem Ende des Ersten Weltkriegs und des damit verbundenen Zusammenbruchs der alteuropäischen Ordnungssysteme. Deledda wurde am 27. September 1871 geboren, und zwar in Nuoro, auf Sardinien. Die Insel, heute mit der Costa Smeralda als Luxusdestination bekannt, war in der Zeit vor dem Tourismus (das jährliche Urlaubmachen relevanter Teile der Bevölkerung gibt es erst seit den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts) vor allem abgelegen, extrem rückständig und bitterarm. Deledda entstammte einer bürgerlichen Familie, kam also selbst nicht mehr unmittelbar aus dem Bauern- und Hirtenmilieu, welches die Insel bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts prägte. Aber ihre eigene Mutter war noch Analphabetin. Grazia besuchte die vierjährige *scuola elementare*, die Grundschule, und erhielt dann im Elternhaus einige Privatstunden in italienischer Grammatik und Literatur. Dies war aber bereits die gesamte formale Bildung, die sie genoss, was für die Zeit und das provinzielle Milieu durchaus gender-typisch war. Für Nicht-Romanisten unter den Lesern dieses Bandes muss man hinzufügen, dass das Idiom, welches das Kind zunächst als Muttersprache erlernt hatte, das Sardische, den Linguisten bis heute als eigene, d. h. vom Italienischen zu unterscheidende Sprache gilt. Ich halte das für ein wenig überzeichnet; aber es ist in der Tat so, dass das Standard-Schriftitalienisch, das Deledda teils auf der Schule erlernt, sich zum größeren Teil aber selbst beigebracht hatte, von ihrem angestammten Idiom in etwa so weit entfernt ist wie das Standarddeutsche vom Plattdeutschen. Als junge Frau war ihr zudem der Weg zur höheren Bildung verschlossen, den seinerzeit viele junge Männer aus dem nicht-städtischen, ländlichen Milieu gingen, der Weg ins Priesterseminar. Es mag nicht ohne Grund sein, dass fast kein Roman von Grazia Deledda ohne einen jüngeren Priester im Kreis der wichtigen Figuren auskommt. Bereut hat Deledda es offensichtlich nicht, dass ihr als Frau dieser Bildungsweg verschlossen blieb, wie nicht zuletzt daran deutlich wird, dass sie fast alle Priesterfiguren ihrer Texte an dem Preis, den sie für den Zugang zur höheren Bildung zahlen müssen, den Verzicht auf das weltliche Leben, zerbrechen lässt.

Grazia Deledda scheint das gewesen zu sein, was man heute eine ‚starke Frau‘ nennen würde. Sie ließ sich durch die ihr auferlegten, durch das biologische und soziale Geschlecht determinierten schlechten Bedingungen nicht entmutigen, nutzte die ihr vermittelte Basisfähigkeit, das Lesen, um etwas zu werden, das im Spektrum der Möglichkeiten lag, welche von ihrer sozialen Herkunft abgesteckt wurden. Sie wurde Autodidaktin im Bereich der Literatur, las alles, dessen sie habhaft werden konnte. Der ganze Kanon der italienischen Literatur stand ihr im Elternhaus zur Verfügung. Übersetzungen der großen spanischen, englischen, deutschen und russischen Texte besorgte sie sich leihwei-

se aus den seinerzeit auch in Sardinien rudimentär bereits existierenden öffentlichen Bibliotheken oder durch Kauf – arm war ihre Familie, wie gesagt, nicht. Sie hatte sodann das Selbstbewusstsein, sich selbst zu entdecken und auch zu vermarkten. Ihre ersten kurzen Texte schrieb sie im Alter von 15 Jahren, und sie schaffte es, die Manuskripte bei einem Journal für Frauen der gehobenen Stände unterzubringen. Bereits im Alter von 21 Jahren veröffentlichte sie ihren ersten Roman *Fior di Sardegna* [*Die Blume(n) von Sardinien*], und der kurz darauf publizierte Text *La via del male* [*Der Weg des Bösen* oder *Der Weg zum Bösen*], wurde von einer großen Autorität der damaligen italienischen Literaturszene, Luigi Capuana – noch heute bekannt als Theoretiker des sogenannten Verismo, der italienischen Variante des Naturalismus – positiv rezensiert. In der Tat steht Deleddas Schaffen, will man es in die üblichen Kategorien einordnen, am ehesten in dieser Tradition, deren wohl bekanntester Vertreter Emile Zola ist. Wie bei anderen Veristen auch, ich denke etwa an Giovanni Verga, liegt der unmittelbar auffällige Unterschied zu dem großen französischen Vorbild nicht zuletzt darin, dass es weniger das moderne Leben in der Großstadt ist, was thematisiert wird, sondern eher die Friktionen, die aus dem ersten Eindringen von Fragmenten der Moderne in eine noch ganz archaische, ländliche Welt resultieren.

1899 siedelte Deledda über nach Rom, nicht aber als emanzipierte Literatin auf dem Weg Richtung Nobelpreis, sondern (auch dies ist typisch für die Verhältnisse im damaligen Italien) vermittelt durch Heirat mit einem Mann namens Palmiro Madiesani, einem staatlichen Beamten der mittleren Hierarchieebene, der zunächst im Kriegs-, dann im Finanzministerium Dienst tat. Der Ehemann war offensichtlich kein Intellektueller, und er war auch kein Erfolgstyp – das Paar lebte so unauffällig wie es sich für mittlere Beamte damals gehörte. Deledda schrieb unaufhörlich, fast jedes Jahr veröffentlichte sie einen Roman, einige Dutzend hat sie auf diese Weise zustande gebracht, obwohl sie bereits 1936, im Alter von 65 Jahren, starb. Die Auszeichnung mit dem Nobelpreis im Jahr 1926 war eine allgemeine Überraschung, wohl auch für sie selbst. Die entsprechende Mitteilung des Komitees ist, wie fast stets bei derartigen Begründungen, klischeehaft und vage. Gepriesen wurden ihr „Idealismus“, ihre „Klarheit“ und „Anschaulichkeit“, schließlich die Fähigkeit, das „Leben auf ihrer heimatlichen Insel“, zugleich aber „allgemein-menschliche Probleme mit Tiefe und Wärme zu schildern bzw. zu behandeln“.

Nicht unerwähnt bleiben darf es, dass Grazia Deledda sich in den späten zwanziger Jahren gelegentlich positiv über das Mussolini-Regime geäußert hat, vor allem im Hinblick auf die Komplexe ‚Liebe zur Heimat‘ und ‚Förderung der Familie‘. Aus den dreißiger Jahren sind entsprechende Stellungnahmen nicht mehr bekannt. Aber es ist naheliegend, dass im Italien der Nachkriegs- und damit auch der Nach-Mussolini-Zeit, wo jeder Intellektuelle reklamierte, seit je-

her auf Seiten der *Resistenza*, der antifaschistischen Bewegung, gestanden zu haben, die genannten, eher summarischen Einlassungen der Autorin dazu geführt haben, dass ihr Werk, als das einer politisch Kompromittierten, marginalisiert wurde. Hinzu kommt die Spezifik ihrer *écriture*: In der Tat kann Deleddas Œuvre nicht mit jenen teils grellen, aber ohne Zweifel faszinierenden Tönen aufwarten, die es etwa dem politisch ungleich deutlicher kompromittierten Gabriele D'Annunzio erspart haben, nach 1945 an den Rand der Aufmerksamkeit gedrängt zu werden.

Von den, wie gesagt, mehr als fünfzig Texten Deleddas, Romane oder auch Novellensammlungen, habe ich selbst insgesamt sieben gelesen – was nicht allzu viel Arbeit ist; kaum einer der Romane überschreitet die Länge von zweihundert Seiten des üblichen Formats. Auch für Deledda trifft zu, was im Grunde für alle Romanciers, auch die ‚großen‘ gilt: Sie schrieb letztlich immer an ein und demselben Text. Wenn ich jetzt im Folgenden einen Titel herausgreife, so glaube ich, auf der Grundlage meines selektiven Einblicks sagen zu können, dass dieser Text einigermaßen repräsentativ ist. Ich handele über *Elias Portolu*, auf Deutsch zunächst unter diesem Titel erschienen, später, in einer überarbeiteten Übersetzung auch mit dem Titel *Die Maske des Priesters*. Erscheinungsjahr ist 1900. Es handelt sich um einen frühen Text. Vor allem aber war der Roman der erste aus der Feder der Autorin, welcher europaweit Aufmerksamkeit erfuhr und ihr den Weg zu der mehr als zwei Jahrzehnte später erfolgenden hohen Auszeichnung bahnte.

Elias Portolu ist der Name des Titelhelden; dessen Familie ist auf Sardinien, in Nuoro, ansässig, wie der Leser bereits im ersten Satz erfährt. Ich erinnere daran, dass dies der Name des Ortes ist, an dem die Autorin die ersten knapp drei Jahrzehnte ihres Lebens zugebracht hatte. Vor der vor allem im zwanzigsten Jahrhundert geführten Kritik am Biographismus war es durchaus üblich – man denke an das Paris von Balzac, Zola und Proust, an die Normandie von Flaubert, um nur einige besonders prominente Fälle zu nennen –, dass die Autoren von fiktionaler Literatur die Authentizität (im Sinne von potentieller Wirklichkeit) ihrer Narrationen zu beglaubigen suchten, indem sie ihre Geschichten an Orten und in Zeiten ansiedeln, für die sie kraft ihrer eigenen Biographie beanspruchen können, die Wirklichkeit zu kennen, zu erfassen.

In der Eingangsszene wartet die Familie Portolu ungeduldig auf die Ankunft des Schiffs, das einmal wöchentlich vom Festland kommt und auf dem Elias reist, der zweitälteste Sohn, der der Liebling der Mutter ist. Der älteste, Pietro, ist ein recht grober Kerl, der nach dem Vater kommt, der jüngste, Mattia, ist geistig zurückgeblieben, wird von der Familie gemäß christlicher Ethik mitversorgt, aber eher nach Art einer Pflicht. Die Verhältnisse sind, wie dann im weiteren Verlauf immer wieder deutlich wird, bei den Portolus und bei fast allen

anderen Familien materiell so knapp, dass man sich weitergehende humanitäre Anwendungen nicht leisten kann. Elias ist, kurz gesagt, der in der einen wie der anderen Richtung ‚Besondere‘ dieser Trias, daher wohl auch die Zuneigung der Mutter. Der Hang zum Mehr-als-dem-Tradierten (für letzteres steht sein älterer Bruder Pietro) hat ihn als Jugendlichen zunächst auf die – um einen anderen bereits erwähnten Titel der Autorin zu zitieren – *via del male* geführt. Was genau er verbrochen hat, bleibt im gesamten Text im Dunkeln. Bei dem konsequent intradiegetisch erzählten Text reflektiert dieses Nie-recht-explizit-Machen der Vergangenheit des Lieblings der Familie das archaische Muster des Beschweigens von etwas, das als Schande gilt, ein Beschweigen, bei dem alle Bewohner des eher dörflichen als städtischen Fleckens mitmachen, weil nämlich jede Familie etwas zu verschweigen hat. Die offizielle Moral, so wird schon hier deutlich – dies ist ein Orgelpunkt von Deleddas Werk – ist eine diskursiv produzierte Fassade, hinter der sich Abgründe verbergen, wobei ein Gutteil der gesamten Lebensenergie der Menschen aber absurderweise, so die Tendenz des Texts, in das Aufrechterhalten dieser Fassade investiert wird. Dies ist bei Deledda keineswegs bereits ein Ruf nach allseitiger Befreiung; aber die Grundthese von Verismus und Naturalismus: dass Kultur, Zivilisation und Moral Zwangssysteme sind, die die animalische Natur des Menschen nimmermehr konsequent zähmen können, sowie die, sei es von D’Annunzio, sei es von Nietzsche inspirierte These, dass diese Überbau- oder auch Über-Ich-Strukturen dem Glück der Einzelnen im Wege stehen, dieser epochentypische Tenor prägt durchaus das Werk auch dieser Autorin.

Zurück zum Text: Besagter Elias hatte sich wohl, soviel wird in Umrissen deutlich, von Altersgenossen derberen Zuschnitts in organisierten Diebstahl, möglicherweise auch Raub verwickeln lassen, war gefasst worden und hatte einige Jahre auf dem Festland im Gefängnis eingesessen. Jetzt war die Strafe verbüßt. Mit einem großen Fest feiert die Familie die Rückkehr des verlorenen Sohnes, und – ganz typisch für den archaischen, auf Vertuschen und Verschweigen gründenden Kosmos einer Scham-Gesellschaft – der einigermaßen peinliche Hintergrund der öffentlich zelebrierten Freude der Familie wird dadurch verdeckt, dass man im selben Zug ein Fest feiert, das gewissermaßen legitimer Anlass zur Freude ist, und zwar die Verlobung des ältesten Sohnes, Pietro. Der Blick in die Zukunft, die Aussicht auf die Erneuerung des Zyklus des Lebens, lenkt den Blick ab von den nicht-normenkonformen vergangenen Teilen der Familiengeschichte, so die bewusst-unbewusste Konstruktion, die seitens der Familie Portolu diesem Festtag zugrunde liegt.

Es liegt nahe, dass dieser Akt der Verdrängung nicht gelingt, und es ist für einen geübten Leser realistisch-naturalistischer Romane auch wenig überraschend, wie dieses Scheitern aller Versuche, den ‚guten Ruf‘ der Familie durch

Verdrängen, Beschweigen und Kaschieren neu zu bekräftigen, im Konkreten modelliert ist: Der zurückgekehrte Elias, ein junger Mann, der über Jahre keine Frau gesehen hat, verliebt sich noch im Moment seiner Ankunft im elterlichen Haus in Maria Maddalena, die Braut seines Bruders. Diese ist ihrerseits sofort fasziniert von der Aura des Mehr-als-Provinziellen, des Wagemutigen, des Draufgängerischen, die aus ihrer Sicht Elias, im Unterschied zu seinem bravbiederer Bruder, der jeden Tag die Schafe hütet, anzuhaften scheint – scheint, hier muss der Akzent liegen. Effektiv nämlich ist Elias eher ein ‚schwacher Mann‘. Er ist körperlich und gesundheitlich fragil, nicht sehr willensstark, und unentschlossen. Was Gender-Stereotype anlangt, ist er tendenziell eher effeminiert. Aber er ist eben deshalb (ein wenig) anders als die Standard-Männer des Dorfs, die allesamt raue Gesellen sind, und eben deshalb für die – in Grenzen – zum Extravaganten neigende Maria Maddalena (schon der Name ist bezeichnend; das literarische Vorbild ist, neben der biblischen Figur, unzweifelhaft Emma Bovary aus Flauberts gleichnamigem Roman) attraktiv, interessant: Seine Hautfarbe ist weiß, bleich, im Unterschied zu der sonnen- und wettergegerbten Haut seiner dörflichen Altersgenossen. Er bewegt sich anders, eleganter, geschmeidiger als diese, deren Körper schon in jungen Jahren gezeichnet sind von täglicher schwerer Arbeit. Er hat auf dem Festland die dort gesprochene Standardsprache erlernt und spricht jetzt das heimische Sardisch mit einem quasi-metropolitanen Akzent. Und schließlich hat ihn die Zeit im Gefängnis daran gehindert (oder, wie man sagen müsste: davor bewahrt) dem Laster anheimzufallen, dem im Grunde alle Männer des Ortes obliegen, dem Hang zum Trinken, der sie immer wieder temporär zu wilden Tieren werden lässt, vor allem im Verhältnis zu ihren Frauen.

Dieser sexuell einigermaßen ausgehungerte Elias trifft also auf die vom Üblichen gelangweilte Maria Maddalena, soweit die *bruta facta*. Grundlegend ist, auch bei Maria Maddalena, wie sich dann zeigt, der pure animalische Trieb. Das, was man gemeinhin Liebe nennt, ist – so insinuiert der Text – ein imaginäres Konstrukt, das zwei Maßgaben folgt: das Außergewöhnliche ist begehrenswerter als das Übliche; das schwerer zu Erlangende (in diesem Fall: die Ehefrau des Bruders) ist reizvoller als das leicht Verfügbare, in diesem Fall ein Mädchen aus ehrbarer und in Grenzen sogar wohlhabender Familie, das Elias signalisiert, sie würde eine eventuelle Werbung durchaus annehmen, was er aber verschmäht.

Kompliziert wird die Intrige durch eine motivische Konstellation, die bei Grazia Deledda so frequent ist, dass sie durchaus Fragen auch zur Biographie der Autorin selbst aufwirft, Fragen, die aber wohl auf immer unbeantwortet bleiben werden: das Motiv der Religion und der Sexualität der Priester. Elias ist nämlich im Gefängnis vom zuständigen Pfarrer authentisch bekehrt worden, bis

zu dem Punkt, dass er den Entschluss gefasst hat, nach der Rückkehr strikt dem Weg der Tugend zu folgen. In dieser Hinsicht wiederholt der Text das in der gesamten älteren Literatur des christlichen Zeitalters offen oder verdeckt präsente Schema der Wandlung des Sünders zum Gerechten, nur dass in diesem Fall, wie fast immer bei Deledda, diese ‚Wende zum Guten‘ letztlich nichts als eine Illusion des Betroffenen ist, die an der Realität des Körpers und seiner Bedürfnisse zerbricht.

Durchaus typisch für die Texte des Naturalismus oder Verismus ist die mit plakativen Akzenten versehene Ausgestaltung dieser Zurückweisung des offiziellen Verlaufs-Schemas der christlich-didaktischen Literatur. Der gesamte mittlere Teil des Romans wird eingenommen von der breiten Darstellung einer religiösen Praxis, die heute selbst in frommen Milieus fast ganz verschwunden ist, bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert aber zu den geläufigen Praktiken der katholischen Volksfrömmigkeit zählte und vor allem in den ländlichen Regionen des südlichen Europa zum festen Bestandteil des Jahreskalenders gehörte, die Praxis der Prozession. Der Schutzheilige des Ortes ist Franziskus. Hoch in den Bergen findet sich eine ihm geweihte Kapelle, und am Namenstag des Heiligen pilgern die Gläubigen (d. h., alle Bewohner des Orts) hin zu dieser Kapelle, was mühsam und langwierig ist – dies erinnert daran, dass die Praxis der Prozession den Gedanken der *imitatio Christi* inkorporiert und der Weg dementsprechend die *via crucis*. Charakteristisch für diese der älteren Variante des westlichen Christentums eigentümliche religiöse Verrichtung ist dann, so auch hier, dass sich das Religiöse mit dem Weltlich-Festlichen verschränkt. Nicht zuletzt dies war es, was die Reformatoren des sechzehnten Jahrhunderts, Luther, Calvin, Zwingli, bewogen hatte, die betreffende Praxis scharf anzugreifen und für ihre eigenen Gläubigen zu verbieten. Die Dörfler besuchen am Tag nach der Ankunft die Messe. Aber der Kern des ‚Events‘, wie man heute sagen müsste, ist eine Art Potlatch, ein gemeinsamer, mehrtägiger Aufenthalt in behelfsmäßigen Hütten um das Wallfahrtskirchlein herum, mit überreichlichem, gemeinsamem Essen und auch Trinken bis hin zum Betrinken. Hinzu kommt ein durchaus als legitim angesehenes Anbandeln zwischen den Geschlechtern, zunächst im Sinne von Brautschau und Heiratsmarkt, wobei die Grenzen des Anstands im Prinzip zu wahren sind. Nicht ausgeschlossen aber ist es (Luther hat dies in der ihm eigenen drastischen Sprache angeprangert), dass es im Anschluss an den reichlichen Alkoholkonsum in den Sammelunterkünften, in denen jeweils so viele Familien übernachteten, dass das Szenario unübersichtlich ist, auch zu sexuellen Exzessen kommt.

Diese Festtagsfreuden einer bitterarmen, von harter Arbeit gedrückten menschlichen Welt werden in dem Text extensiv geschildert. Für das städtische Lesepublikum gewissermaßen, für das der Boden und die Natur keine Produkti-

onsmittel sind, sondern Gegenstände ästhetischer Schau, sind lange Passagen einmontiert, die die grandiose Gebirgslandschaft von Zentral-Sardinien porträtieren. Das auf der Handlungsebene entscheidende Moment besteht erwartbarerweise darin, dass sich bei dieser Wallfahrt die ersten effektiven, wenn auch noch begrenzten körperlichen Kontakte zwischen Elias und seiner künftigen Schwägerin ergeben. Während des durch das Motiv der Wallfahrt nur dürftig kaschierten Festes wird das von Elias verspürte sinnliche Verlangen nach Madalena stark bis zur Unerträglichkeit. Elias, der noch zu widerstehen versucht, weiß sich keinen anderen Ausweg, als in der Wallfahrtskapelle das Gelübde abzulegen, Priester zu werden und danach, gewissermaßen zum Zweck der Rückversicherung gegen einen Relapsus ins Weltliche, der Familie von seinen Absichten zu erzählen. Aber auf dem Weg zurück ins Dorf wird er auf die Probe gestellt. Das Pferd, auf dem Pietro und dessen Verlobte reiten, lahmt. Der nichtsahnende Pietro selbst bittet Elias, seine Braut auf dessen eigenem Pferd mitzunehmen. Die künftige Schwägerin, die, wie fast alle Frauen bei Deledda, sexuell die selbstbewusstere ist, weicht den körperlichen Berührungen, die sich auf diese Weise spontan ergeben, keineswegs aus. Das sinnliche Begehren des 23-jährigen Elias wird dadurch neuerlich entflammt, und der durch die Teilnahme an der Prozession und das Gelübde bekräftigte Wille, künftig der *via del bene* zu folgen, wird in einem Maße erschüttert, das den Betreffenden selbst schockiert, der sich der Fragilität seines im Gefängnis aufgebauten Überichs bis dahin gar nicht bewusst war.

Befördert wird die sich langsam entwickelnde Bereitschaft, eher den Bedürfnissen des Fleisches als den Imperativen von Moral und Religion zu folgen durch die Sprüche und Lieder des Ortspriesters, Don Porcheddu. Dieser, stets gutgelaunt, leutselig, redselig, trinkfreudig, dick und rund ist ein gelungenes Porträt eines, wie ich meine, durchaus realen Vertreters des Typus ‚katholischer Priester‘, dessen Gegenstück der vergeistigte, intellektuelle Asket ist. Don Porcheddu sieht die Sünden seiner Schäfchen mit gutmütigem Lächeln an. Schließlich gibt es ja die Institution der Beichte, und er scheut sich nicht, offensichtlich zwecks Entschuldigung seiner eigenen Sünden (vor allem wohl: *gula*, dem allzu großen Geneigt-Sein zu gutem Essen und Trinken), die Dörfler zum Genießen des Lebens zu ermuntern, darunter insbesondere zu den Genüssen, die ihm selbst, als zur Enthaltensamkeit Verpflichtetem, verboten sind. Die Analyse der Relation von Triebunterdrückung und Triebentfesselung, die Deledda hier präsentiert, verdient durchaus virtuos genannt zu werden: Die rigorose effektive Triebkontrolle, der Don Porcheddu unterliegt, treibt bei ihm die Ersatzhandlung des steten, mehr oder weniger verdeckten Sprechens über Schlüpfriges hervor, was bis zur Aufforderung an seine Schäfchen geht, derartiges unbekümmert zu praktizieren. Es geht also aus Porcheddus vermutlich sogar subjektiv nicht-

bewusster Sicht um phantasmatische Gratifikation des eigenen Begehrens vermittels Identifikation.

Diese nicht als direkte Ermunterung gemeinte, wohl aber als eine solche wirkende Appellstruktur führt bei Elias zur erst schrittweisen, dann rapiden Erosion der ihm vom Gefängnispriester gepredigten Triebkontrolle. Die Struktur der rigiden Kontrolle treibt den dann alle Normen überschreitenden Bruch mit dieser Struktur hervor, zumindest dann, wenn man das körperliche Verlangen als die stärkste und am meisten allgemeine Neigung des Gattungswesens ‚Mensch‘ ansieht. Dies letztere Moment ist keineswegs nur Deleddas naturalistischer, vom zeitgenössischen Darwinismus affizierter Anthropologie zuzurechnen. Es markiert auch den Kern des christlichen Menschenbilds, und es mag nicht ohne Grund sein, dass Deleddas Texte – für eine Autorin aus einer katholischen Kultur extrem atypisch – in ihren Romanen immer wieder die Figuren in den Briefen des Paulus, den ersten textuellen Zeugnissen dieses mit dem Christentum in die Welt gekommenen Menschenbilds, lesen lässt, ja, noch ungewöhnlicher, aus diesen Briefen zitiert.

Um an dieses heute historisch gewordene, kaum noch bewusste christliche Menschenbild mit einem Satz zu erinnern: Die religionshistorisch gesehen revolutionäre Inversion der Struktur des Opfers (es ist nicht länger so, dass die Menschen dem Gott opfern; der Gott opfert sich selbst für die Menschen) ist nur dann plausibel, wenn man ansetzt, dass die Menschen sich aus eigener Kraft niemals retten können. Die Grundannahme des Christentums: Jesus ist fleischgewordener Gott und hat sich für die Menschen – für alle Menschen – geopfert, fordert es zu postulieren, dass alle Menschen unverbrüchlich Sünder sind. Bereits Paulus, nachhaltiger dann noch Augustinus, haben erkannt, dass es angesichts der unstrittigen Präsenz von bösen und guten Menschen, gemessen am Maßstab des Dekalogs, nur ein Moment gibt, welches es ermöglicht, dieses Postulat der allgemeinen Sündenverhangenheit des Menschen zu substantiieren. Zu diesem Zweck musste die im Dekalog recht eigentlich nicht generell als sündig markierte Sexualität im Zeichen des Platonismus (Paulus war kulturell ein Grieche) neu konzipiert werden: Die Ratio ist der gottebenbildliche und ewige Teil des Menschen, der Körper ist das Niedrige, dem Verfall Anheimgegebene. Aufgabe der Ratio ist es, den Körper und sein Begehren zu kontrollieren. Für Platon besteht kein Zweifel, dass der gebildete und intellektuell wohlausgestattete Mensch dies vermag. Hier erheben Paulus und noch stärker Augustinus Einspruch: Das Verhalten menschlicher Körper in der sexuellen Situation (Augustinus fügt hinzu: am deutlichsten sichtbar im Schlaf) zeigt an, dass die gottebenbildliche Ratio den Körper nicht konsequent zu kontrollieren vermag, mithin alle Menschen notwendig Sünder sind. Auf diese Weise sind sie unfähig, aus sich selbst heraus gerecht zu werden und bedürfen der von Gott durch die

Selbstopferung gewährten Erlösung. Haben sie durch die Taufe prinzipiell den Zugang zur Partizipation an diesem Erlösungswerk erlangt, vermögen sie den Hang zur Sünde zu kontrollieren, soweit sie dies selbst aufrichtig wollen – soweit die spätere katholische Deutung. Die protestantische Variante der christlichen Lehre von Sünde und Sexualität, die in anderen Romanen der Autorin, etwa in *La madre*, explizit von den Figuren als Alternative angesprochen wird, setzt an, dass es diese erfolgreiche Kontrolle des Hangs zur Fleischessünde nicht geben kann. Deshalb sind der Zölibat der Priester und das Mönchs- und Nonnen-Wesen ein Unwesen, eine Heuchelei, wie Luther gesagt hat. Das Einzige, das bleibt, ist das Hoffen auf die göttliche Gnade. Und die ärgsten Auswüchse (mehr nicht) des sexuellen Begehrens können im Zaum gehalten werden durch das rechte Führen einer guten Ehe, die dementsprechend nach protestantischer Auffassung geschieden werden darf, wenn sie ihre palliative Funktion nicht mehr erfüllt.

Die nachhaltige Provokation, die Deleddas Absage an die von der Kirche gepredigte Moral und Ethik im zeitgenössischen Kontext eines noch ganz und gar katholisch geprägten Landes impliziert, wird also abgesichert dadurch, dass die Autorin sich auf die Basis-Annahme der christlichen Anthropologie selbst beruft, dann aber bestreitet, dass der Weg der Entsagung viabel ist. Keine Predigt, kein Sakrament vermag etwas daran zu ändern, dass sich das körperliche Begehren immer wieder Bahn bricht. In dieser Grundannahme stimmt Deledda mit den zeitgenössischen Erkenntnissen vom Menschen als nichts als einer hochentwickelten Variante der Lebensform ‚Tier‘ überein, wobei die zugrunde liegende Analyse des spezifisch Menschlichen, von Kultur und Zivilisation, durchaus Affinitäten zu Freud aufweist – den Deledda zumindest zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Texts vermutlich noch nicht gekannt hat. Ohnehin geht es mit einer solchen Behauptung nicht um ein Postulat von Abhängigkeiten irgendwelcher Art; gewiss hat Freud viele Literaten inspiriert. Aber nicht weniger hat er selbst, Freud, immer wieder die literarischen Texte als Sedimentierungen tiefenpsychologischer Facta genutzt.

Zurück zum Text: Elias schafft es noch einmal, sein Begehren zu kontrollieren. Er zieht sich mit einem Teil der Herde, die der Familie gehört, in ein abgelegenes Tal zurück und liest dort abends am Feuer den Katechismus und andere erbauliche Literatur. Dann kommen der Vater und der ältere Bruder zu Besuch, um ihm Lebensmittel zu bringen und ihm beim Scheren der Schafe zu helfen. Maddalena begleitet die beiden Männer. Ein anderer Hirte, der ganzjährig in der Natur lebt, allein, und der von den Dörflern als eine Art Weiser verehrt wird, erkennt sofort die Konstellation und rät Elias, sich seinem Begehren nicht zu verschließen, vielmehr offen mit dem Bruder sprechen und diesen zu bitten, Maddalena freizugeben. Aber Elias ist zu willensschwach, um sich zu irgendei-

ner Tat aufzuraffen. Hin- und hergerissen zwischen seinen widersprüchlichen Impulsen lässt er den Tag der Hochzeit des Bruders herannahen ohne irgendetwas zu unternehmen. An dem betreffenden Tag befällt ihn ein Fieber. Die Zeremonie in der Kirche findet in seiner Abwesenheit statt.

Die Ehe von Maria Maddalena und Pietro läuft schlecht. Es bleibt im Unklaren, ob daran eher der grobe Pietro, der zu viel trinkt und wie fast alle Männer im Dorf seine Frau schlägt, die Schuld trägt, oder ob es Maria Maddalena ist, die ihr Ungenügen darüber, mit Pietro statt mit Elias verheiratet zu sein, an ihrem Mann auslässt. Für die Macht und auch die Irrationalität des Begehrens spricht in diesem Zusammenhang, dass Maddalena demjenigen nicht grollt, der letztlich für den schlimmen Ausgang des *imbroglio* verantwortlich ist. Denn die Möglichkeit, noch vor der imminenten Eheschließung mit dem älteren Bruder zu reden und ihn dazu zu bringen, die Braut an den Jüngeren abzutreten, hätte es durchaus gegeben, wie im Text immer wieder explizit gesagt wird. Pietro ist keineswegs romantisch verliebt. Er ist schlicht im heiratsfähigen Alter, eine Frau muss her, Maddalena ist mäßig hübsch und bringt ein wenig Geld mit ins Haus. Und im archaisch-bäuerlichen Kosmos gibt es so etwas wie personale Liebe generell nicht. Es wäre also durchaus nicht ausgeschlossen gewesen, dass Pietro sich eine andere gesucht hätte, wenn sein Bruder mit ihm geredet hätte. Aber Elias ist essentiell schwach – auch dies ist ein nochmaliges Zitat der christlichen Anthropologie. Willensschwäche, Mattheit, Trägheit, lateinisch: *acedia*, ist nach traditioneller Auffassung die zweithäufigste Sünde, und sie ist, nach Thomas von Aquin, die erste und wichtigste der *filiae luxuriae*, der Töchter des fleischlichen Begehrens. So, wie Elias es nicht schafft, seinem sexuellen Begehren Einhalt zu gebieten, hat er es nicht geschafft, sich zu einem offenen Gespräch mit seinem Bruder zu ermannen. Er lässt sich von seiner Schwäche treiben, und so nehmen die Dinge ihren Lauf.

Zum offenen Ehebruch kommt es dann nach einiger Zeit während des Karnevals. Nachdem sich die gesamte Familie verkleidet beim Tanzen vergnügt hatte, kehren alle nach Hause zurück. Nur Pietro beschließt, noch einmal auszugehen, allein, in der bewusst-unbewussten Absicht, die Lizenzen dieser Ausnahmetage zu nutzen, um sich mit ein paar Kumpanen sinnlos zu betrinken. Als er den Bruder das Haus verlassen sieht, vermag Elias sich nicht länger zu kontrollieren. Er klopft an der Tür des Schlafgemachs der Schwägerin an, tritt ein, sie protestiert nicht. Am nächsten Morgen zerreißt es Elias innerlich beinahe, wenn die Erinnerungen an die Nacht mit Maddalena und sein Bewusstsein, gesündigt zu haben, in ihm konfliktieren. Er beichtet, bittet den Geistlichen, ihn im Priesterseminar anzumelden, es ist alles arrangiert, aber am Tag der Abreise erscheint Elias nicht. Kurz darauf sagt ihm Maddalena, dass sie schwanger ist.

Das Neugeborene ist von Beginn an lethargisch, kränkelt, ist stets unlustig – hier kann man nochmals Deleddas durchaus gelungenes Spiel mit Doppel-

codierungen beobachten, die es ihr erlauben, im Kontext einer noch sehr traditionellen Kultur Dinge zu sagen, die zwar auch in solchen Kulturen Bestandteil des Realen waren (hier: nicht jedes ehelich geborene Kind ist ehelich im biologischen Sinn), sich aber der öffentlichen Artikulation entzogen. Die schwächlichkränkelnde Natur des kleinen Jungen hebt zum einen auf eine in monogamen Kulturen tief verankerte Qualifizierung, richtiger, Dis-Qualifizierung, sogenannter ‚Kinder der Sünde‘ ab, An diesen strafe Gott, nach archaischem Prinzip, die Sünden der Eltern, und zwar, indem er sie mit einem Körper ausstattet, der schon früh die Zeichen des allgemeinen, erbsündigen Menschen trägt, die von Hinfälligkeit und Schwäche. Die ‚moderne‘ Doppelcodierung, die die Struktur inkorporiert, ist natürlich enthalten im Verweis auf Elias als dem biologischen Vater des Kindes. Dessen eigene, tendenzielle Schwächlichkeit verstärkt sich, gemäß der zeitgenössischen Theorie der Degeneration, in seinem Nachkommen. In Parenthese sei gesagt, dass diese Doppelcodierung die in dem Text unausgesprochen bleibende Frage beinhaltet, welchem Faktum Elias sein sichtliches physisches Anderssein im Verhältnis zum offiziellen Vater und zu seinen Brüdern sowie die besondere Liebe seiner Mutter verdankt.

Es folgt ein Zeitsprung von zwei Jahren. Im vorletzten Kapitel ist Elias in der Tat im Dorf in Priestersoutane zu sehen, er scheint seine Sinnenlust überwunden zu haben. Wenn er Maddalena mit dem Kind in der Kirche sieht, steigen indes die Erinnerungen wieder in ihm hoch.

Das Ende des Texts bleibt ein offenes. Aber zuvor ereignen sich eine Reihe von Dingen, erwartete und unerwartete. Gleich zwei Tode stehen an diesem Ende. Der eine ist auf der Ebene des Ereignisses und der Präsentation lakonisch, lapidar. So ‚normal‘ (im Sinne von: im Rahmen des Möglichen liegend) er aus Sicht der Figuren des Texts ist, so verstörend wirkt er auf einen modernen Leser: Der der Trunksucht ergebene, mit einer ständig zeternden Frau und einem kränkelnden Kind ausgestattete Pietro wird von seiner häuslichen Misere, so scheint es zumindest, recht eigentlich gar nicht affiziert. Nicht vermittelt über Selbstdisziplinierung, sondern man möchte fast sagen, in dumpfer, fast automatenhafter, gefühls- und reflexionsloser Routine geht er seiner täglichen harten Arbeit nach, dem Hüten der Schafe und Kühe auf den weithin von der Macchia, dem dornigen Gestrüpp, bewachsenen Berghängen jenseits der Felder, die um den Ort herum angesiedelt sind. Die Frage nach dem ‚Sinn‘ seiner Plackerei stellt er sich nicht, er leidet auch wohl nicht an seinem privaten Unglück. Er ist das Paradigma einer zwischen dem Tierischen und dem Menschlichen im modernen, zivilisierten Sinn angesiedelten Existenz, wie man sie bei den italienischen Veristen so zahlreich findet, eine ganz aus dem Mimetismus des Archaischen heraus entstehende, eventuell sogar unbewusste Fußnote zu der Darwinschen These, dass die essentielle Grenze zwischen Mensch und Tier eine illusionäre,

man könnte freudianisch auch sagen: eine narzisstisch konstruierte ist. Eines Tages verirrt sich einer der Ochsen der Herde, die der Familie gehört, noch tiefer in der Macchia als üblicherweise. Pietro kämpft sich zu ihm durch, stundenlang dauert die Befreiung des Tiers; notabene: es geht hier nicht um heutige rot-grüne Tierethik oder ähnliches, sondern um die Sicherung der Nahrungsbasis der Familie. Schließlich gelingt es Pietro, den Ochsen zur Herde zurückzuführen. Die übermäßige Anstrengung indes wirft ihn aufs Krankenlager, er bekommt ein Fieber, man vermutet eine Nierenentzündung, wenige Tage später stirbt er sang- und klanglos. Die Witwe betrauert ihn naheliegenderweise nur im engsten Rahmen dessen, was die Norm erfordert, der schwächliche kleine Sohn, der gar nicht sein eigener ist, realisiert den Verlust recht eigentlich nicht, und die alten Eltern akzeptieren den Tod des Sohnes als etwas, das faktisch und unabänderlich ist. In der Tat war das Sterben von Kindern vor dem Sterben der Eltern in der damaligen Zeit und im Milieu des Texts weitaus häufiger als heute. Elias ist neuerlich hin- und hergerissen, was seine Gefühle angeht, in der Nacht erscheint ihm der Geist des Bruders und sagt ihm, das Kind (d. h. Maddalenas und sein Kind) sei tot.

Ist dieser vorzeitige Tod des Pietro in irgendeiner Weise als bedeutungsvoll aufzufassen? Die Aitiologie, Erschöpfung und Fieber, bleibt vage. Der Text ist fiktional. Es hätte sich auch anderes konstruieren lassen: ein Schlangenbiss, eine Blutvergiftung in einer Wunde, die sich Pietro in der Macchia hätte zugezogen haben können, ein Tritt des Ochsen, der, wenn er befreit wird, nur die Stacheln der Dornen spürt, nicht aber die gute Absicht des Helfers erkennt, und manches mehr. Das alternativ denkbare Schema, das der ‚Flucht in den Tod‘, scheint indes nicht recht zu greifen. Pietro stellt eine dermaßen eingeschränkte oder beschränkte Variante des Menschseins dar, dass man von einem Leiden an den häuslichen Verhältnissen – von deren wahren Abgründen, dem Betrug der eigenen Frau mit dem eigenen Bruder, er gar nichts ahnt – nicht recht eigentlich sprechen mag. So sang- und klanglos, wie dieser Pietro gelebt hat, geht er dann, ohne zu klagen und beklagt zu werden. Ist hier ein ‚Schicksal‘ am Werk, das durch den Tod eines Handelnden die Bedingungen dafür schüfe, dass es doch noch zu der von gegenseitiger Anziehung gekennzeichneten Paarbildung kommen kann? Schließlich ist Maria Maddalena Witwe; dass ein jüngerer Bruder des Ehemannes sie heiratet, wäre keineswegs ungewöhnlich, gemessen an den Sitten der Zeit.

Gedanken in dieser Richtung gibt es auch bei Maria Maddalena. Bevor Elias die ersten Weihen empfängt, versucht sie ihn noch einmal zu überreden, den geistlichen Stand hinter sich zu lassen, fortzugehen, und mit ihr und dem kleinen Berteddu ein neues Leben anzufangen. Aber er weist sie zurück, empfängt die erste und bald darauf die definitive Priesterweihe. Maddalena steht unterdes

kurz davor, die Werbung eines wohlhabenden, aber physisch abstoßenden älteren Junggesellen anzunehmen. Bevor sich die Pläne materialisieren können, wird der kleine Junge aufs Krankenbett geworfen. Elias, der von seiner Vaterschaft weiß, setzt seine auf dem Festland gewonnene größere Erfahrung mit den Strukturen des modernen Lebens ein, um einen auf der Universität ausgebildeten Arzt einzuschalten – vergeblich. Das seit jeher schwächliche Kind dämmernd ein paar Tage dahin und stirbt dann einen ähnlich unspektakulären Tod wie sein vorgeblicher Vater. Die Schlusszene zeigt den Priester an der Bahre seines toten Kindes. Der Erzähler kommentiert, allerdings im *style indirect libre*, d. h. aus Sicht der Figur, dass seine Leidenschaft nunmehr überwunden sei und er vor dem Herrn stehe, der groß und barmherzig sei („libera [bezogenes Substantiv ist „l’anima sua“] da ogni umana passione, davanti al Signore grande e misericordioso“, Deledda 1928 [1900], 253).

Hat hier ein Gott oder eine höhere Gerechtigkeit zwei Ehebrecher gestraft? Das mag durchaus sein. Aber es mag auch sein, dass hier ein von den Zwängen der offiziellen Moral christlicher und zugleich patriarchalischer Prägung Gefesselter, eben Elias, sich selbst, der von ihm geliebten Frau und eventuell auch dem gemeinsamen Kind den Weg zu einer zumindest in Grenzen zufriedenen Existenz verlegt hat. Die implizite Kritik am Sexualregime der katholischen Kirche ist hart und deutlich. Kern der Bezeichnung ist wohl, dass die Kirche eine Moral predigt, die illusionär ist angesichts ihrer eigenen dogmatischen Grundannahme, dem Gottesopfer, das durch die allgemeine Sündenverhangenheit der Menschen notwendig wird. Entsprechend diesem Auseinanderklaffen von *blindness* und *insight* gibt es bei Deledda stets einzig und allein problematische Priesterfiguren; hier der Gefängnispfarrer, der nicht sieht, dass er mit dem Drängen in Richtung geistlichem Stand dem (ja nur) ein wenig vom rechten Weg abgekommenen Jugendlichen von der retrograden Insel eine eventuell allzu radikale Lösung der Resozialisierung anbietet; und dann, als anderes Extrem, der mit dem sprechenden Namen ‚Don Porcheddu‘ ausgestattete Dorfpriester, der alle Moral schlicht auf den Moment der Beichte konzentrieren möchte und ansonsten die unbekümmerte Triebbefriedigung nahelegt. Elias Portolu vereint beide Extreme in seiner Person – dass er mit dem Tod seines Kindes den inneren Frieden gefunden hat, ist eher unwahrscheinlich. Allzu oft hat die Leserin bzw. der Leser im Zuge des Textverlaufs die Beteuerung von definitiver Entsagung wahrnehmen müssen, die dann vom alsbaldigen Relapsus in die Fleischessünde gefolgt ist.

Sind die Texte Deleddas aus Sicht der heutigen, libertären westlichen Gesellschaften eher ein historisches Dokument als lebendige, unmittelbar wirkmächtige Literatur? Sind sie Zeugnisse des mühsamen, konvulsivischen Sich-Heraus-Arbeitens des modernen Westens aus den Zwängen seines eigenen reli-

giösen Mythos? Dies mag so sein. Deledda wäre auf diese Weise, mit gewissen Einschränkungen, ein Parallelfall zu anderen grandiosen Texten unserer Vergangenheit, wie etwa dem spanischen und deutschen Barock-Drama, das heute nur noch für Spezialisten von Interesse ist. Derartige Texte haben ihr bleibendes Verdienst an erster Stelle darin, dass sie uns an die Historizität unseres eigenen Geworden-Seins erinnern und damit in den zumal in einer globalisierten Welt zentralen Gedanken einführen können, dass es nichts als Naivität und Ignoranz ist, den je eigenen, gegenwärtigen Maßstab von Richtig und Falsch, von Gut und Böse als den einzig wahren anzusetzen.

## Bibliographie

- Deledda, Grazia. *Elias Portolu: Romanzo*. Milano: Treves, 1928 [1900].  
Deledda, Grazia. *Elias Portolu*. Übersetzt von Elisabeth Berling. Stuttgart: Engelhorn, 1927.  
Deledda, Grazia. *Die Maske des Priesters*. Übersetzt von Elisabeth Berling. München: Winkler, 1989.

Janke Klok

## Sigrid Undset (1928)

Die Norwegerin Sigrid Undset (1882–1949) erhielt 1928 den Nobelpreis und war somit eine von zwei Frauen, denen in den 1920er Jahren dieser Preis verliehen wurde. Das entspricht einem Frauenanteil von zwanzig Prozent in diesem Jahrzehnt. Die ist im Vergleich zu anderen Jahrzehnten keine schlechte Quote; zwischen 1901–1991 lag der Frauenanteil beim Nobelpreis bei gerade einmal etwas über fünf Prozent.

Sigrid Undset ist in Deutschland eine heute nahezu vergessene, aber in ihrem Werk und in ihrer intellektuellen Biographie außerordentlich facettenreiche Schriftstellerin. Sie war Verfasserin von historischen Romanen und Essays, Autorin zeitgenössischer Stadttexthe, Verfasserin von frauenpolitischen und politischen Texten. Zu ihrem Vermächtnis gehört die literarische Vermessung Norwegens am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Sie war in vielen Künsten tätig, aber auch Sozialanthropologin, Laien-Dominikanerin, Journalistin und Propagandistin. Viele BiographInnen haben sich, wie ich mich in diesem Text, mit ihren vielen Gesichtern beschäftigt, tun das noch immer und zeigen somit, dass Undset in Norwegen keineswegs vergessen ist.<sup>1</sup> Undsets Arbeit und Leben haben nie aufgehört, LeserInnen und ForscherInnen zu faszinieren. Dieser Beitrag fokussiert den Facettenreichtum und die Kanonisierung ihres Werkes sowie die spezifischen ästhetischen Verfahren, die Sigrid Undsets Werk geprägt haben.<sup>2</sup>

## Bjerkebæk 1928

Am 13. November 1928 befindet sich Sigrid Undset zusammen mit ihrem ehemaligen Ehemann, dem Maler Anders Castus Svarstad (1869–1943), in ihrem Haus Bjerkebæk im norwegische Lillehammer, wo sie zusammen Kaffee trinken.<sup>3</sup> Undset kommt gerade von einem Telefonat zurück und setzt sich mit ihrem

---

1 Für eine Auswahl an Biographien siehe die Bibliographie am Ende des Beitrags.

2 Mit herzlichem Dank an Sven Kraus für die Übersetzung der Ringvorlesung über Sigrid Undset (1928), 2. Mai 2018.

3 Undset hatte das Haus Bjerkebæk von dem Geld, welches sie als Autorin verdiente, gekauft und renoviert. Dort wohnte sie im Jahr 1928 mit ihren drei Kindern Anders, Maren Charlotte und Hans. Im November 1928 hatte sie Besuch von Svarstad, dem Vater der Kinder.



**Abb. 1:** In Bjerkebak, beim Schreiben an Kristin Lavransdotter, 1920–1922.

Strickzeug wieder hin. Nach einer Weile sagt sie zu Svarstad: „Ich habe also den Nobelpreis bekommen“ (Ørjasæter 1993, 229). Svarstads lakonische Antwort hierauf erinnert an die Repliken aus dem Sagastil. Die nordischen Sagas sind epische Erzählungen aus dem mittelalterlichen Island und Norwegen. Sie stützen sich teilweise auf mündlich überlieferte Erzählungen und wurden zwischen 1120 und dem fünfzehnten Jahrhundert niedergeschrieben. Der Isländer Snorri Sturluson (1179–1241), einer der bekanntesten Sagaautoren, schrieb seine Sagas unter anderem, um zu zeigen, dass der Norden integraler Bestandteil des kulturellen und intellektuellen Europas war. Nicht ohne Erfolg: die Sagaliteratur wurde zu Weltliteratur.<sup>4</sup> Der Stil ist als ‚hartgekochte Prosa‘ qualifiziert worden, was für die spätere Sagaliteratur durchaus zutreffend ist. Ohne viele Umschweife wird die Handlung in scharfen Konturen gezeichnet – es wird erzählt, was passiert, und mit einer lakonischen Konklusion abgeschlossen. Schon in jungen Jahren las Undset mit Eifer Sagas. Vor allem die *Njálssaga* (ca. 1280), die sie als Zehnjährige verschlang, war eine ihrer Lieblinge. Der ‚hartgekochte‘ Sagastil findet sich auch in Undsets Erzählungen über das norwegische Mittelalter und in Svarstads Antwort auf ihre Mitteilung, dass sie den Nobelpreis bekommen hatte, wieder. Er sagte: „Ist Sherry im Haus?“ Sherry gab es im hohen bis späten Mittelalter (also in der Zeit zwischen dem elften und vierzehnten Jahrhundert) wohl nicht; aber die etwas andere Art zu antworten – es gab keinen Glückwunsch, wie man es vielleicht erwarten würde, sondern lediglich einen Verweis darauf, dass und wie gefeiert werden soll – passt sowohl in die Umgebung als auch in die Schaffensperiode, in der sich Undset befindet. Die 1920er Jahre sind

<sup>4</sup> Der schwedische Philologe Peter Hallberg geht so weit zu sagen, dass „[m]an [ ] diese [die Sagas, J. K.] ohne zu übertreiben als den einzigen gesammelten, originären Beitrag des Nordens zur Weltliteratur bezeichnen [kann].“ [„Man kan uten å overdrive betegne dem (sagaene) som Nordens eneste samlede, originale bidrag til verdenslitteraturen.“] (Hallberg 1979, 7)

das Jahrzehnt, in dem Undset ihre Romanserien über das Mittelalter verfasst hat.

## Sagastil

Undsets erster im Mittelalter spielender Text wurde jedoch schon eine Weile zuvor publiziert, im Jahre 1909, und bekam den Titel *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis* [deutsch: *Viga-Ljot und Vigdis* (1956)]. Der Roman, der von der Literaturwissenschaftlerin Liv Bliksrud als „ein blutrünstiger Liebesroman“ (Bliksrud, 2009) beschrieben wurde, handelt von einer jungen Frau und ihrer Reaktion auf einen Übergriff, der von Viga-Ljot an ihr begangen wurde. Die folgende Handlung hat Undset dennoch vom mittelalterlichen Umgang mit Ehrverletzungen entnommen: Man antwortet mit (Blut-)Rache. Viga-Ljot soll getötet werden. Die Erzählung über Viga-Ljot und Vigdis zeugt von einer starken Frau, die alles dafür tut, dieses Ziel zu erreichen. Nachdem sie ihren Sohn geboren hat, flüchtet Vigdis mit ihm durch Wälder und über Berge; es wird eine lange Reise durch die kalte Winternacht. Drei ihrer Finger erfrieren und müssen amputiert werden. Drei Waldmänner, die sie trifft, sollen ihr helfen. Nachdem einer von ihnen namens Illuge ihr die Finger abhackt – und an dieser Stelle brauchen wir nicht an Morphin oder andere Betäubungsmittel denken –, sagt Vigdis: „Du bist ein starker Kerl, Illuge, mit geschickter Hand“ (64). Es sind diese Antworten, welche die Stärke und den Eigensinn der Protagonistin zeigen und die voller schwarzen Humors sind, die den Sagastil berühmt gemacht haben.

Nachdem Undset sich im Jahre 1919 in Lillehammer eingerichtet hatte, widmete sie sich mit enormer Energie dem Schreiben über das Mittelalter. Die drei Romane über Kristin Lavranstochter schrieb sie im Zeitraum von drei Jahren. Sie wurden in viele verschiedene Sprachen übersetzt und Undset wurde schon im Jahre 1922 für den Nobelpreis vorgeschlagen.

## Nobelpreis 1928

Zurück in Bjerkebak in Lillehammer am 13. November 1928. Viele Biografien über Sigrid Undset haben das Setting kommentiert, in dem sich Undset befand, als sie erfuhr, dass ihr der Nobelpreis für Literatur zugesprochen wurde. Ihre Biografin Tordis Ørjasæter meint, dass sie das Strickzeug brauchte, um sich ein wenig zu sammeln (1993, 229). Dies schreibt auch Sigrun Slapgard (2007, 305). Es bleibt die Frage, wo dieses Detail seinen Ursprung hat. Ist es Undset selbst,



**Abb. 2:** Undset bei der Verleihung des Nobelpreises.

die sich als internationale und preisgekrönte Autorin in einem häuslichen Zusammenhang präsentieren will? War es jemand von der Telefonzentrale, der die Information von der Haushälterin Mathea Mortenstuen erhielt, welche das Telefonat über den Preis entgegennahm und vielleicht sagte, dass Frau Undset mit Strickzeug und ihrem Ehemann in der Stube saß? Oder ist es reine Fiktion? Mit letzter Sicherheit kann man es wohl nicht sagen. Dass sie sich setzen musste, um die Neuigkeit zu verdauen, erscheint jedoch verständlich. Sie war sich sehr im Klaren darüber, dass sie nach Selma Lagerlöf (1858–1940) und Grazia Deledda (1871–1936) die dritte Frau war, die den Preis erhalten hatte. Und vielleicht auch, dass sie mit ihren 46 Jahren zu den bis dato jüngsten Gewinnerinnen des Preises zählte. Über den Stand der Dinge war Undset gut aufgeklärt. Gegenüber Journalisten, die nach der Neuigkeit über den Nobelpreis herbeiströmten, verhielt sie sich abweisend, sie mochte es nicht, interviewt zu werden.

Svarstads Frage, ob es noch Sherry im Haus gäbe, stellte sich als vernünftig und vorausschauend heraus. Bald kamen Menschen, Blumen und Telegramme von allen Seiten. In den 1920er Jahren ging die Nachricht über den Nobelpreis für Literatur beinahe genauso schnell um die Welt wie in unserer Zeit mit ihren nahezu grenzlosen Kommunikationsmitteln. Das Gratulationstelegramm ihres amerikanischen Verlegers Alfred Knopf – Undset war eine seiner Starautorinnen – kam fast zeitgleich mit dem Telegramm ihres norwegischen Verlegers William Nygaard vom Aschehoug-Verlag.

1928 war Undset eine etablierte und weltbekannte Autorin. Ihre Bücher wurden in viele Sprachen übersetzt und mehrfach neu aufgelegt. Ihr amerikanischer Verleger Alfred Knopf war so begeistert von ihrem Werk, dass er es kaum erwarten konnte, dass ein neues Buch aus ihrer Feder kam. Ihre norwegische Herkunft nutzte er, um sie als Autorin zu profilieren. In *The Times Literary*

*Supplement* beschreibt er sie als die „unverfälschte Stimme aus *the wilderness*“, was wohl am ehesten etwas über das amerikanische Norwegenbild der Zeit aussagt. Undset war in der Zwischenzeit neue Wege gegangen. Aus Undsets biographischer Notiz an das Nobelkomitee geht hervor, dass sie zur katholischen Konfession übergetreten war. Im Jahre 1924 wurde sie in der St. Torfinns Kapelle in Hamar getauft. Im hauptsächlich lutherischen Norwegen war dies ein durchaus ungewöhnlicher Schritt. Zu Beginn des Jahres 1928 wurde sie Laien-Dominikanerin und erhielt den Ordensnamen Schwester Olave. So sollte sie ihr tägliches Leben wie vorher verbringen, ansonsten aber dem klösterlichen Gebetsregime folgen.

Im Dezember 1928 setzten sich die Feierlichkeiten in Stockholm fort, wo Per Hallström (1866–1960), Vorsitzender des Nobelkomitees der Schwedischen Akademie, am 10. Dezember Undset in seiner Laudatio auf Grund ihrer Mittelalterromane als literarisches Genie darstellte:

She was destined by birth to do pioneer work in this area. Her father was a gifted historian, and from childhood she had lived in an atmosphere of historic legend and folklore. Moreover, she acquired a solid historical knowledge, guided, it would seem, by this premonition of the task her genius had set for her.

There she found the material which truly suited her nature, and her imagination was confronted with a task adequate to its scope. [...]

Moreover, the author's imagination was bound to be attracted by the difficult task of conjuring out of the darkness of a little known past the external life of former generations in all its diversity. Sigrid Undset has done so to an extent that has aroused general admiration. (Hallström 1928)

Der Nobelpreis war mit 156.000 norwegischen Kronen dotiert, was Undset die Möglichkeit gab, ein Stipendium zu stiften, das Eltern in die Lage versetzen sollte, ihre „entwicklungsgehemmten Kinder“ zu Hause zu versorgen. Das Stipendium wurde nach Undsets Tochter Maren Charlotte Svarstad benannt. Maren Charlotte (oder Mosse, wie Undset sie nannte) hatte eine mentale Entwicklungsstörung. 15.000 Kronen gingen an den Unterstützungsfond der AutorInnen. Undset war seit 1907 ein sehr aktives Mitglied der Norwegischen Autorenvereinigung, deren Vorsitzende sie von 1936 bis 1940 war. Ein weiteres Stipendium sollte mittellosen Kindern die Möglichkeit eines „Aufenthaltes an katholischen Schulen“ geben (Ørjasæter 1993, 232). Man sieht, wie Undset mit dem Nobelpreisgeld die Gelegenheit beim Schopf ergriff, die Welt ein wenig nach ihren Überzeugungen zu gestalten: Kinder sollten im Kreise der Familie aufwachsen, eine katholische Erziehung war ihrer Meinung nach das Beste für ein Kind – und die Literaturschaffenden erfüllen eine wichtige gesellschaftliche Funktion.

## Eine literarische Vermessung Norwegens

Der Romanzyklus *Kristin Lavransdatter* [*Kristin Lavranstochter*] besteht aus den drei Teilen *Kransen* (1920) [*Der Kranz* (1926)], *Husfrue* (1921) [*Die Frau* (1926)] und *Korset* (1922) [*Das Kreuz* (1927)] und wurde ab der ersten Stunde ein gewaltiger Verkaufserfolg. Die KritikerInnen waren sich einig, dass in diesem Roman die umfassenden kulturhistorischen Kenntnisse der Autorin, ihre psychologischen Einsichten sowie ihre poetische Begabung eine seltene und glückliche Verbindung eingingen. Anschließend folgte der zweibändige Roman über *Olav Audunssøn* (1925–1927) [*Olav Audunssohn* (1928–1929)]. Damit hatte sich Undset als Autorin historischer Romane in einer Weise etabliert, die damals innerhalb der modernen Literatur einmalig war. Die Literaturwissenschaftlerin Ellisiv Steen fasst die Besonderheit der historischen Romane Undsets folgendermaßen zusammen:

In ihren Zeit- und Milieuschilderungen gelingt es Undset mit ihrer visionären Fantasie, alle ihre präzisen mittelalterlichen Kenntnisse über Gedanken und Glauben, Sitte und Brauchtum, materielle Kultur und kirchliche Kunst mit dem Leben einer Person verschmelzen zu lassen. Naturschilderungen, historische Geschehnisse und kulturhistorische Details gleiten zusammen in eine Fiktion, in eine Illusion der Wirklichkeit, die nicht durchbrochen wird. (Steen, 1959)<sup>5</sup>

Die Romane über *Kristin Lavranstochter* spielen Anfang des vierzehnten Jahrhunderts; die Romane über *Olav Audunssøn* sind eine Generation früher angesiedelt. Der erste Teil von *Kristin Lavranstochter*, *Der Kranz*, lässt sich auch als klassischer Liebesroman lesen. Die Liebe zwischen *Kristin* und *Erlend* wird im Geiste der Ritterdichtung geschildert: als eine Macht, die die Liebenden für alle Zeit fest verbindet, trotz aller Hindernisse, die ihnen in den Weg gelegt werden, und trotz aller Gesetzesbrüche, die sie auf sich nehmen müssen. So beginnt zumindest die Erzählung. Während sie mit *Simon Darre* verlobt ist, verliebt *Kristin* sich in jenen *Erlend Nikolauson*. Und sie widersetzt sich dem Gebot des Vaters und der Sippe: *Kristin* heiratet *Erlend*. Im zweiten und dritten Teil der Serie geht *Kristin* den Weg von der körperlichen Liebe zur Liebe Gottes. Nach *Erlends* Tod geht *Kristin* ins Kloster. Sie fällt der Pestepidemie zum Opfer. Ihr Tod wird wie folgt beschrieben:

Es schien ihr ein Wunder zu sein, das sie nicht begriff, trotzdem aber wusste sie ganz sicher, Gott hatte sie in einem Pakt festgehalten, der für sie geschlossen worden war,

---

<sup>5</sup> Hier zitiert nach Bliksrud, 2009. Wenn nicht aus den publizierten deutschen Übersetzungen entnommen, sind alle Übersetzungen der Zitate in diesem Kapitel von der Autorin, mit herzlichem Dank an Sven Kraus.

ohne dass sie etwas davon ahnte, von einer Liebe, die über sie ausgeschüttet worden war – und trotz ihrem eignen Willen, trotz ihrem schweren, erdgebundenen Sinn hatte etwas von dieser Liebe in ihr weitergelebt, hatte in ihr gewirkt wie die Sonne in der Erde [...]. (*Das Kreuz, Kristin Lavranstochter 1925–1927*, 1193)

Im Tod wird also mit anderen Worten ein neuer Pakt sichtbar, ein Pakt, der Kristins (kleine) Geschichte mit einer größeren Geschichte – der Geschichte von Gott – verbindet, was Kristins Leben einen Sinn gibt. Das bedeutet nicht, dass die Erzählung von der Verurteilung der Normbrüche geprägt ist, die sie in Lust und Begehren gegen Gott (und Vater und Sippe) begeht. Es sind im Gegenteil genau diese Regelverletzungen, die den Roman auszeichnen. Die Konflikte, die Kristins Eigensinn hervorruft, sind es, die die Handlung vorantreiben. Der Roman endet in ruhiger Versöhnung. Die Welt wird erklärt, ist aber keineswegs konfliktfrei.

Meine Protagonisten sind die Grundelemente des menschlichen Lebens, die Ewigwährenden. Wie auch in der Ritterliteratur, *Njálssaga*, Bibel und Shakespeare. Es handelt hierbei um den Kampf des Menschen nach seinen moralischen Geboten zu leben. Dies ist die Grundlage aller bedeutungsvoller Literatur.

[Mine karakterer er grunnelementene i menneskelivet, det eviggyldige. Som i Riddervisene, Njåls saga, Bibelen, Shakespeare. Det handler om mennekets kamp for å overholde sine egne moralbud. Det er det all viktig litteratur dreier seg om.] (Undset zitiert nach Slaggard 2016, 249; ins Deutsche übersetzt von der Autorin. Mit Dank an Sven Kraus)

Diese Aussage Undsets zeigt nicht nur, was für sie von Wichtigkeit war, sondern auch in welcher existentieller Weise sie selbst ihre Werke verstand.

Mit ihrem Fokus auf das norwegische Mittelalter und ihrer Suche nach neuen Bezugsrahmen für das Individuum spielen Sigrid Undsets Texte eine wesentliche Rolle im nationalen literarischen Diskurs. Norwegen war nach fast fünfhundert Jahren Abhängigkeit, zunächst unter der dänischen, danach unter der schwedischen Krone, im Jahr 1905 wieder unabhängig. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts war man damit beschäftigt, der jungen Nation ein Gesicht zu geben, insbesondere auch durch eine eigenständige Kultur- und Nationalgeschichte. Dabei kam AutorInnen eine außergewöhnlich große Bedeutung zu. Die Schriftsprache war in Norwegens Zeit unter der dänischen Krone – nicht zuletzt durch die Übersetzung der Bibel ins Dänische im Zuge der Reformation – dänisch geworden. Die in der Romantik gesammelten Volksmärchen – in Norwegen nahmen sich Peter Christen Asbjørnsen (1812–1885) und Jørgen Moe (1813–1882) derer an – waren der erste Schritt der Norwegisierung der Schriftsprache. Asbjørnsen und Moe führten viele Worte und Wendungen aus der gesprochenen Sprache ein, die sie beim Sammeln der Märchen gehört hatten. Das Norwegische und Dänische waren sich doch weiterhin sehr ähnlich. Mit Hilfe

einer neuen Generation von AutorInnen wurde die Sprache am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts stetig norwegischer. Durch Sprachreformen wurden die Unterschiede zum Dänischen bedeutend größer. Es entstanden norwegische Verlage, beispielsweise der 1872 gegründete Verlag Aschehoug mit dem Verlagsmotto „Norwegische Bücher bei norwegischen Verlagen“.<sup>6</sup> Sowohl die Öffentlichkeit als auch die Politik glaubten an die gesellschaftliche Bedeutung norwegischer Dichtung. Die Geschichte und Eigenart des Landes sollten durch die Literatur vermittelt werden. Der norwegische Historiker J. E. Sars ging sogar so weit, dass er Norwegen in dieser Periode als eine *Poetokrati* bezeichnet. So wie auch in anderen europäischen Ländern suchte die neue literarische Generation nach Antworten auf drohende Bedeutungslosigkeit. Diese fanden sie, in dem sie neue, oft dezidiert norwegische Zusammenhänge herstellten. Mit ihren Texten – oft in Form von Romanserien mit historischem Stoff – gaben sie dem Individuum einen Kontext, der den Einzelnen/die Einzelne mit dem Kollektiv verbindet.

Und es ist in dieser, die Nation hervorbringenden Literatur, dass Sigrid Undset eine tragende Rolle spielte. In Undsets Mittelalterromanen finden die Leserin und der Leser eine zusammenhängende und sinnhafte Deutung der Welt. Das Dasein erscheint als ein erklärtes Ganzes. Dies bedeutet, dass die ‚kleinen Geschichten‘ – jene der Einzelperson – ihren Sinn im Lichte größerer Geschichten entfalten; so wie Kristins Geschichte innerhalb der Geschichte Gottes einen Sinn erhält. Undsets Romane über das norwegische Mittelalter entsprachen in jeder Hinsicht den Erwartungen des norwegischen Publikums und der norwegischen Politik. Und sie bekamen darüber hinaus auch international große Anerkennung.

## In der neuen, urbanen Welt

Undsets nahezu naturalistischer Sinn für alltägliche Details, der in all ihren Texten zu finden ist, ist für ihren Erfolg von Bedeutung. Ihre Darstellungen wimmeln von detailgetreuen Einzelheiten, was ein beeindruckendes Maß an Wissen über Haushaltsgegenstände, Kleidung, Gebäude und Ernährung zeigt. Die neue Generation von SchriftstellerInnen hatte sich, wie bereits gesagt, der Vermessung Norwegens verschrieben – sie verfassten epische Erzählungen über

---

<sup>6</sup> In einem Land mit etwas über zwei Millionen Einwohnern erschienen Bücher in Auflagen von 10.000 bis 30.000. 1935 verzeichneten die öffentlichen Bibliotheken des Landes 4,5 Millionen entlehene Bände. Beisetzungen bekannter Dichter wurden nationale Feiertage.

die Minenarbeiter der Vergangenheit und die Straßenbauarbeiter der Gegenwart, sie schrieben Familienchroniken, welche sie in Vergangenheit und Gegenwart platzierten, sie schrieben über das Individuum in der Begegnung mit Gott. Das Besondere an Undsets Romanen ist, dass das Verhältnis zwischen Individuum, Umgebung und Kollektiv, sei es eine Familie oder der katholische Glaube, nie konfliktfrei ist. Dies gilt in ganz besonderer Weise für das Verhältnis zwischen der Frau und der traditionellen, patriarchalischen Gesellschaft. Undset sah keine Möglichkeit, die Individualität der Frau mit der Familie in ihrer ‚Bedeutung als ökonomische und produktive Einheit‘ zu vereinbaren. Dennoch zeigt sie in ihren ersten Texten, dass sie in Norwegen noch einen ganz neuen Zusammenhang entstehen sa – den urbanen Raum. In der Zeit von 1905–1940 zogen große Teile der norwegischen Bevölkerung in die Städte. In ihren Gegenwartstexten platzierte Undset ihre Protagonistinnen in eine neue, städtische Frauengemeinschaft. Die Protagonistinnen sind Büroangestellte, Lehrerinnen, Verkäuferinnen, kurz: die neuen Frauen. Und ihre so ambivalenten wie faszinierenden Protagonistinnen gehen Wege, über die sich selbst die Autorin unsicher zu sein scheint.

## Im Haus des Vaters, im Haus der Mutter – eine norwegische und dänische Identität

Wie stark die patriarchalischen Strukturen in Norwegen verankert waren, zeigt sich selbst in der kleinen Biographie, die sie dem Nobelkomitee der Schwedischen Akademie schickte:

My father's family came from Østerdalen. The first ancestor of ours of whom anything at all was known was one Peder Halvorsen who, in 1730, lived in Grytdalen in the Sollien valley of the river Atna where some men from Østerdalen had been allowed to settle and farm the land. My father's folk remained there until my grandfather, Halvor Halvorsen, came to Trondhjem as a non-commissioned officer and became warden of a workhouse. He took the name of Undset from a hamlet in which my grandmother had lived when she became a widow. („Sigrid Undset. Biographical“ 1928)

Es ist bemerkenswert, wie sie in ihrer eigenen Biografie den Vater und seine Geschichte hervorhebt. Fast wirkt es so, als läse man den Anfang einer ihrer im Mittelalter situierten Chroniken. Zum Vergleich der Beginn von *Kristin Lavransdatter*:

Bei der Teilung der Hinterlassenschaft Ivar Gjeslings des Jüngeren auf Sundbu im Jahre 1306 kamen seine Besitztümer in Sil an die Tochter Ragnfried und ihren Gatten Lavrans

Björgulfsson. Diese hatten vorher auf Lavrans Hof Skog in Follo nahe bei Oslo gewohnt, jetzt aber zogen sie auf den Jörundhof oben im Gudbrandstal.

Lavrans entstammte dem Geschlecht, das man hierzulande die Lagmanssöhne nannte. Sie waren mit jenem Laurentius Ostgöotalagmann von Schweden herübergekommen. (*Der Kranz, Kristin Lavranstochter 1925–1927*, 7)

Damit gab Undset eine deutliche Richtung vor, der viele gefolgt sind. Sowohl die schwedische Akademie als auch LiteraturhistorikerInnen haben dem Vater-Tochter Verhältnis großes Gewicht beigemessen, sowohl in der Betrachtung ihres literarischen Werkes als auch ihrer Person. Es sollte darauf hingewiesen werden, dass ihr Schaffen sehr durch ihren Vater geprägt war, was auch das Nobelkomitee geteilt hat. In der Laudatio heißt es, wie bereits zitiert: „Her father was a gifted historian, and from childhood she had lived in an atmosphere of historic legend and folklore“ (Hallström 1928). Bei all der Bedeutung, die viele – inklusive Undset selbst – in das Vater-Tochter Verhältnis legen, könnte man fast vergessen, dass Undset auch eine Mutter hatte. Die Dänin Charlotte Gyth. Sigrid Undset wurde 1882 in der dänischen Kleinstadt Kalundborg geboren. Obwohl die Familie in die norwegische Hauptstadt Kristiania – wie die Stadt damals hieß – zog, als Sigrid zwei Jahre alt war, waren ihre dänischen Wurzeln für Undset immer Teil ihrer Zugehörigkeit. Durch ihre dänische Mutter und die vielen Besuche in Undsets Geburtsort Kalundborg blieb der Kontakt mit Dänemark lebendig. Auch in ihrem literarischen Schaffen zeigt sich ihre dänische Zugehörigkeit in zweierlei Weise: zunächst in der Intertextualität der Texte. In Undsets Romanen finden sich viele Spuren dänischer Autorinnen und Autoren, dänischer Volkserzählungen und Balladen. In der romantischen Literatur des dänischen *Guldalder*, der großen, dänischen Kulturblütezeit des frühen neunzehnten Jahrhunderts, sah Undset eine Verbindung mit der alltäglichen Wirklichkeit, die sie ansprechend fand. Undset schreibt mit der Aufmerksamkeit der Realisten und Naturalisten für alltägliche Arbeiten und Gegenstände. Ihre Personen- und Naturbeschreibungen sind jedoch auch stark geprägt von den Träumen und Vorstellungen der Romantik.

Nach dem Tod des Vaters hatte es die Familie, die dänische Mutter Charlotte Gyth mit ihren drei Töchtern: der großen Schwester Sigrid (11) und den Mädchen Ragnild (9) und Signe (6), wirtschaftlich nicht leicht. Versuche der Mutter, sich als Übersetzerin über Wasser zu halten, scheiterten; Charlottes Sprache war viel zu Dänisch (Slapgard 2007, 45). Bemerkenswert ist, dass die Mutter nun auch sehr wichtig für Sigrid Undsets norwegische Zugehörigkeit werden sollte. Charlotte entschied, dass ihre drei Töchter in Norwegen aufwachsen sollten, und sie kämpfte darum, die Familie zusammen zu halten, als die Großeltern die zwei ältesten Kinder, Sigrid und Ragnild, zu sich nach Dänemark holen wollten (Slapgard 2007, 52). So wurde es Kristiania, wo die drei Mädchen, unter der

für ihre Fortschrittlichkeit im koedukativen Bereich bekannten Pädagogin Ragna Nielsen (1845–1924), eine gute Schullaufbahn absolvierten.

## Undset und die Vielfalt der Künste in Mittelalter und Gegenwart

Seit sie ein junges Mädchen war, wollte Undset Künstlerin werden. Eine ihrer frühen Hoffnungen war es, Schauspielerin zu werden, wozu sie durch fahrende Theatertruppen inspiriert worden war. Solche hatte sie bei den Großeltern in Dänemark gesehen, wo sie regelmäßig den Sommer verbrachte. Ein Sommeraufenthalt im norwegischen Hvitsten am Oslofjord bescherte der kleinen, vierköpfigen Familie Undset den norwegischen Maler Theodor Kittelsen (1857–1914) als Nachbarn. Ein frühes Kunstprojekt von Undset war ihr Miniaturtheater. Aus kleinen Streichholzschachteln baute sie ein Puppentheater mit Figuren aus dem Mittelalter, schon da hatte sie eine Figur namens ‚Kristin‘ mit Brautkranz und einen Ritter der Tafelrunde. Die Streichholzschachtelwelt ist erhalten geblieben und konnte 2018 in der Nationalbibliothek in Oslo besichtigt werden, wo sie Teil der Ausstellung *In Spe, Forfattarars kreative barndom [In Spe, kreative Schriftstellerkindheiten]* war. Dort habe ich im März 2018 folgende Bilder gemacht (Abb. 3 und 4).

Als die vierzehnjährige Undset dem norwegischen Maler Theodor Kittelsen (1857–1914) dieses Theater zeigte, sagte er: „Ja, du Arme, Talent hast du wohl“, etwas was er nicht als unbedingt günstig ansah. „Talent ist wahrlich keine Begabung, es ist ein Fluch“, fügte er mahnend hinzu (Slapgard 2007, 55). Daraufhin wollte Undset eine Ausbildung als Kunstmalerin machen. Aber dazu kam es nicht. Als große Schwester musste sie helfen, die Mutter und die zwei jüngeren Geschwister zu versorgen. Sie ging auf das Wirtschaftsgymnasium und im Alter von sechzehn Jahren trat sie eine Stelle als Sekretärin bei einer norwegischen Agentur an, die für die deutsche AEG arbeitete. Das gab ihr das starke Gefühl, am Fortschritt der Zeit beteiligt zu sein. „Ich, die Büroangestellte Sigrid Undset, elektrifiziere diese, unsere herrliche Zeit und unser Büro, meine liebe AEG steht an der Spitze des Fortschritts.“ [„Jeg, kontordame Sigrid Undset, elektrifiserer denne vår herlige tid og vårt byro, mitt kjære AEG, går i spissen for fremskrittet.“] (Slapgard 2016 [2015], 86; ins Deutsche übersetzt von der Autorin. Mit Dank an Sven Kraus). Diese Arbeit brachte für Undset lange Arbeitstage mit sich. Neun-Stunden-Tage und vierzehn Urlaubstage pro Jahr ließen tagtäglich wenig Raum für anderes (Slapgard 2007, 63). Sie musste sich also mit den Nächten behelfen: Zehn Jahre lang war sie Sekretärin bei Tag und Schriftstellerin bei



**Abb. 3 und 4:** Miniaturtheater. Aus kleinen Streichholzschafteln machte die vierzehnjährige Undset ein Puppentheater. Foto: Janke Klok.

Nacht. Ihrer schwedischen Brieffreundin Andrea Hedberg schreibt sie von ihren Träumen, Künstlerin zu sein, und dem Alltag. Selma Lagerlöf und Amalie Skram (1846–1905) nannte sie als Inspirationsquellen (Slapgard 2007, 68). Die Multimedialistin Undset entschied sich nun dezidiert für ihr Medium, sie wollte Schriftstellerin werden. Nach vier Jahren organisierte sie sich für drei Monate *a room of her own*. Sie mietete ein Zimmer in einer Pension und schrieb die erste Fassung eines Romans: *Aage Nielsson til Ulvholm*, welcher im norwegischen Mittelalter spielte. 1905 reiste sie mit dem Manuskript nach Kopenhagen, um es Peter Nansen, dem Chef des Gyldendal-Verlages, persönlich zu überreichen.

Und diese erste Arbeit Undsets entlockte dem Verleger eine Reaktion, die vor dem Hintergrund des späteren Nobelpreises in der norwegischen Literaturgeschichte anekdotisch geworden ist. Er lehnte das Manuskript mit folgenden Worten ab: „Versuchen Sie sich nicht weiter an historischen Romanen. Das können Sie nicht. Aber Sie können ja versuchen, etwas Modernes zu schreiben. Man weiß ja nie!“ (Ørjasæter 1993, 76; übersetzt von der Autorin. Mit Dank an Sven Kraus.) Enttäuscht, aber nicht entmutigt nahm sich Undset Nansens Rat zu Herzen und schrieb in einer Art rasender Inspiration *Fru Marta Oulie* [*Frau Marta Oulie* 1998]. Jetzt schickte sie das Manuskript an das neue norwegische Verlagshaus Aschehoug. Der Roman erschien im Jahr 1907, und beginnt mit den Worten: „Ich habe meinen Mann betrogen.“ (*Frau Marta Oulie* 1998, 7) Der Anfang „sollte modern genug sein“ (Winsnes 1949, 41) wie Undset später schreiben würde. Der Roman, der in Tagebuchform geschrieben ist, spielt in Kristiania und wurde der erste von Undsets insgesamt sieben Gegenwartsromanen (wechselweise Romane und Novellensammlungen). In ihrem Schaffen werden diese zu einem großen Ganzen. Der Künstlerinnenroman *Jenny* (1911) wurde zu Undsets literarischem Durchbruch.

## Kristiania-Dichterin

Mit Sigrid Undset erhielt Norwegen seine „erste, eingeborene Kristiania-Dichterin“ – eine Bezeichnung, die Undset selbst bestätigte: „Kristiania ist doch bisher kaum von anderen als Menschen von außerhalb geschildert worden, die die bitteren Schalen ihres Zornes über unsere arme Provinzstadt ausgossen“.<sup>7</sup> Das Zitat illustriert ihre Sicht auf und ihr Mitleid mit Norwegens Hauptstadt, die kaum als Großstadt gelten konnte und von Auswärtigen nur äußerst unschön beschrieben wurde. Auch wenn die Bezeichnung „eingeboren“ (insbesondere in Bezug auf die Autorin) streng genommen nicht korrekt ist – Undset wurde, wie gesagt, in der *dänischen* Hafenstadt Kalundborg geboren –, zeigen die Gegenwartserzählungen, die ihrer Jugendliteratur zugeschrieben werden, doch in höchstem Maße ihre Liebe zu Kristiania. Kristiania ist die Stadt, in der sie 35 Jahre lebte: von 1884, als ihre Familie dorthin zog, bis 1919 – dann ging sie nach Lillehammer. Ihre Vorliebe für Stadtmotive teilte Undset mit ihrem Ehemann, dem bereits erwähnten Maler Anders Castus Svarstad (1869–1943). Svarstad wurde bekannt für seine Stadtmotive. Dass das Gleiche nicht für Undset

---

<sup>7</sup> Undset in einem Brief an Andrea Hedberg am 8. März 1909 (*Kjære Dea* [Liebe Dea] 1992, 155).

gilt, liegt daran, dass sich die Öffentlichkeit in allererster Linie auf ihre Erzählungen über das norwegische Mittelalter konzentriert. Per Hallström lässt in seiner Laudatio ihre literarische Größe dort beginnen, wo sie ihre Gegenwart verlässt und die Aufmerksamkeit der fernen Vergangenheit widmet:

This greatness [her descriptions of Norwegian nature and spirit of adventure, J. K.] began to extend to her entire work as soon as she abandoned the disunified and uprooted beings of the present time who had attracted her attention, in order to dedicate herself to the life of a distant past. She was destined by birth to do pioneer work in this area. (1928)

Liv Bliksrud befasst sich mit diesem „Fokussierungsmechanismus“, wenn sie schreibt, dass Undsets erste Gegenwartsschilderungen „mit Ausnahme von *Jenny* lange im Schatten der Mittelalterromane aus den 1920er Jahren [gestanden haben]“ (Bliksrud 1986, 276; übersetzt von der Autorin. Mit Dank an Sven Kraus). Dies verhindert dennoch nicht, dass nahezu alle LiteraturhistorikerInnen auch Undsets lebendigen und intimen Schilderungen von Kristiania, wie sie die frühen Gegenwartserzählungen charakterisieren, ihr Interesse schenken. Oft wird dabei Undsets Stil anhand eines Ausschnittes aus der Novellensammlung *Den lykkelige alder* (1908) [*Das glückliche Alter* (1999)] illustriert:<sup>8</sup>

Ich hätte Lust, über die Stadt zu schreiben. Weißt du, all diese pseudoanständigen Viertel, in denen wir wohnen – wir respektablen Lohnsklaven. Die nassen, verdreckten Straßen mit den zerbrochenen Platten der Bürgersteige und den kleinen Wohnungen und den winzigen Läden – ich würde gern solche Ladenfenster beschreiben – Seifengeschäfte und Spielzeuggeschäfte mit Zelluloidpuppen und Nähkästchen und Glasperlenbändern, und davor Kinder in Trauben, die sagen ‚das ist für mich‘. Weißt du, ich kenne sie ja, all die vielen kleinen, jämmerlichen Sehnsüchte, die an jeder dieser Fünfzigjore-Herrlichkeiten da drinnen kleben [...] Ich könnte ein Buch über dich schreiben – über mich selbst oder jede beliebige – Bürokatte! (*Das glückliche Alter* 1999, 47–48)

In der norwegischen Literatur repräsentierten Undsets Bücher etwas ganz Neues, ihre Schilderungen der Stadt standen beispielsweise in überaus deutlichem Kontrast zu Knut Hasmuns (1859–1952) Stadtbeschreibung in *Hunger* (1890). Bei Undset finden wir eine auffallend konkrete Sachlichkeit in der Aufzählung der Requisiten der Stadt. Die „Wirklichkeit der Bürokatte ist definitiv eine andere als die Wirklichkeit des Helden in Hasmuns *Hunger*“ (Andersen 2001, 339, übersetzt von J. K.). Das vorhergehende Zitat aus *Das glückliche Alter* zeigt, wie Undset in ihren Gegenwartserzählungen eine neue Gruppe Stadtbewohner in die norwegische Literatur einführt: die berufstätige Frau der Mittelschicht – die Büroangestellte, die Lehrerin, die Verkäuferin und die Hausfrau und Mutter. Und-

<sup>8</sup> Vgl. auch Winsnes 1937, 532; Amdam 1975, 423; Andersen 2001, 339.

set selbst hatte ein klares Bewusstsein für und eine klare Vorstellung von dieser neuen Stadtgeneration, von der sie selbst ein Teil war. „Wir sollten doch auf eigenen Beinen stehen, uns alleine und ohne irgendeines Menschen dargebotene Hand das Nötige für sowohl die materiellen als auch geistigen Bedürfnisse des Lebens erwerben. Dazu passen keine Tanzschuhe“, schreibt Undset in „Kvinnen i Kristiania“ (Die Frau in Kristiania) am 5. Dezember 1915 in der norwegischen Zeitung *Verdens Gang*. (Johansen, 1998, 42, übersetzt von J. K.). In seiner Kürze zeigt das Zitat die Zielstrebigkeit, Einsamkeit und Spaltung dieser Generation. Charakteristika, die auch bei den weiblichen Hauptpersonen in Undsets Prosa der frühen Schaffensperiode wiederzufinden sind. Dass in diesem Leben kein Platz für „Tanzschuhe“ ist, weist sowohl auf die scheinbare Freudlosigkeit des Daseins dieser Generation als auch auf die Kluft zwischen der bürgerlichen Mädchenerziehung – in der Tanzschuhe unbedingte Ausstattung waren – und dem Alltag einer modernen, selbstständigen Städterin hin. Dies führt uns zum Hauptthema in Undsets kurzen und langen Prosatexten, die sie zwischen 1905 und 1914 schreibt: das Leben einer modernen Frau in der (Groß-)Stadt, sei es nun Kristiania, Paris oder Rom.

## Der neue Stadroman

Undsets Stadtbeschreibungen sind einer Sozialanthropologin würdig und führen in den realistischen Roman in Norwegen etwas Neues ein: Die konkrete Beschreibung des alltäglichen Stadtlebens zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Dieses Leben spielt sich in neuen, urbanen Räumen ab: auf der Straße und in Parks, in Straßenbahnen, Hotels und Cafés, in Künstlerwohnungen, Sanatorien und Schulen, in Zeitungsredaktionen, den Häusern des (Spieß-)Bürgertums und Wohnungen in Mietskasernen.

Aus der bürgerlichen Stube und der Küche verlagert sich die Handlung vorsichtig ins Café und Pensionat, um sich später mit der größten Selbstverständlichkeit in den Zimmern werktätiger Frauen, in Arztpraxen, Aufzügen, Sanatorien, Schulen, Zeitungsredaktionen, Eisenbahnwaggons und Autos abzuspielen! (Engelstad 1989, 125, übersetzt von der Autorin. Mit Dank an Sven Kraus)

Die Wohnungen befinden sich in den neuen Stadtteilen mit ihren „demokratischen“, neuen Mietskasernen, um welche Undset die norwegische literarische *Feminapolis* erweitert.<sup>9</sup> Undset zeichnet ein dystopisches Bild: die Erfahrungen

---

<sup>9</sup> Weiterführend hierzu siehe: Klok 2011.

der Frauen in der Stadt vermitteln den Eindruck, eingeschlossen und abgeschlossen zu sein. Die Frauen haben die Möglichkeit verloren, ihrer Umgebung ihre Prägung zu verleihen. In ihrem ersten Stadtroman, *Fru Marta Oulie* (1907), richtet Undset mithilfe des Erlebens der Stadt durch die Hauptperson einen kritischen Blick auf die demokratischen – oder vielmehr sozialdemokratischen – Wohnideale. Der Roman macht Undsets Thematik, Schreibstil und Ambiguität in vielfacher Weise deutlich und soll deshalb im Folgenden ausführlicher diskutiert werden.

## Die Städterin – Ironie und paradoxe Metaphern

Die moderne, urbane Frau, welche die Protagonistin in Undsets Debutroman *Frau Marta Oulie* ist, ist Lehrerin und Hausfrau. Ihr Name ist Marta Benniche. Sie hat studiert und ist 22 Jahre alt, als sie den rothaarigen künftigen Geschäftsmann Otto Oulie kennenlernt, den sie zehn Monate später heiratet. Undset schreibt den Roman in Form eines Tagebuches, welches Marta nach elf Ehejahren beginnt (*Frau Marta Oulie* 1998, 7). Dieses Tagebuch erstreckt sich in kürzeren und längeren Abständen über zwei Jahre. Es ist eine Form, die die Leserin und den Leser nah an die Protagonistin heranführt. Es ist eine fesselnde Art zu schreiben, die Undset für ihren Debutroman wählt. Eigentlich ist das Tagebuch eine private und intime Erzählform; der/die LeserIn wird zum/zur Vertrauten der Erzählerin. Gleichzeitig ist ein Roman an ein größeres und allgemeines Publikum gerichtet und platziert die Tagebucherzählerin, die Protagonistin, gleichsam auf einem Podium – und die Leserin oder der Leser werden gewissermaßen in die erste Reihe des Saales gesetzt, in dem sich der Monolog abspielt, den Marta in ihrem Tagebuch aufführt. Undset bringt den/die LeserIn in ein merkwürdiges Spannungsverhältnis, indem er/sie gleichzeitig Vertrauensperson und ZuschauerIn, BeobachterIn ist. Dies hat Anklänge an Ibsens modernes Drama, welches das Bürgertum zu den Heldinnen und Helden des Schauspiels machte und so ein Spannungsverhältnis schuf: Es war das erste Mal, dass die, die im Saal saßen, sich auf der Bühne repräsentiert sahen, als ob ihnen ein Spiegel vorgehalten wurde. Im Tagebuch lässt Undset Marta zum Publikum sprechen und sie vertraut diesem ihre Gedanken, Schuldgefühle und Rückblicke auf die Vergangenheit an. So wird Schritt für Schritt deutlich, was vor Martas Ehebruch geschah und in welcher Situation sie sich nun befindet. Undset bedient sich einer Erzähltechnik, die stark an die retrospektive oder rückblickende Kompositionstechnik erinnert. Diese Kompositionstechnik wurde von Ibsen in seinen Gegenwartsdramen erstmals verwendet und später von vielen Krimiautoren aufgegriffen. In Undsets *Frau Marta Oulie* verstärkt die retrospektive Erzähltechnik

das Spannungsverhältnis zwischen der/dem LeserIn als Vertrauten und der/dem LeserIn als BeobachterIn. Ein Vertrauter/eine Vertraute erwartet, um Rat gefragt zu werden; wenn das Erzählte in der Vergangenheit liegt und die Konsultationsfunktion verschwindet, wird die Handlung des Tagebuchs – des Romans – mehr und mehr zu einem Bericht und damit zunehmend weniger nah, die retrospektive Erzähltechnik zeigt sich hier als Distanz schaffend. Undset experimentiert mit einer spannungsreichen Kombination aus Nähe und Abstand zwischen der Protagonistin und der/dem LeserIn.

Die Stadt, in der sich die Ich-Erzählerin Marta befindet, ist Kristiania. Marta gehört zur intellektuellen Oberschicht und es scheint, als wollte Undset ihr alle Eigenschaften geben, die einer modernen Frau zugeordnet werden könnten. Marta beteiligt sich aktiv an Diskussionen und Debatten zu den aktuellen Themen ihrer Gegenwart, wie zum Beispiel Sexualität außerhalb der Ehe. Die Ich-Erzählerin glaubt nicht an Gott, sie engagiert sich in der Frauenbewegung und Erwachsenenbildung und sie berichtet von ihrem körperlichen Begehren. Sie arbeitet nach der Geburt ihrer ersten zwei Kinder weiterhin außerhalb des eigenen Heims und ist ein ausgeprägter Stadtmensch. Mit liebevoll gewählten Worten, in denen moderne Technologie und Natur einander den Weg weisen, erzählt sie von der Stadt, in der sie lebt:

In der ganzen Stadt roch es nach Kastanien und Flieder [...]. Ich konnte deutlich den feinen Duft der Pfingstrosen ausmachen, der an japanische Holzschnitzereien erinnert, aber vor allem machten Kastanien und Flieder sich geltend. [...] Weißer Flieder hing über den Gartenzaun, die Telefonleitungen zogen sich wie Saiten einer riesigen Goldharfe dahin. (*Frau Marta Oulie* 1998, 41–42)

Im Laufe des Tagebuches zeigt sich, dass Marta und Otto gänzlich unterschiedliche Ansichten in wesentlichen Fragen haben. Undset drückt diesen Gegensatz unter anderem mit Hilfe der Dichotomie Stadtmensch / Naturmensch aus.

Damals verstand ich Otto; ich wusste selber nicht, wie klar ich ihn sah, so, wie er war. Ich verlangte nichts von ihm, was er nicht geben konnte. Er war nicht zwischen blutarmen Studierzimmerwesen aufgewachsen, hatte nicht zwischen Tante Gulettas Mahagonimöbeln und Perlenstickereien gelebt –, sein Vater handelte mit Holz und Otto selber war mit Leib und Seele Geschäftsmann, Sportler und Freiluftmensch. (*Frau Marta Oulie* 1998, 31)

Ottos Gegenpol ist sein Freund Henrik, der ein ausgeprägter Stadtmensch ist, ein *homo intellectualis* im Sinne von Georg Simmel (1950). Er hat sich in einer Dachwohnung mit Flügel und Kunst im Munkedamsvei eingerichtet und lebt, mit Ottos Worten, „verdammst edel“ (*Frau Marta Oulie* 1998, 73). Es ist Henrik, mit dem Marta ihr außereheliches Verhältnis hat. Die Anziehungskraft, die der Naturmensch Otto und die Natur außerhalb der Stadt, mit der er sie bekannt

macht, auf Marta haben, ist nicht von Dauer. Der Umschwung kommt nach der Geburt des zweiten gemeinsamen Sohnes. Otto versucht sie dazu zu überreden, ihre Stelle als Lehrerin aufzugeben. Eindringlich beschreibt Marta das vorhersehbare Schicksal der verheirateten, bürgerlichen Frau:

Ich stellte mir mit leiser Trauer vor, daß er sich zu einem richtigen Spießier entwickeln würde – Anlagen dazu hatte er – und daß ich meinen eigenen Kreis und meine Interessen verlieren würde, [...] und am Ende würde ich wohl zu einer Nummer im langen Katalog mit Otto Oulies Glückseligkeiten reduziert werden. (*Frau Marta Oulie* 1998, 58–59)

Das *Individuum Futurum*, das hier beschrieben wird, hat den Kontakt zu dem Umfeld, von dem sie ein Teil war, – ihrem *sozialen Netzwerk* – verloren und gründet nun ihre Identität darin, das Objekt einer anderen Person zu sein. Der Prozess der Zersetzung von Martas Selbstständigkeit und Autonomie – ihrer modernen Identität – wird durch die Veränderungen in ihrer Wahrnehmung der Stadt eindrucksvoll illustriert. Die Stadt wird von einer befreienden Umgebung, in der Kultur, Technik und Natur miteinander harmonisieren, zu etwas Beklemmendem mit einer Abscheu erregenden Eintönigkeit und Hässlichkeit. Zumindest für Marta, „Otto war begeistert von der Gegend“:

Ich fand die Straße grauenhaft – es war eine richtige Snobgegend mit häßlichen kleinen Villen und öden Gärten mit Gärtenhäusern, in denen noch nie ein Mensch gesessen hatte, das konnte man sehen. An den Toren standen Granitpfosten mit uninteressanten Namen, hinter den Fenstern sah man cremefarbene Vorhänge und Majolikagefäße, und manchmal konnte man auch einen Blick in die Zimmer werfen, auf Stehlampen, Säulen und Palmen und alle Scheußlichkeit der Welt. (*Frau Marta Oulie* 1998, 62)

Martas scharfer Blick und ihre Einfühlsamkeit ihrer Umgebung gegenüber gehen auch aus der Beschreibung einer ihrer späteren Wohnungen in der Neuberggata im Stadtteil Majorstuen hervor. Hier wird beschrieben, wie das Spießbürgertum in einer Neubaugegend versucht, sich in der neuen Konsumgesellschaft einzurichten:

Aber die Gegend ist wirklich abscheulich. Alle diese halbfertigen Straßen und die neuen Häuser, die jetzt schon verfallen aussehen – diese winzigen Wohnungen mit unangemessen feiner Einrichtung, die dicht an dicht an die Fassaden geklebten Balkons, die in grellen Farben angestrichenen Treppenhäuser, die verschmutzten Torwege, und in jedem zweiten Block ein Feinkostgeschäft und ein Schuster, an jeder Ecke ein Kolonialwarenladen – ich glaube, jede Woche wird hier ein neuer eröffnet. Alle Menschen scheinen sich genau gleich einzurichten.

Wann immer ein frischverheiratetes Paar einzieht, und hier ist die Hälfte aller Paare frisch verheiratet, die andere Hälfte hat nur ein geringes Einkommen und trotzdem sechs bis acht Kinder, und zwei Drittel der Frauen tragen Capes und sind in sogenannten „gesegneten Umständen“ –, dann hat es die gleichen Möbel: Plüsch fürs Wohnzimmer, Esszimmer-

möbel aus echtem Holz und Betten und Toilettenkommode aus Mahagoni. (*Frau Marta Oulie* 1998, 67–68)

Das dystopische Bild, das Undset von einem Mietshaus zeichnet, zeigt, dass die Einrichtung der Wohnung eines Umdenkens bedarf. Der fließende Übergang von generellen Anschauungen zu den spezifischeren Erfahrungen, wie er sich im Abschnitt über die alltägliche, urbane Wirklichkeit zeigt, ist bezeichnend für Undsets Stil in diesem Roman. Dieser verbleibt zweideutig in Bezug auf die Bedeutung der modernen Stadt für ihre BewohnerInnen. Die kollektive Existenz wird stets verbunden mit dem individuellen Alltagserleben. Eine wehmütige Erinnerung an vergangene, warme Sommer wird mit einem Kommentar zu Ottos hemmungsloser Aktivität und seinem enormen Vorrat an Gartenausrüstung versehen:

Wenn ich das Geräusch eines Rasenmähers höre, dann muß ich an Einars ersten Sommer denken. Ich saß mit einem Buch oder einer Näharbeit auf der Veranda und döste vor mich hin, und ich sah Otto, der in Hemdsärmeln und im Schweiß seines Angesichts mindestens jeden zweiten Tag mit einem alten, auf einer Auktion ersteigerten Rasenmäher den Rasen mähte. Unter der Veranda hatte er ein ganzes Arsenal an Gartengeräten untergebracht, das auch ausgereicht hätte, den Schloßpark in Schuß zu halten. (*Frau Marta Oulie* 1998, 57)

Die Mischung aus generellen Beobachtungen und trockenen Kommentaren in Verbindung mit Einzelpersonen gibt dem Text eine (selbst-)ironische Prägung. Durch ihre Ironie und durch die Herausstellung des Konfliktes zwischen einer romantischen und einer modernen Marta macht Undset den Roman mit ihrem Erzählstil vielschichtig und *Frau Marta Oulie* damit zu einem komplexen und modernen Krisentext.

Marta ist eingezwängt zwischen zwei Epochen, zwischen Tradition und Moderne. Durch ihren Erzählstil schafft Undset Abstand zu den traditionellen Institutionen und Werten sowie Verständnis für ein anderes, modernes Leben. Marta ist eine streitbare und tatkräftige Frau – mit Hilfe des Tagebuches rekonstruiert sie ihr eigenes Leben. Das Verhältnis der Protagonistin zu Erotik und der eigenen Sexualität wirkt unproblematisch. Das kann jedoch nicht verhindern, dass es zum Ende des Romans das einzige Element ist, welches aus ihrer modernen Existenz verschwunden scheint. Nach Ottos Tod setzt Marta auf ein Leben ohne Partner, ein Leben ohne Sexualität – oder mit Undsets Worten: ohne Erotik. Ökonomische Selbständigkeit in Kombination mit Mutterschaft macht die neue, moderne und erreichbare Identität der Protagonistin aus. Die Sexualität ist ihr im Laufe dieses Prozesses abhandengekommen. Die Körperlichkeit, die Erotik aus dem künftigen Leben der Protagonistin zu verbannen, gibt Aussicht auf ein mangelvolles modernes Dasein. Hierin liegt die doppelte Botschaft, welche den

Schluss des Romans *Frau Marta Oulie* ausmacht. Marta entspricht in jeder Weise dem Bild einer emanzipierten Frau – mit dieser einen Ausnahme. Hiermit steht Marta nicht alleine. Meine Forschung zu norwegischen, weiblichen Stadtromanen zeigt, dass das de-sexualisierte Dasein der literarischen Städterin eines der großen, gemeinsamen Themen ist (Klok 2011, 239).

## Die Sozialanthropologin

Undsets Roman zeigt beispielhaft eine Stadt im Wandel. Aus soziologischer Perspektive zeigt der Roman *Frau Marta Oulie*, dass es zu Desorientierung und Verfall führen kann, wenn das Individuum die Möglichkeit verliert, seine Umgebung zu gestalten. Ihr Text lädt fast dazu ein, als Vision gelesen zu werden: wie das Leben der Hausfrau und Mutter in den 1950er Jahren in den als *Schlafstädte* – dann auch als Trabantenstädte – bezeichneten Orten zu Frustration und Isolation führen kann. So betrachtet, zeigt *Frau Marta Oulie*, wie das Leben des Kleinbürgertums transformiert wird und wie es sich von da an in gleichförmigen Mietshäusern hinter den immer gleichen Balkonbrüstungen abspielt. Der Roman ist auch eine Vorwarnung vor dem, wozu Verlust von Individualität und einseitige Konzentration auf die traditionellen Funktionen der Frau, die reproduktiven und die haushälterischen, führen können. Undset zeigt sich in dem frühen Gegenwartstext sowohl als kulturkonservativ – in politischer Hinsicht – als auch als kulturradikal – in frauenemanzipatorischer Hinsicht, im Gegensatz zu späteren Texten, in denen sie die Frau nachdrücklich im Mittelpunkt der Familie verortet.

Die spannungsvolle thematische Dualität, die bei der Analyse von *Frau Marta Oulie* zu Tage tritt, zeigt sich auch im Künstlerinnenroman *Jenny* von 1911, welcher Undsets literarischer Durchbruch werden sollte.

## Undset als politische und religiöse Schriftstellerin

Undset schrieb eine Reihe von Artikeln und Kommentaren, mit denen sie sich in Frauenrechtskreisen unbeliebt machte. 1919 gab sie diese unter dem Titel *Et kvindesympunkt [Ein Frauenstandpunkt]* heraus. Sie sah die Frauenrechtsbewegung nicht als eine befreiende Bewegung, sondern vielmehr als eine notwendige Anpassung an das wirtschaftliche System des Kapitalismus. In der Verherrlichung der Gleichstellung fand sie einen unterwürfigen Versuch seitens der



Abb. 5: „Sigrid Undset – a Catholic – Labels Coughlin a Scoundrel“. New York Post 18. 04. 1944.

Frauen, sich einem ‚Männerblick‘ anzupassen. Daher sah sie in ideologischen oder ökonomischen Hindernissen, die dem Familienleben in den Weg gelegt wurden, eine große Gefahr. Sie reagierte unter Verweis auf wissenschaftliche Expertise scharf auf alle Versuche des Staates, im Bereich des Privaten Macht zu übernehmen. Darüber geriet sie unter anderem mit der bekannten Frauenrechtlerin Katti Anker Møller (1868–1945) in einen Streit. Undset äußerte sich arrogant und drastisch. Ihre Biographin Ellisiv Steen meint, dass ihre Standpunkte im Grunde auf unruhiger Besorgnis über die Bedingungen für die Menschheit in einer aufgewühlten und verwirrenden Zeit beruhen.

Ab Mitte der 1920er Jahre trat Undset als streitbare sowie gebildete katholische Diskussionspartnerin auf. Die Zwischenkriegszeit war in Europa von starken konfessionellen Spannungen geprägt und Undset war es wichtig, katholische Propaganda, wie sie es nannte, zu betreiben. Sie stellte ihre polemischen Fähigkeiten in die Dienste der katholischen Kirche und geriet in langwierige Auseinandersetzungen mit lutherischen Pfarrern und Bischöfen. Auch mit katholischen Priestern scheute sie die Debatte nicht. Dies zeigt ein Artikel aus der

amerikanischen Zeitung *New York Post* über Undset und ihre Antisemitismus-Vorwürfe gegen einen katholischen Priester. Der Artikel beginnt mit folgenden Worten: „Sigrid Undset, author and Pulitzer Prize winner, today called Father Coughlin a ‚scoundrel‘, and characterized his anti-Semitic activities as ‚disgusting and frightening.‘“ („Sigrid Undset – a Catholic – Labels Coughlin a Scoundrel“ 1944; vgl. nachfolgenden Bildnachweis) (Abb. 5).

Zwischen 1929 und 1939 verfasste Undset erneut Gegenwartsromane. Es handelt sich dabei um zwei Romane über den Weg eines jungen Mannes zur katholischen Kirche sowie um zwei Frauen- und zwei Eheromane. In diesen Texten macht sich die antifaschistische Haltung der Autorin deutlich bemerkbar. Diese richtet sich gegen das entchristlichte Menschenbild und die Verachtung der Menschenwürde einiger ihrer Zeitgenossen. Katholische Sichtweisen sind hier nur indirekt zu finden, als implizite Botschaft oder Moral vermittelt durch Handlungsmuster, Bildgebrauch und literarische Allusionen.

Als Hitler 1933 die Macht übertragen wurde, wurden Undsets Schriften in Deutschland verboten, dort hatte sie zuvor einige Artikel veröffentlicht, in denen sie sich gegen die Rassenlehre aussprach. 1935 geriet sie in einen Konflikt mit Knut Hamsun. Hamsun hatte sich öffentlich über die Verleihung des Friedensnobelpreises an den deutschen Pazifisten Carl von Ossietzky (1889–1938) lustig gemacht, der von den Nationalsozialisten in einem Konzentrationslager inhaftiert worden war. Hamsuns Äußerungen hatten zur Folge, dass *Den norske Forfatterforeningen* [Die Norwegische Autorenvereinigung] mit Sigrid Undset an der Spitze ein Protestschreiben veröffentlichte. In der *Autorenvereinigung* – Undset ist seit 1907 Mitglied – von 1936–1940 als Vorsitzende.

## Journalistin in den USA

Die Jahre 1939–1949 sollten dramatische Jahre werden. Undsets Tochter Mosse verstarb am 12. Januar 1939, Undsets Mutter noch im August desselben Jahres. Am 9. April 1940 gelangte der Krieg nach Norwegen. Undset befand sich zu diesem Zeitpunkt in der norwegischen Hauptstadt – die seit 1924 den Namen Oslo trägt – und reiste zurück nach Bjerkebak, um sich um drei finnische Kinder zu kümmern, denen sie Obdach gewährt hatte, als im November 1939 der Winterkrieg in Finnland ausgebrochen war. Freunde überredeten sie, aus Norwegen zu flüchten, sie glaubten nicht, dass die weltberühmte Schriftstellerin, die für Ossietzkys Friedensnobelpreis (mit-)verantwortlich war, in Norwegen sicher sein würde. Sie flüchtete nach Schweden und kam im Mai in Stockholm an, wo sie die Nachricht erhielt, dass ihr Sohn Anders im Kampf gegen die Deutschen gefallen war. Kurz darauf kam der andere Sohn, Hans, nach Schweden und

gemeinsam reisten sie im Sommer 1940 über die Sowjetunion und Japan in die USA, wo sich Sigrid Undset im New Yorker Stadtteil Brooklyn niederließ. Während des Krieges sah sie sich selbst als eine Informationssoldatin für Norwegen und die Alliierten. Sie engagierte sich auch für das Schicksal der Juden im Emergency Conference Komitee. Und – in den Jahren in den USA erlernte sie verstärkt ein neues Genre: Sie wurde Journalistin. Der norwegische Regisseur Arne Skouen (1913–2003) besuchte die damals 62-jährige Undset im Jahre 1944 und beschrieb ihre journalistische Arbeit in seinem Buch *Sigrid Undset skriver hjem. En vandring gjennom emigrantårene i Amerika [Sigrid Undset schreibt nach Hause. Eine Wanderung durch die Emigrantenjahre in Amerika]*, welches 1982 erschien. Undset wohnte vom 26. August 1940 bis zu ihrer Rückreise, mit dem Schiff nach Norwegen, am 21. Juli 1945 in Columbia Heights in Brooklyn. Im August 1945 ist sie zurück in Bjerkebak. In den Jahren in den USA blieb sie die engagierte, streitlustige Frau, die für ihre Perspektive auf die Frauenrechte kämpfte und für den Katholizismus, gegen den Faschismus, für das Schicksal der Juden, für die Alliierten. Sie hätte in Schweden bleiben und weiterhin Belletristik schreiben können, aber die USA waren eine „größere Herausforderung und ein nützlicherer Arbeitsplatz“, schreibt Skouen (1982, 17). Sie hatte einen Vertrag über eine Tournee mit vierzig Vorträgen überall in den Vereinigten Staaten bei „The Leigh Bureau of Lectures“ unterschrieben (Skouen 1982, 27). So wollte sie sich ihren Lebensunterhalt in ihrer neuen Heimat Brooklyn verdienen. Sie fühlte sich wohl in der Großstadt. Und sie war sich im Klaren darüber, dass eine „Propagandistin“ zu sein, wie sie es selbst nannte, eines anderen Schreib- und Redestils bedurfte. Die englische Sprache meisterte sie nie gänzlich, die Agentur setzte darauf, dass sie als bekannte Schriftstellerin die Aufmerksamkeit der ZuhörerInnen durch ihre besondere Art erregen würde. Sie sollte die Sphinx sein, die sprach (Skouen 1982, 38). Sie hielt zahlreiche Vorträge mit nüchtern formulierten Informationen zu „Scandinavia and the War“ (Skouen 1982, 39). Und sie schrieb eine für ihre späteren BiographInnen frustrierend große Anzahl an Artikeln in Zeitungen und Zeitschriften. Diese konnten sich nie einen umfassenden Überblick über ihre Schreibaarbeit in diesen Jahren in den USA verschaffen. Dass Undset sich nicht gerade klein machte, lässt sich damit illustrieren, dass sie bereits nach einer kurzen Zeit ihre Aufgabe darin sah, durch ihre Aktivitäten zum Kriegseintritt der USA beizutragen (Skouen 1982, 1). In den ersten Jahren in den USA schreibt sie unter anderem: *Return to the Future* (1942) über den Krieg in Norwegen und ihre Flucht nach Amerika. Man sagt, es sei zum Standardwerk über den Kampf um Norwegen in Amerikas literarischen Haushalten geworden, und es wurde in viele verschiedene Sprachen übersetzt. Die deutschsprachige Ausgabe erschien 1944 in der Schweiz. In ihren Jahren in den USA freundete Undset sich mit der amerikanischen Schrift-

stellerin Willa Cather (1873–1947) an. Sie besuchten einander regelmäßig und standen im Briefkontakt. Cathers Briefe befinden sich in der Nationalbibliothek in Oslo. Ihr Bericht über Churchills Rede in New York und die Gründungsversammlung der Vereinten Nationen bieten originelle Zeitdokumente, ebenso wie ein nie abgeschickter Brief an Willa Cather, geschrieben an deren Todestag.

## Neues Interesse für eine weltberühmte Autorin

Die Rezeption von Undsets literarischem Werk durchläuft verschiedene Phasen. In den 1920er Jahren war sie eine weltbekannte Autorin, ihre Popularität in Norwegen und darüber hinaus war enorm. Dies illustriert ihre Rezeption in den USA, in anderen Ländern war sie genauso beliebt. In Deutschland, zum Beispiel, wurden viele ihrer Bücher bald nach ihrem Erscheinen übersetzt und publiziert. Der Nobelpreis sorgte dafür, dass später vor allem ihre Mittelalterromane von vielen weiterhin gelesen wurden. In vielen Ländern gab es immer wieder Neuauflagen.

Bis *Kristin Lavranstochter* verfilmt wurde, dauerte es eine ganze Weile – Undset selbst hatte dem einen Riegel vorgeschoben. Ihr war nicht geheuer bei dem Gedanken daran, was ein Regisseur mit ihrem Text anstellen könnte. Hier ist sie vielleicht von Willa Cather beeinflusst, die in einem ihrer Briefe Undset vor den Filmemachern in Hollywood warnte. Liv Ullmann war 1995 die Erste, die den ersten Teil von *Kristin Lavranstochter* verfilmte.

Eine Zeit lang war das Interesse für ihre anderen Romane dann geringer, erst die feministische Forschung der 1970er Jahre brachte eine Veränderung. An Undsets Gegenwartstexten wurde weitere Forschung betrieben und seit den 1970er Jahren sind viele neue Biographien erschienen, einer der jüngsten 2017: Kristin Brandtsegg Johansens ansprechendes Buch über die Schriftstellerin und ihre Welt, *Jeg har levd i dette landet i tusen år. En sommer med Sigrid Undset* [Ich habe tausend Jahre in diesem Land gelebt. Ein Sommer mit Sigrid Undset]. In den Staaten verglich die Kulturjournalistin Ruth Graham Undset mit der Bestsellerautorin Elena Ferrante (2017). Die englische Übersetzung *Inside the gate: Sigrid Undset's life at Bjerkebak* [Nan Bentzen Skilles Innenfor Gjerdet. hos Sigrid Undset på Bjerkebak (2003)] erschien 2018. Während das neuere Interesse in Norwegen und den USA also vor allem der historischen *Kristin Lavranstochter* gilt, ist in vielen anderen Ländern, wie beispielsweise in Italien, Albanien, den Niederlanden und Deutschland, seit den 1980er Jahren ein neues Interesse an Undsets Gegenwartstexten sichtbar, die erneut oder erstmalig übersetzt und herausgegeben werden.

Nach ihrem Aufenthalt in den USA zog Undset im August 1945 zurück nach Bjerkebak, wo sie wohnte und arbeitete, bis sie 1949 im Alter von 67 Jahren

starb. In einem lokalen Radioprogramm sprach Undset im Jahre 1947 die folgenden Worte, die als Schlussworte dieses Beitrags dienen mögen.

Ich konnte das Schreiben nicht sein lassen. Es war für mich die natürliche Weise auf das zu reagieren, was ich dachte und erlebte und wie ich Menschen und Verhältnisse in der Welt um mich herum beurteilte. So war es nun einmal und daran konnte ich nichts machen.<sup>10</sup>

## Bibliographie

- Amdam, Per. „Fra Hamsun til Falkberget, Bind 4“. *Norges litteraturhistorie*. Hg. Edvard Beyer [1974–1975]. Oslo: Cappelen, 1975.
- Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: universitetsforlaget, 2001.
- Bentzen, Skille, Nan. *Inside the gate: Sigrid Undset's life at Bjerkebak*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press, 2018.
- Bliksrud, Liv. „Etterord“. *Sigrid Undset: Fru Marta Oulie. Splinten av Trollspeilet*. Oslo: Den norske bokklubben, 1986.
- Bliksrud, Liv. *Sigrid Undset*. Oslo: Gyldendal, 2007 [1997].
- Bliksrud, Liv. „Sigrid Undset.“ *Norsk biografisk leksikon*. [https://nbl.snl.no/Sigrid\\_Undset/](https://nbl.snl.no/Sigrid_Undset/). Foreningen SNL, 2009 (15. 02. 2019).
- Brandtsegg Johansens, Kristin: *Jeg har levd i dette landet i tusen år. En sommer med Sigrid Undset [Ich habe tausend Jahre in diesem Land gelebt. Ein Sommer mit Sigrid Undset]*. Oslo: Kagge, 2017.
- Engelstad, Irene, Jorunn Hareide und Irene Iversen, Hg. *Norsk kvinnelitteraturhistorie 1900–1945*, Band 2. Oslo: Pax, 1989.
- Graham, Ruth. „Why This Norwegian Novelist Should Be the Next Elena Ferrante“. *The Slate Book Review* 11. 01. 2017. [http://www.slate.com/articles/arts/books/2017/01/why\\_sigrid\\_undset\\_author\\_of\\_the\\_kristin\\_lavransdatter\\_trilogy\\_should\\_be.html?via=gdpr-consent](http://www.slate.com/articles/arts/books/2017/01/why_sigrid_undset_author_of_the_kristin_lavransdatter_trilogy_should_be.html?via=gdpr-consent). New York und Washington D. C.: Slate Group 2018, 2017 (31. 08. 2018).
- Hallberg, Peter. *De islandske sagaer*. Kopenhagen: Gyldendals, 1979.
- Hallström, Per. „Award ceremony speech“. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1928/ceremony-speech/>. Nobel Media AB 2018, 1928 (31. 08. 2018).
- Johansen, Kristin. *Hvis kvinner ville være kvinner. Sigrid Undset, hennes samtid og kvinnespørsmålet*. Oslo: Aschehoug, 1998.
- Klok, Janke. *Det norske litterære Feminapolis 1880–1980. Skram, Undset, Sandel og Haslunds byromaner – mot en ny modernistisk genre*. Groningen: Barkhuis, 2011.
- Ørjasæter, Tordis. *Menneskenes hjerter. Sigrid Undset – en livshistorie*. Oslo: Aschehoug, 1993.
- Skouen, Arne. *Sigrid Undset skriver hjem. En vandring gjennom emigrantårene i Amerika*. Oslo: Aschehoug, 1982.

---

<sup>10</sup> Das norwegische Originalzitat stammt aus: Warsinski. *Sigrid Undset, et kvinneliv [Sigrid Undset, das Leben einer Frau]*, 1993.

- Simmel, Georg. „The Metropolis and Mental Life“. *The Sociology of Georg Simmel*. Hg. Kurt H. Wolff. Glencoe: The Free Press, 1950 [„Die Großstädte und das Geistesleben“ 1902–1903]. 409–424.
- Slapgard, Sigrun. *Sigrid Undset. Dikterdronningen*. Oslo: Gyldendal, 2007.
- Slapgard, Sigrun. *Maleren*. Oslo: Cappelen Damm, 2016 [2015].
- Steen, Ellisiv. *Kristin Lavransdatter. En kritisk studie*. Oslo, 1959.
- Undset, Sigrid. *Frau Marta Oulie*. Übersetzt von Gabriele Haefs. Heilbronn: Eugen-Salzer, 1998 [*Fru Marta Oulie* 1907].
- Undset, Sigrid. *Das glückliche Alter*. Übersetzt von Lothar Schneider. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999 [*Den lykkelige alder* 1908].
- Undset, Sigrid. *Jenny*. Berlin: Universitas, 1921.
- Undset, Sigrid. *Kristin Lavranstochter. Drei Bände*. Übersetzt von Julius Sandmeier und Sophie Angermann. Frankfurt a. M.: Rütten & Loening, 1925–1927.
- Undset, Sigrid. *Viga-Ljot und Vigdis*. Cassirer: Berlin, 1931.
- Undset, Sigrid. *Return to the Future*. New York: A. A. Knopf, 1942 [*Wieder in die Zukunft*. Zürich: Oprecht, 1944 / *Tilbake til fremtiden*. Oslo: Aschehoug, 1945].
- Undset, Sigrid. „Sigrid Undset. Biographical“. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1928/undset/auto-biography/>. Nobel Media AB 2018, 1928 (31. 08. 2018).
- Undset, Sigrid. *Kjære Dea*. Oslo: Aventura, 1992.
- „Sigrid Undset – a Catholic – Labels Coughlin a Scoundrel“. *New York Post* 18. 04. 1944.
- Ullmann, Liv (Reg.) *Kristin Lavransdatter*. Oslo, 1995.
- Warsinski, Maria Fugleavaag. *Sigrid Undset, et kvinneliv*. Oslo: Det norske filminstitut/ Northern Lights, 1993 [*Sigrid Undset, das Leben einer Frau*].
- Winsnes, Andreas Hofgaard. *Sigrid Undset: en studie i kristen realism*. Oslo: Aschehoug, 1949.
- Winsnes, Andreas Hofgaard. „Norges litteratur fra Februarrevolutionen til Verdenskrigen 2, Bind 5“. *Norsk litteraturhistorie*. Hg. Francis Bull, Fredrik Paasche, A. H. Winsnes und Philip Houm [1924–1955]. Oslo: Aschehoug, 1937.

## Henning Klöter

# Pearl S. Buck (1938)

Als Pearl S. Buck vor achtzig Jahren, im Jahr 1938, den Nobelpreis für Literatur erhielt, galt diese Entscheidung in vielerlei Hinsicht als, um es vorsichtig zu formulieren, unerwartet. Nach Selma Lagerlöf 1909, Grazia Deledda 1926 und Sigrid Undset im Jahr 1928 war sie erst die vierte Frau, deren literarisches Schaffen diese höchste Anerkennung erhielt. Gleichzeitig verrät die Begründung des Nobelkomitees eine weitere Besonderheit, die mit diesem Preis in Verbindung gebracht werden kann. Buck erhielt den Preis „for her rich and truly epic descriptions of peasant life in China and for her biographical masterpieces“ („The Nobel Prize in Literature 1938“). Romane, die in China spielen und deren Protagonisten Chinesen sind, erhielten also erstmals die höchste internationale Würdigung für Literatur überhaupt. Da Buck US-amerikanischer Herkunft war, in den USA geboren wurde und die gewürdigten Romane auf Englisch verfasst wurden, verbietet sich zunächst die Feststellung, eine chinesische Autorin oder chinesische Literatur habe erstmals die begehrte Auszeichnung erhalten. Genauer betrachtet wäre diese Feststellung aber auch nicht vollkommen deplatziert: China spielt nicht nur als Handlungsort ihrer wichtigsten Romantrilogie, sondern auch im Leben der Autorin selbst eine wesentliche Rolle. Auf dieses Thema wird im Folgenden noch eingegangen werden. Doch auf der Verbindung zwischen China und dem Literaturnobelpreis scheint offenbar ein Fluch zu liegen. Es sollte 42 Jahre, also bis ins Jahr 2000 dauern, bis mit dem chinesischen Autor Gao Xingjian (高行健, 1940–) China erneut im Zusammenhang der Preisverleihung eine Rolle spielen sollte. Gao Xingjian war jedoch zum Zeitpunkt der Ernennung längst nach Frankreich emigriert und nicht nur in seinem Heimatland nahezu unbekannt: Schulterzucken war noch die harmloseste Reaktion auf die Ernennung Gaos. 2012 erhielt mit Mo Yan (莫言, 1950–) den Nobelpreis erstmals ein Chinese, der in China lebte und für ein chinesisches Publikum schrieb. Während die Reaktion in China enthusiastisch ausfiel, grübelten die meisten Kritiker im Westen lieber darüber nach, ob Mo Yan für einen solchen Preis nicht doch der Kommunistischen Partei Chinas zu nahe stehe und damit ein Unrechtsregime unterstütze. Statt Schulterzucken gab es für diese Entscheidung also den moralischen Zeigefinger.

Zurück zu Pearl S. Buck: Es gibt einen dritten wichtigen Grund, warum die Verleihung des Preises an die Autorin als unerwartet galt. Nach Meinung vieler Kritiker hatte sie den Preis schlicht und einfach nicht verdient. Mike Meyer brachte es in einem im Jahr 2006 in der *New York Times* erschienenen Artikel treffend auf den Punkt, als er schrieb: „In China she is admired but not read;

in America, she is read but not admired“. Bucks Literatur fällt in die Kategorie *popular fiction*, was nach Ansicht vieler Kritiker synonym zu *trash* ist (Spurling 2010, 9). Buck war sich dessen bewusst und hat auch nie den Anspruch erhoben, höheren literarischen Ansprüchen gerecht zu werden. Dass Pearl S. Buck mit ihrer Literatur im Allgemeinen und mit ihrer China-Trilogie im Besonderen bereits zu Lebzeiten weltweit ein Millionenpublikum erreicht hat, steht jedoch außer Zweifel.

Im Folgenden soll indes nicht der müßigen Frage nachgegangen werden, ob Pearl S. Buck den Nobelpreis nun verdient hat oder nicht. Drei anders gelagerten Fragen sollen untersucht werden, die geeigneter erscheinen, Pearl S. Buck als Literaturnobelpreisträgerin eine angemessene Würdigung zuteilwerden zu lassen. Aus sinologischer Perspektive soll zunächst diskutiert werden, ob Pearl S. Buck als eine chinesische Autorin zu betrachten ist. Mit dieser Frage hat es durchaus eine sehr aktuelle Bewandnis. Seit über zehn Jahren gibt es eine kontroverse Diskussion darüber, wie angesichts der ethnischen und sprachlichen Diversität der relevanten Autorinnen und Autoren chinesische Literatur von nicht-chinesischer Literatur unterscheidbar ist.<sup>1</sup> In einem zweiten Schritt soll die Literatur an sich im Mittelpunkt stehen, wobei der Fokus im Anschluss an die erste Frage auf der China-Romantrilogie der 1930er Jahre liegen soll – auf den Romanen also, die maßgeblich dazu beigetragen haben, dass Pearl S. Buck 1938 den Nobelpreis erhielt. In Bezug auf die noch vorzustellenden Romane wird die Frage aufgeworfen, ob es bei Pearl S. Buck wirklich nur um „descriptions of peasant life“, um die Repräsentation chinesischen Landlebens, geht. Und schließlich soll untersucht werden, welche Rolle diese Romane in Bezug auf die China-Wahrnehmung in den USA gespielt haben bzw. spielen könnten. Es geht dabei nicht um die Rezeption im Allgemeinen, sondern um die Rezeptionsbedingungen in Bezug auf das literarische Sujet China in einer Zeit, die sich allgemein als sehr anti-chinesisch beschreiben lässt.

## Buck als „chinesische“ Autorin?

Die Frage, inwiefern Pearl S. Buck als chinesische Autorin betrachtet werden kann, hat wichtige biographische Dimensionen:<sup>2</sup> Von ihrer frühesten Kindheit bis ins Jahr 1934 verbrachte sie, abgesehen von einem kurzen Collegestudium

---

1 Gemeint ist die Debatte zur „Sinophone literature“. Für programmatische Beiträge sei auf den Sammelband von Shih, Tsai und Bernards (2013) verwiesen.

2 Die biographischen Angaben basieren auf Conn (1996) und Spurling (2010).

und einigen Kurzaufenthalten in den USA, die meiste Zeit in China. Der Reihe nach: Pearl S. Buck wurde am 26. Juni 1892 als Pearl Comfort Sydenstricker im US-amerikanischen Bundesstaat West Virginia geboren. Dass sie in den USA und nicht in China das Licht der Welt erblickte, ist eher Zufall: Ihre Eltern Absalom und Caroline (Carie) waren bereits zehn Jahre zuvor als Missionare nach China immigriert. Pearl war das fünfte Kind der Sydenstrickers und erst das zweite, das das Kleinkindalter überleben sollte. Bucks Biograph Peter Conn beschreibt ihren Vater Absalom als eine gespaltene Persönlichkeit. Zu Hause eher ruhig und zurückhaltend, ging er außerhalb der eigenen vier Wände mit stockkonservativer Inbrunst seiner weitgehend erfolglosen Tätigkeit als Missionar nach. Von den im späten neunzehnten Jahrhundert aufkommenden Liberalisierungstendenzen innerhalb der protestantischen Missionen wollte Absalom wenig wissen. Pearls Mutter Carie litt unter dem Leben in China, dem Alleinsein während der langen Abwesenheiten ihres Mannes, dem kargen Leben, das der protestantische Fundamentalist Absalom seiner Familie abverlangte, und der sozialen Isoliertheit innerhalb einer kleinen Gruppe der Missionscommunity.

Auch wenn ausländische Missionare um die Jahrhundertwende alles andere als integriert waren, gab es für die junge Pearl Sydenstricker doch direkten Zugang zur chinesischen Gesellschaft. Eine der wichtigsten Bezugspersonen ihrer Kindheit war das Kindermädchen Wang. Wang Amah – übersetzt „Oma Wang“ – war offenbar eine enthusiastische Geschichtenerzählerin, deren Erzählkünste Pearl nicht nur sprachlich, sondern auch emotional und kulturell entscheidend prägen sollten. Später erhielt Pearl S. Buck auch Privatunterricht in der klassischen chinesischen Schriftsprache, bei einem Lehrer, der namentlich als „Mr. Kung“ überliefert ist. Darüber hinaus machte sie das, was Kinder in diesem Alter normalerweise tun: Sie spielte mit Kindern in der Nachbarschaft. Sie wuchs also nahezu zweisprachig in den Sprachen Englisch und Chinesisch auf, wobei ihr unmittelbarer Zugang zur chinesischen Sprache und Alltagskultur sie als Person und Schriftstellerin nachhaltig prägen sollte.

Nach einem Collegeaufenthalt in den USA heiratete Pearl im Jahr 1917 ihren ersten Ehemann nach kurzer Bekanntschaft: John Lossing Buck, Absolvent der Cornell University im Fach Agrarwirtschaft (Spurling 2010, 92). Die Hochzeit fand gegen den Willen der Eltern statt, für die der Agrarwissenschaftler offenbar nicht intellektuell genug war. John Lossing Buck war als Landwirtschaftsmissionar nach China gekommen. Als Mitglied der protestantischen Mission war es seine Aufgabe, bei der Entwicklung einer modernen Landwirtschaft in China mitzuwirken. Das junge Ehepaar zog zunächst nach Sūzhōu (宿州), in der von Landwirtschaft geprägten Provinz Anhui – nicht zu verwechseln mit der malerischen Stadt Sūzhōu (蘇州) in der Nähe der bekannten Hafenstadt Shanghai. Da John Lossing Buck kaum Chinesisch sprach, fungierte seine Frau Pearl als Dol-

metscherin bei den zahlreichen Besuchen in den ländlichen Regionen Chinas – sehr entlegene Regionen, zu denen Ausländer bis zu diesem Zeitpunkt kaum Zugang hatten. Pearl S. Bucks Biographin Hilary Spurling erklärt, dass Pearl nicht nur sprachlich übersetzte, sondern auch so etwas wie eine interkulturelle Beraterin ihres Mannes war. „She interpreted conventions and customs, advised on how best to approach the local people, explained their reactions, and reported their gossip“ (Spurling 2010, 96). Pearl selbst erwanderte zahlreiche umliegende Dörfer, sprach mit der Landbevölkerung, stellte Fragen, hörte zu, beobachtete, spielte mit den Kindern und hörte sich die Geschichten an, die diese wiederum von ihren Eltern gehört hatten.

Im Jahr 1920 siedelte das Ehepaar Buck in die Stadt Nanjing um, wo beide Stellen an der Nanjing University erhielten. Pearl unterrichtete Englische Literatur, John Lossing errichtete und leitete das neue Department für Agrarwirtschaft. Ebenfalls im Jahr 1920 wurde die erste Tochter Carol Grace geboren, einige Jahre später adoptierten die Bucks eine zweite Tochter namens Janice. In Nanjing verfasste Pearl in den frühen 1920er Jahren erste Beschreibungen des Landlebens in Anhui. 1924 erschien ihr Essay „In China, too“ in dem amerikanischen Journal *Atlantic Monthly*. Gleichzeitig begann sie im Verborgenen mit der Arbeit an einem Roman, der ebenfalls das Landleben in Anhui thematisieren sollte. Neben ihrer Tätigkeit als Dozentin an der Nanjing University machte sich Pearl als eine Art interkulturelle Beraterin – diese Tätigkeitsbezeichnung wurde natürlich erst viel später erfunden – für die ausländische Community verdient, deren Mitglieder eigentlich nichts über China wussten und in der Regel auch nicht in der Lage waren, direkt mit Chinesen zu kommunizieren. Pearl S. Buck übersetzte, dolmetschte, erklärte, schlichtete bei Konflikten, hörte zu. Daneben schrieb sie und veröffentlichte weiter in verschiedenen amerikanischen Zeitschriften. China im Allgemeinen sowie das chinesische Landleben im Besonderen sind mehr als nur zufälligen biographischen Umständen geschuldete Motive ihres Schreibens. Ihr Verständnis von Literatur und von Erzählkunst geht wesentlich auf ihre frühe sprachliche und kulturelle Sozialisierung in China zurück. Sie selbst sagte: „It is the Chinese and not the American novel which has shaped my own efforts in writing. My earliest knowledge of [...] how to tell and write stories came to me in China“ (zitiert in Spurling 2010, 133). Weiterhin soll sie mehrfach geäußert haben, dass sie ihre Romane zunächst mental in der chinesischen Sprache verfasst und dann ins Englische übersetzt habe (Conn 1996, 113). Ihr Biograph Peter Conn merkt hierzu an, dass ihre „stylized and often stilted prose originated in her effort to reproduce in English the altogether different cadences of Chinese speech“ (1996, 113).

In den späten 1920er Jahren durchlebte Pearl S. Buck eine Lebenskrise. Ihre Tochter Carol litt aufgrund einer Stoffwechselstörung an einer Beeinträchtigung

der Hirnfunktionen und benötigte intensive persönliche Betreuung. Das Leben in China und insbesondere in Nanjing war aufgrund der von bürgerkriegsähnlichen Zuständen geprägten politischen Situation sehr unsicher geworden. Hinzu kam die Entfremdung von ihrem Mann John Lossing, der sie und die erkrankte Tochter für agrarwissenschaftliche Erhebungen lange Zeit einsam in der bescheidenen Behausung in Nanjing zurückließ. Zur Einsamkeit kamen Zweifel an der Treue ihres Mannes, dem Affären u. a. mit Studentinnen der Nanjing University nachgesagt wurden. Pearl flüchtete sich ihrerseits in eine Affäre mit dem prominenten chinesischen Lyriker Xu Zhimo (徐志摩, 1897–1931), der im Jahr 1931 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam.

Es mag daher als tragische Koinzidenz der Ereignisse betrachtet werden, dass Pearls Durchbruch als Schriftstellerin zu einer Zeit gelang, da sich ihr persönliches Leben in einer tiefen Krise befand. Von einem literarischen Erfolg erhoffte sie sich in erster Linie finanzielle Unabhängigkeit. Um ihren Erfolg als Schriftstellerin in den USA zu forcieren, engagierte sie den Agenten David Lloyd, der sie wiederum während eines Aufenthalts in den USA im Jahr 1929 dem Verleger Richard Walsh vom Verlagshaus John Day vorstellte. Walsh erklärte sich bereit, Bucks Roman *East Wind: West Wind* herauszugeben. Er ging damit ein gewisses Risiko ein. Nach Ansicht anderer Verleger verkauften sich China-Themen schlicht und einfach nicht. Walsh musste darauf hoffen, dass es sich hierbei um eine Fehleinschätzung handelte. Das junge Verlagshaus John Day benötigte nach dem Finanzcrash von 1929 dringend einen Verkaufserfolg. Der Roman wurde durchaus positiv bewertet und ebnete damit den Weg für Pearl S. Bucks großen Früherfolg – die Romantrilogie: *The Good Earth*, *Sons* und *A House Divided*, erschienen zwischen 1930 und 1935.<sup>3</sup> Der enorme Verkaufserfolg dieser Trilogie ist auch der Tatsache zu verdanken, dass *Die gute Erde* im Jahr 1932 mit dem Pulitzer-Preis bedacht wurde.

Bevor auf diese Trilogie genauer einzugehen sein wird, soll die Übersicht zu den für Pearl S. Buck so prägenden Jahren in China abgerundet werden. Wie bereits angedeutet, steuerte die Ehe mit John Lossing Buck in den frühen 1930er Jahren auf ihr Ende zu. Überspitzt ließe sich sagen, dass aus der Liebesbeziehung eine Konkurrenzbeziehung geworden war. John Lossings agrarwissenschaftliche Studie mit dem Titel *Chinese Farm Economy* erschien 1930 und erhielt in der Fachwelt außergewöhnlich positive Rezensionen. Doch spätestens nachdem Pearls literarische Bearbeitung des chinesischen Landlebens in Form des Romans *Die gute Erde* erschienen und mit dem Pulitzer-Preis geehrt worden war, war sie eine international bekannte Romanautorin. Der Roman sollte zu

---

<sup>3</sup> Nachfolgend wird auf die Titel der deutschen Übersetzungen verwiesen: *Die gute Erde*, *Söhne*, *Das geteilte Haus*.

einem Durchbruch werden: Bis 1972 wurden weltweit vier Millionen Exemplare verkauft, der Roman wurde in mehr als dreißig Sprachen übersetzt und eine chinesische Übersetzung erschien unmittelbar nach der englischen Erstausgabe. Doch der Erfolg als Autorin war, wie erwähnt, begleitet von einschneidenden Veränderungen im Privatleben: Pearl und John Lossing ließen sich im Jahr 1935 scheiden, und noch im gleichen Monat heiratete Pearl ihren Verleger Richard Walsh, dem sie bis zu dessen Tod im Jahr 1960 verbunden blieb. Sie verließ China und sollte nicht mehr in das Land ihrer Kindheit, ihres Heranwachsens, in das Ursprungsland einer ihrer Muttersprachen und an den Handlungsort ihrer frühen Romane zurückkehren.

## Nur Bauernleben?

Die soeben erwähnte Romantrilogie wurde als einer der wichtigsten Gründe dafür genannt, dass Pearl S. Buck 1938 schließlich auch den Nobelpreis für Literatur erhielt. Doch es wäre allzu simplifizierend, wenn man die Trilogie auf das Motiv des chinesischen Landlebens reduzieren würde. Gewiss, gerade im ersten Band *Die gute Erde* dominiert das Motiv der Erde, auf, mit und von der der Protagonist Wang Lung lebt. Zur Reduzierung auf das Motiv Landleben hat wohl auch die Tatsache beigetragen, dass die Romanverfilmung 1937 in die Kinos kam. Diese stellt einen geradezu klassischen Fall von *white washing* dar – alle chinesischen Protagonisten wurden von europäischen oder amerikanischen Schauspielern gespielt. Wang Lungs Frau O-Lan von der aus Düsseldorf stammenden Luise Rainer, die dafür im gleichen Jahr den Oscar erhielt. Den Film sollen schätzungsweise 23 Millionen Amerikaner gesehen haben (Hunt 1977, 34).

Es soll an dieser Stelle nicht detailliert auf den Inhalt der drei Bände eingegangen werden. Daher in aller Kürze nur das Wichtigste: Die Geschichte beginnt mit dem Bauern Wang Lung, der es dank harter Arbeit, einem guten Instinkt und der Unterstützung seiner Frau O-Lan zu Wohlstand bringt – und dies, obwohl die Familie aufgrund einer verheerenden Dürrekatastrophe beinahe Leben und Besitz verloren hätte. Die Ehe zwischen Wang Lung und O-Lan ist eine traditionelle Nutzeheliche, Wang Lung war nie in seine Frau verliebt. Als der Acker zum zweiten Mal aufgrund ausbleibender Regenfälle unbestellt bleiben muss, hat Wang Lung bereits so viel Vermögen angespart, dass er die Krise aussitzen kann. Er vertreibt sich seine Zeit im Teehaus, wo er sich Hals über Kopf in das Singmädchen Lotusblüte verliebt, das er schließlich offiziell – nach entsprechender Bezahlung – als Zweitfrau in seine wachsende Wohnanlage holt. Seine erste Frau O-Lan bringt mehrere Kinder zur Welt, von denen nicht alle überleben. Seine zwei ältesten Söhne lernen lesen und schreiben. Der älteste Sohn

führt schließlich ein sorgloses und umschweifiges Leben als Grundbesitzer – in der deutschen Übersetzung heißt er dann auch folgerichtig häufig nur „Wang der Grundbesitzer“. Sein jüngerer Bruder verdient sich sein Geld als Getreidehändler und heißt demnach auch „Wang der Getreidehändler“. Der Dritte in der Erbfolge wird aufgrund seiner besonderen Physiognomie und seiner Kampfeslust als „Wang der Tiger“ bekannt. Er ist der eigentliche Protagonist des Romans *Söhne*. Nachdem er jahrelang einem General gedient hat, löst er sich von diesem, gründet seine eigene Armee und avanciert aufgrund vorbildlicher Truppenführung und strategischer Genialität zu einem einflussreichen regionalen Militärmachthaber. Privat scheitern jedoch alle Versuche, seinen einzigen Sohn Wang Yuan für die Kriegskunst zu begeistern. Dieser absolviert zwar ebenfalls zunächst eine militärische Ausbildung, zieht jedoch anschließend in eine vom westlichen Lebensstil geprägte Stadt, wo er die großväterliche Leidenschaft für den Landbau wiederentdeckt.

Unabhängig davon, wie man heute die literarische Qualität der Romane bewertet: es geht darin um mehr als um gute und hart arbeitende Bauern und böse Militaristen. Es sind Romane, die viele der tiefgreifenden Umbrüche thematisieren, die die Autorin in den ersten drei Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts in China erlebte.

In keinem der Romane ist ein bestimmtes politisches Ereignis zu erkennen, kein Politiker und keine andere bekannte Persönlichkeit werden namentlich genannt. Ereignishistorischer Wandel wird allenfalls angedeutet, wenn zum Beispiel im Roman *Söhne* Wang der Tiger sagt: „Wir haben jetzt gar keinen Kaiser mehr“ (Buck 2015 [1932], 155). Auch die narrativ teilweise extrem langatmig und umständlich gestaltete Geschichte um eben jenen Militärmachthaber Wang der Tiger ist natürlich Fiktion, hätte sich aber durchaus so abspielen können:<sup>4</sup> Nach dem Sturz der letzten kaiserlichen Dynastie war China zwar nominell eine Republik, faktisch aber bis 1928 in Einflussbereiche lokaler Militärmachthaber aufgeteilt, sogenannter Warlords. Chinesische Städte wie Peking und insbesondere die Hafenstadt Shanghai wurden gleichzeitig zu Orten neuer Ideen und Lebensformen, die stark von westlichen Vorbildern geprägt waren. Es war die Zeit der Theorien und Ismen: Kommunismus, Individualismus, Anarchismus, Ibsenismus, Internationalismus usw. Im Gegensatz zum kargen Landleben galt insbesondere das Shanghai der 1920er Jahre als Stadt westlich inspirierter *lifestyles* und westlicher Vergnügungen wie Musik, Tanz und Theater, aber auch Drogen und freizügiges und selbstbestimmtes Sexualleben – ein Thema, das im Roman *Das geteilte Haus* aufgegriffen wird. In Peking gaben sich an der neugegründete

---

<sup>4</sup> Eine empfehlenswerte allgemeine Einführung in die gesellschaftlichen Transformationen Chinas im frühen zwanzigsten Jahrhundert ist Spence (1990a).

ten Peking University zur gleichen Zeit international bekannte Schriftsteller und Denker quasi die Klinke in die Hand, u. a. Bertrand Russel, John Dewey, Albert Einstein, Rabindranath Tagore und die Feministin Margaret Sanger, mit der Pearl S. Buck später eine enge Freundschaft schließen sollte. Eine der am meisten diskutierten Lektüren war das Drama *Nora oder Ein Puppenheim* von Henrik Ibsen, an dessen Ende es die Protagonistin Nora schafft, aus den gesellschaftlichen Konventionen und Erwartungen auszubrechen.

Die thematische Vielseitigkeit jenseits des Motivs Landleben wird beim Blick auf den ersten Satz des Romans *Die gute Erde* deutlich: „Es war Wang Lungs Hochzeitstag“ (Buck 2015 [1931], 5). Es geht um einen chinesischen Mann, den bereits erwähnten Wang Lung, Vater der Gebrüder in *Söhne*, Protagonist des Romans *Die gute Erde*. Äußerst bemerkenswert angesichts der Tatsache, dass bis dato in nahezu allen amerikanischen China-Romanen Amerikaner als Protagonisten auftraten, Amerikaner in der exotischen Umgebung Chinas oder einer Chinatown, umgeben von eindimensionalen, holzschnittartig repräsentierten Chinesen (Hunt 1977, 38; unter Verweis auf Foster 1952). Wang Lung heiratet also. Hier wird gleich eines der wichtigsten Themen der drei Romane markiert: Heirat. Wer heiratet wen? Wer entscheidet darüber, wer wen heiratet? Unter welchen Bedingungen finden Eheschließungen statt? Welche sozialen Konsequenzen haben Eheschließungen für die beteiligten Personen, insbesondere für die Frauen?

Die Hochzeit Wang Lungs ist das Ergebnis eines Geschäfts, das sein Vater geschlossen hatte, indem er mit seinen bescheidenen finanziellen Mitteln eine verklavte junge Frau aus dem Haus einer reichen lokalen Familie freikaufte. Sohn Wang Lung hatte seine Frau zuvor noch nie gesehen und es ist von vorneherein klar, dass der Frau nur zwei Aufgaben zukommen sollten: Söhne zu gebären und im Haushalt zu dienen. Wang Lungs erste direkte Begegnung mit seiner Frau O-Lan war dann auch eher von Erleichterung als von Romantik geprägt (Buck 2015 [1931], 22):

Da wandte sich Wang Lung der Frau zu und sah sie zum erstenmal an. Sie hatte ein breites, ehrliches Gesicht, eine kurze breite Nase mit großen, schwarzen Nasenlöchern und ihr Mund war groß wie ein Einschnitt in ihrem Gesicht. Ihre Augen waren klein und von einem stumpfen Schwarz; eine unbestimmte Trauer schien in ihnen zu liegen. Man sah diesem Gesicht an, daß es dazu bestimmt war, ruhig und schweigsam zu sein, fast, als könne es sich nicht äußern, auch wenn es wollte. Geduldig ertrug sie Wang Lungs langen Blick, ohne Verlegenheit oder Erwiderung. Sie wartete einfach ab, bis er sie genug angesehen hatte. Es war die Wahrheit, stellte er fest, nichts in ihrem Gesicht zeugte von Schönheit – ein braunes, schlichtes, geduldiges Gesicht. Aber es gab auch keine Pockenarben auf ihrer dunklen Haut, und ebenso wenig hatte ihre Oberlippe eine Hasenscharte. An ihren Ohren sah er seine Ringe hängen, die vergoldeten Ringe, die er für sie gekauft hatte, und auch an ihren Händen trug sie die Ringe, die sein Geschenk waren. Voll glücklicher Erregung wandte er sich ab. Nun, jetzt hatte er seine Frau!

Auch die beiden ältesten Söhne Wang Lungs werden der Tradition folgend vom Vater verheiratet, wobei die auserwählten Ehefrauen aufgrund der hervorragenden finanziellen Möglichkeiten Wang Lungs gesellschaftlich wesentlich reputierlicher sind, als es bei Wang Lungs Frau O-Lan der Fall gewesen war. Erst der älteste Enkelsohn Wang Lungs sollte für sich so etwas ‚Neumodisches‘ wie eine Liebeshochzeit beanspruchen (Buck 2015 [1932], 407 f.):

In diesem Moment liebte er das Mädchen so stürmisch, daß er wie betäubt war, und obwohl er kein Wort sagte und das Mädchen ihres Weges ging, saß er noch immer betäubt da, und als sein Freund kam, fragte er diesen keuchend und mit trockenem Munde, und sein Herz pochte, als wolle es ihm in der Brust bersten: „Wer ist die Dame, die da vorbeigekommen ist?“ Und sein Freund antwortete gleichgültig: „Das ist meine Schwester, die in einer ausländischen Schule in einer Hafenstadt studiert, und jetzt ist sie zu Hause zu den Frühlingsferien.“ Da konnte Wangs des Grundherrn Sohn nicht anders, und er mußte stammelnd weiterfragen: „Sie ist also nicht verheiratet?“ Der Bruder lachte und sagte: „Nein, sie ist ein sehr eigensinniges Ding, und sie streitet stets mit meinem Vater darüber, denn sie will keinen Mann haben, den er ihr wählt!“

Im dritten Roman *Das geteilte Haus* erhält das Motiv Eheschließung eine neue Dimension. Ganz im Geiste der neuen Zeit verweigert sich Wang Yuan, der Enkel Wang Lungs und Sohn von Wang dem Tiger, der von seinem Vater bestimmten Eheschließung. Allerdings reicht hierfür nicht ein einfaches Nein. Der Familienrat tritt zusammen und diskutiert den Fall, wobei die Älteren sich für die Wahrung der Tradition aussprechen (Buck 2015 [1935], 125 f.):

Aber Meng verharrte in Schweigen, bis alle diese Reden vorbei waren. Dann sagte er langsam, in furchtbarem wütendem Ernst: „Ihr alle sprecht wie Kinder. Nach dem Gesetz wird Yuan vermählt werden – an dem Tag, den sein Vater bestimmt hat. Nach dem Gesetz unseres Volkes wird er nicht mehr frei sein. Er ist nicht frei – was immer er sagen und was er auch denken mag und wie immer er sich unterhält – er ist nicht frei ... Yuan, willst du dich jetzt der Revolution anschließen? Siehst du endlich, warum wir kämpfen müssen?“ Und Yuan blickte Meng an und er sah den Blick der flammenden ungestümen Augen und er erfaßte die Verzweiflung in dieser Seele. Er wartete einen Augenblick, dann antwortete er leise aus der Verzweiflung seines eigenen Herzens: „Ich will es!“ So trieb der Tiger den Sohn ins Lager der Feinde.

Die enge Verknüpfung des Ehemotivs mit Fragen der individuellen Freiheit und Selbstbestimmung hat sicher auch eine biographische Dimension. Es darf nicht vergessen werden, dass die Schaffensphase dieses Textes in die Zeit der emotionalen Entfremdung von Bucks Ehemann John Lossing fällt; der Roman *Das geteilte Haus* erschien in dem Jahr, als sich Pearl von John Lossing scheiden ließ. Pearl S. Buck hat die Scheidung als Weg in die individuelle Freiheit und als Recht auf Selbstbestimmung verstanden, durchaus bewusst gegen die Dominanz der protestantisch-christlichen Moral. Die Autorin hatte das Schicksal ih-

rer Mutter als abschreckendes Beispiel wahrgenommen, die wohl offen mit dem Gedanken gespielt hatte, sich von ihrem Mann, dem protestantischen Eiferer Absalom, zu trennen, aus dem verhassten Missionarsleben in China auszubrechen und in die so vermisste amerikanische Heimat zurückzukehren. Doch die Mutter hatte sich letztlich für die eheliche Pflicht entschieden, obwohl sie die Ehe mit Absalom als lebenslange Freiheitsstrafe wahrnahm – „irrevocable as death“ (Spurling 2010, 11; vgl. auch Conn 1996, 39 f.).

Auch wenn sich hier der Verdacht aufdrängen könnte, wäre es nicht korrekt, die Romane als eine Sequenz zu lesen, die einer teleologischen Entwicklung von einer ausbeuterischen alten Gesellschaft hin zur guten, modernen, westlich geprägten Gesellschaft entspricht. Parallel zur schrittweisen Befreiung des Individuums aus den Fesseln der Tradition wird in der subjektiven Wahrnehmung der Protagonisten ein schrittweiser körperlicher und moralischer Verfall konstatiert. Insbesondere der älteste Sohn Wang Lungs, Wang der Älteste oder Wang der Grundbesitzer, wird zum fleischgewordenen Beispiel der Trägheit, des Stillstands und des Müßiggangs. Im Roman *Söhne* wird er von einem Mädchen namens Pfirsichblüte, die jüngste Konkubine Wang Lungs, wie folgt wahrgenommen. Sie bemerkte „wie fett und gelb und abscheulich dieses Mannes Hals war, dort, wo er den Kragen aufgeknöpft hatte, und wie das Fleisch in Säcken unter seinen Augen hing und wie wulstig seine vollen, dicken, blassen Lippen waren“ (Buck 2015 [1932], 109). Auch der drahtige und kampfeslustige dritte Bruder Wang der Tiger betrachtet seine zwei älteren Brüder, den Grundbesitzer und den Getreidehändler, nur mit Abscheu (Buck 2015 [1932], 372 f.):

[...] und wenn er seinen ältesten Bruder sah, schläfrig und behäbig und erstickend vor Fett und mit trüben Augen, die sich nur noch bei irgendeiner geilen Zote erhellten, und wenn er seinen zweiten Bruder sah, wie dessen Gesicht immer verkniffener und seine Augen mit zunehmendem Alter immer hinterhältiger wurden, da schien es ihm, als gleichen sie beide Männern, die blind waren, und taub und stumm, denn sie konnten nicht erkennen, was sie waren und was sie aus ihren Söhnen gemacht hatten.

Der vor Fett erstickende Wang der Grundbesitzer ist wiederum alles andere als angetan, als er auf seinen verwöhnten und verweichlichten ältesten Sohn blickt (Buck 2015 [1932], 213):

[...] und er sah seinen Sohn als das, was er war, als einen jungen Mann, verwöhnt und wählerisch und müßig, ohne irgendeinen Ehrgeiz, erfüllt nur vom Wunsch nach Vergnügungen und von der einzigen Angst beseelt, er könne etwas schlechter und weniger nach der Mode gekleidet sein als irgendein anderer junger Mann, den er kannte. Wang der Älteste sah seinen Sohn auf den seidenen Decken seines Bettes liegen, und der junge Mann trug Seide und Seidenwäsche, und er hatte Satinschuhe an den Füßen, und seine Haut glich der einer Schönen, geölt und parfümiert, und auch sein Haar war parfümiert und mit irgendeinem ausländischen Öl geglättet.

## Bucks China-Romane und die Perzeption Chinas in den USA

Wie bereits erwähnt war die Suche nach einem Verlag für Bucks Agenten keine leichte gewesen. David Lloyd hätte beinahe aufgegeben, der Verlag John Day war sein letzter und letztlich sehr erfolgreicher Versuch. China-Literatur wie auch jene von Pearl S. Buck war einfach nicht vorgesehen und galt als riskant. Dies führt zu der dritten Frage, auf die abschließend eingegangen werden soll: Wie wurde China im Westen und insbesondere in den USA in den späten 1920er Jahren wahrgenommen? War es ein grundsätzliches Desinteresse an China, das andere Verlage davon abhielt, Buck zu veröffentlichen? Oder war es das China von Pearl S. Buck, das sich eben nicht auf das Landleben reduzieren lässt, sondern neben diversen sozialen Themen auch ein hohes Maß an deskriptiver Detailtreue aufweist: Beschreibungen von Dörfern und Städten, von Alltagskultur wie Hochzeiten, Beerdigungen, Familienleben und Familienkonflikten, Ahnenverehrung, Beschreibungen von Not und Vergnügen? Es handelt sich um Beschreibungen ohne moralische Bewertungen, zumindest ohne explizite Bewertungen. Wenn die Autorin Pearl S. Buck zum Beispiel das traditionelle chinesische Familienleben beschreibt, in dessen Mittelpunkt der Mann dominiert und die Frau dient, dann beschreibt sie dies, aber sie verurteilt nicht. Es ist offensichtlich, dass Pearl S. Bucks facettenreiches China nicht in eine Zeit passte, die gerade in den USA, aber auch in Europa, von einem starken anti-chinesischen Rassismus geprägt war. Dieser Rassismus manifestierte sich in vielen Formen und hatte tiefere historische Wurzeln. Vom siebzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert hatten Schilderungen der Jesuiten in Europa noch einen wahren China-Hype ausgelöst. Kein Geringerer als der deutsche Philosoph Gottfried Leibniz (1646–1716) ließ sich zu der Aussage hinreißen, „daß die höchste Kultur und die höchste technische Zivilisation der Menschheit heute gleichsam gesammelt sind an zwei äußersten Enden unseres Kontinents, in Europa und in Tschina [...]“ (1985/1697, 9). Unter anderen bezeichnet der amerikanische Historiker David Mungello den oben genannten China-Hype als „Sinomanie“, die sich im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts nach und nach ins Gegenteil umkehrte: in eine immer weiter verbreitete Sinophobie. Interessanterweise etabliert sich erst in der Phase der Sinophobie die Praxis, die chinesische Hautfarbe als gelb zu bezeichnen (Mungello 2005, 116–126). Von dort war es nur ein kurzer Schritt zur weitverbreiteten Verwendung des rassistischen Ausdrucks ‚Gelbe Gefahr‘, der in europäischen und US-amerikanischen Cartoons häufig in Kombination mit abfälligen Karikaturen verwendet wurde, die Chinesen als gefährlich, verschlagen oder hinterhältig darstellten. Die auf diese Weise klischierte Figur des Chinesen, der nicht selten in den vermeintlich mysteriösen und gefährli-

chen Milieus der Chinatowns sein Unwesen trieb, war dann auch ein beliebtes Sujet in populärer US-amerikanischer Literatur im frühen zwanzigsten Jahrhundert (vgl. Spence 1990b, 8 f.). Es darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass sich bereits vor Pearl S. Buck im Bereich *popular fiction* eine Literatur etabliert hatte, die dem anti-chinesischen Zeitgeist viel mehr entsprach als Pearl S. Bucks Romane aus den Jahren 1931 bis 1935. 1932, also zeitgleich mit Bucks Roman *Söhne*, erschien zum Beispiel der fünfte Band der Romanreihe *Fu Manchu* mit dem Titel *The Mask of Fu Manchu*, über den gleichnamigen Bösewicht, der mit List und Tücke versucht, die Weltherrschaft an sich zu reißen (Spence 1990b, 8 f.). Es gibt offenbar keine Studie darüber, ob und wie genau das China-Bild in den USA aufgrund der Romane Bucks modifiziert wurde. Die Vermutung, dass es modifiziert wurde, liegt zumindest nahe: Eine Umfrage des Gallup-Instituts aus dem Jahr 1938 ergab, dass amerikanische Leserinnen und Leser *Die gute Erde* auf den sechsten Platz der interessantesten jemals gelesenen Bücher einstuften (zitiert in Hunt 1977, 34).

Aus chronologischer Sicht endet dieser Beitrag in der Mitte der 1930er Jahre, dem Höhepunkt der Karriere der Schriftstellerin Pearl S. Buck, der für sie auch einen weiteren persönlichen Einschnitt bedeutete. Ihr chinesisches Leben war zu Ende, fortan lebte sie an der Seite ihres zweiten Mannes in den USA. Es war ihr gelungen, ein vollkommen neues Kapitel in US-amerikanischer China-Literatur aufzuschlagen. Der Nobelpreis war für sie Segen und Fluch zugleich gewesen. An der Diskussion, ob sie eine verdiente Preisträgerin sei, beteiligten sich auch die Neider – wie William Faulkner, der Pearl S. Buck öffentlich süffisant als „Mrs. Chinahand Buck“ bezeichnete (Conn 1996, 210). Vielleicht hätte Faulkner ja geschwiegen, wenn er gewusst hätte, dass er elf Jahre später den Preis bekommen sollte. Auch Bucks Rolle als China-Erklärerin sollte eine Wendung nehmen. Sie hatte in der China-Romantrilogie auf jede konkrete Identifizierung von politischen Persönlichkeiten, Ereignissen, Orten, Ideologien und Parteien verzichtet. Das Leben in ihren Romanen spielte sich jenseits der großen politischen Bühne ab. Je mehr China jedoch in den 1940er Jahren in den Blickpunkt des weltpolitischen Interesses rückte, desto mehr fand sich Pearl S. Buck in der Rolle der Analytistin chinesischer Politik wieder, eine Rolle, in der sie nach Ansicht von Kritikern weniger überzeugte denn als Romanautorin.

## Bibliographie

- Buck, Pearl S. *Die gute Erde*. Deutsch von Robby Remmers. München: dtv, 2015 [*The Good Earth* 1931].
- Buck, Pearl S. *Söhne*. Deutsch von Richard Hoffmann. München: dtv, 2015 [*Sons* 1932].

- Buck, Pearl S. *Das geteilte Haus*. Deutsch von Robby Remmers. München: dtv, 2015 [*A House Divided* 1935].
- Conn, Peter. *Pearl S. Buck: A cultural biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Foster, John Burt. *China and the Chinese in American literature*. Urbana: University of Illinois, 1952.
- Hunt, Michael H. „Pearl Buck: Popular Expert on China, 1931–1949.“ *Modern China* 3.1 (1977): 33–64.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. Vorwort zu „Novissima Sinica“. Deutsch von Heinz-Günther Nesselrath und Hermann Reinbote. *Deutsche Denker über China*. Hg. Adrian Hsia. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 9–27.
- Meyer, Mike. „Pearl of the Orient“. *The New York Times* 05. 03. 2006. <https://www.nytimes.com/2006/03/05/books/review/pearl-of-the-orient.html> New York: The New York Times Company, 2006 (17. 09. 2018).
- Mungello, David E. *The Great Encounter of China and the West, 1500–1800*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2005. „The Nobel Prize in Literature 1938“. *The Nobel Prize*. [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1938/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1938/) Nobel Media AB 2018 (29. 04. 2018).
- Shih, Shu-mei, Chien-hsin Tsai, und Brian Bernards, Hg. *Sinophone Studies: A Critical Reader*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Spence, Jonathan D. *The Search for Modern China*. New York: W. W. Norton & Company, 1990a.
- Spence, Jonathan D. „Western Perceptions of China from the Late Sixteenth Century to the Present.“ *Heritage of China: Contemporary Perspectives on Chinese Civilization*. Hg. Paul S. Ropp. Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 1990b. 1–14.
- Spurling, Hilary. *Pearl Buck in China: Journey to The Good Earth*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2010.



Susanne Klengel

## Gabriela Mistral (1945)

Nach dem offiziellen Ende des Zweiten Weltkriegs am 8. Mai 1945, nach dem Bekanntwerden der schockierenden Bilder aus den Konzentrationslagern und nach dem verheerenden Abwurf der Atombomben über Hiroshima und Nagasaki im August jenes Jahres war der Krieg noch lange nicht zu Ende. Hunger, Not und Elend beherrschten den Alltag und allerorten gab es Gewalt, Vertreibungen, Racheakte, Lynchjustiz und massenhafte Vergewaltigungen, wie die Historiker Tony Judt, Keith Lowe und andere in jüngeren Studien über die Nachkriegsjahre in Europa und der Welt dargelegt haben (Judt 2006; Lowe 2014). Dennoch atmete man besonders im verwüsteten Europa tief auf und suchte mühsam, aber hoffnungsvoll nach einem Neuanfang (Buruma 2014). In diesem schicksalhaften Jahr 1945 wurde die chilenische Lyrikerin Gabriela Mistral (1889–1957) – als erste Repräsentantin der lateinamerikanischen Literatur überhaupt – mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet. Lateinamerikanische Intellektuelle und die Öffentlichkeit des ganzen Kontinents äußerten sich hochbefriedigt. In Europa und den USA zeigte man sich indes eher überrascht angesichts der unbekanntenen Preisträgerin vom anderen Ende der Welt. Wer war die Dichterin Gabriela Mistral, mögen sich viele vor dem Hintergrund der damaligen historischen Situation gefragt haben.<sup>1</sup>

Die folgenden biographischen Daten dienen einer ersten Orientierung über die Person und das Werk Mistrals. Das tiefere Anliegen dieses Beitrags lautet jedoch, die lebensgeschichtlichen Erzählungen über Gabriela Mistral genauer zu beleuchten, da sich der biographische Diskurs in ihrem Falle als besonders anfällig für aneignende, interessierte Projektionen erwiesen hat. Erst in jüngerer Zeit zeigen sich einschlägige Studien um einen ausgewogeneren kontext- und quellenbasierten Umgang mit Leben und Werk der Dichterin bemüht.

Gabriela Mistral wurde als Lucila Godoy Alcayaga 1889 im ländlichen Vicuña im Norden Chiles in bescheidenen Verhältnissen geboren. Schon früh nahm sie ihr Pseudonym in Erinnerung an den provenzalischen Schriftsteller Frédéric Mistral, Literaturnobelpreisträger des Jahres 1904, und an den mediterranen Wind gleichen Namens an. Mit siebzehn Jahren wurde sie Lehrerin und erlangte Bekanntheit durch erste Gedichte. Als Landschullehrerin lehrte Mistral auch im unwirtlichen antarktischen Süden des Andenlandes Chile, wo sie das autobio-

---

<sup>1</sup> Ein Kapitel meiner Studie über lateinamerikanische Intellektuelle im Europa der Nachkriegszeit befasst sich mit Gabriela Mistral im Jahre 1945 (Klengel 2011). Dieser Artikel ist eine aktualisierte Fassung meiner damaligen Überlegungen.

graphische Gedicht „Desolación“ [Verzweiflung] angesichts der strengen Winter schrieb, unter denen sie arg litt, wie der folgende Ausschnitt nahelegt:

[...] Miro bajar la nieve como el polvo en la huesa;  
Miro crecer la niebla como el agonizante,  
Y por no enloquecer no cuento los instantes,  
Porque la noche larga ahora tan sólo empieza. [...]  
(Mistral, „Desolación“, 1981 [1922], 78)

[...] Ich betrachte den Schnee, der sinkt wie Staub in die Gruft,  
wie ein Sterbender sehe ich den Nebel wachsen,  
Um nicht dem Wahnsinn zu verfallen, zähle ich die Augenblicke nicht,  
Denn die lange Nacht hat gerade erst begonnen. [...]  
(Mistral, „Verzweiflung“, 1981 [1922], 79)

Ab dem Jahr 1922 lehrte Mistral im postrevolutionären Mexiko auf Einladung des damaligen Erziehungsministers José Vasconcelos. Ihre Gedichte, die bereits in verschiedenen lateinamerikanischen Zeitschriften erschienen waren, wurden auf Vorschlag von Federico de Onís, dem Leiter des Hispanischen Instituts in New York, zusammengetragen und 1922 unter dem Titel *Desolación* publiziert. So verkörperte Gabriela Mistral schon früh zwei Persönlichkeiten: Als ‚maestra rural‘, als Landschullehrerin und als Dichterin wurde sie einer breiten Öffentlichkeit bekannt. In diesem Zusammenhang gab sie in Mexiko 1923 die literarische Anthologie *Lecturas para mujeres* (Mistral 1923) heraus. In den Jahren 1924 und 1938 erschienen mit *Ternura* und *Tala* zwei weitere Gedichtbände. Nach ihrer Rückkehr aus Mexiko wurde Gabriela Mistral als Vertreterin Chiles an das Institut International de Coopération Intellectuelle in Paris entsandt. Ab 1932 war sie im diplomatischen Dienst Chiles in Italien, Spanien, Portugal und Frankreich tätig und wurde schließlich ab dem Jahr 1940 Konsulin ihres Landes in Brasilien. Ihre Gedichtbände erlebten Neuauflagen. Mistral war nach eigenen Aussagen mit Stefan Zweig befreundet, der in ihrer Nachbarschaft in Petrópolis lebte. Der Selbstmord des Ehepaars Zweig und der plötzliche Tod ihres Neffen Juan Miguel prägten ihre brasilianischen Jahre als eine tief tragische Erfahrung.

Im Jahre 1945 erhält Mistral überraschend den Nobelpreis für Literatur, die Nachricht erreicht sie in Brasilien. Nach weiteren Reisen in Europa lässt sie sich schließlich in Kalifornien nieder, wird aber 1948 erneut als Konsulin Chiles für zwei Jahre in Mexiko tätig. 1951 erhält sie den chilenischen Nationalpreis für Literatur; 1954 erscheint ihr letzter Gedichtband *Lagar* [Kelter, Ölpressen]. Gabriela Mistral stirbt 1957 in Kalifornien; ihre sterblichen Reste werden nach Chile in ihren Heimatort Montegrande überführt.

So oder ähnlich lesen sich übliche Lexikoneinträge zu Gabriela Mistral. Doch ist die Biographie der chilenischen Dichterin viel komplizierter. Gabriela Mistral ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie stark fremde Leben interpre-

tiert, konstruiert, ja zugerichtet werden können, aber es ist auch bemerkenswert, wie Mistral selbst sich zu diesen Interpretationen verhielt, zu ihnen beitrug oder sich zumindest nicht widersetzte oder widersetzen wollte.<sup>2</sup> Bis heute gibt es weder eine umfassende intellektuelle Biographie, noch liegen die Gesammelten Werke der chilenischen Nobelpreisträgerin in einer Buchausgabe vor. Wie aber kam es zu diesem erstaunlichen literaturhistorischen Desiderat angesichts der Fülle an biographischer Information und angesichts des großen Interesses an ihrer Person?

## Hagiographische Diskurse angesichts einer komplexen Realität

Gabriela Mistral und ihr Werk zählten schon zu ihren Lebzeiten und vor der Zuerkennung des Nobelpreises zum lateinamerikanischen Kanon. Ihre Poesie ist Schullektüre in vielen spanischsprachigen Ländern; das Bild der ‚maestra‘, der Lehrerin und Erzieherin aus Chile, findet anhaltenden Nachhall in der Literatur- und Kulturgeschichte Lateinamerikas des zwanzigsten Jahrhunderts und darüber hinaus. Früh hat die Ikonisierung Mistrals begonnen: Sie wurde als ‚divina Gabriela‘ (Figuroa 1933) und als ‚Santa Gabriela Mistral‘ bezeichnet (Carrión 1956), als ‚magnífica rebelde‘ (Ladrón de Guevara 1957) und ‚geistige Mutter‘ Lateinamerikas, ein nachahmenswertes Vorbild. Häufig werden Biographie und Werk aufeinander bezogen: Dabei spielen das hohe pädagogische Ideal und die Tragik ihres Lebens, das vom Suizid mehrerer ihr nahestehender Personen überschattet war, eine Rolle; ebenso die ‚sublimierte‘, uneingelöste Liebe in ihrer Jugend und die hingebungsvolle Arbeit als Lehrerin in entlegenen Orten Chiles sowie ihr Einsatz in den postrevolutionären Alphabetisierungskampagnen in Mexiko. Stets wird Mistral als herausragende Persönlichkeit vor-

---

<sup>2</sup> Vgl. hierzu z. B. Cabello Hutt, 2007. In einem kürzlich erschienenen Artikel präsentieren Corinne Pernet und Isabella Löhr eine umfassende quellen- und archivgestützte Rekonstruktion der Biographie Mistrals mit Fokus auf die Zwischenkriegsjahre. Die zentrale Fragestellung gilt den Formen und Möglichkeiten des ungewöhnlich kosmopolitischen Lebens, das Mistral ab dem Jahre 1922 führte und sie zu einer bekannten Figur des zwanzigsten Jahrhunderts werden ließ. Wiederholt unterstreichen die Autorinnen Mistrals ständiges „Lavierens“ zwischen verschiedenen Rollen und Rollenbildern und ihre „Unzuverlässigkeit“ als „Narratorin ihres eigenen Lebens“ (Pernet und Löhr 2017, 255, 269). Vielleicht könnte man in diesem Zusammenhang auch von einer (möglicherweise notwendigen) ‚Politik des Performativen‘ sprechen. Damit wäre der strategische Aspekt dieses Lavierens und Verschleierns, das deutlich auf genderbedingten und anderen Asymmetrien fußt, weniger moralisch konnotiert.

gestellt, die sich, tief geprägt vom Glauben an die Macht der Bildung und Erziehung, der ‚Mütterlichkeit‘ verschrieben hatte und die auch in ihrer Poesie an die Ernsthaftigkeit in der Beziehung zu Kindern unter Achtung ihrer Rechte und Individualität appellierte. Auch ein Denkmal in ihrem Heimatort Montegrande vermittelt nachdrücklich dieses Bild:



**Abb. 1:** Gabriela Mistral, Montegrande, Chile (Foto Jasmin Wrobel, 2018).

Gabriela Mistrals zugleich vorbildliches und tragisches Leben führte schon zu ihren Lebzeiten zu einer breiten hagiographischen Literatur, die erst lange nach ihrem Tod durch differenziertere und kritischere Untersuchungen ergänzt wurde. Inzwischen liegen zahlreiche Neulektüren vor, die ein komplexeres Bild der chilenischen Dichterin und Erzieherin, Diplomatin und Intellektuellen vermitteln. Kursorisch seien im Folgenden einige Argumente genannt, die ab den frühen 1980er Jahren vorgebracht wurden: Federico Schopf, chilenischer Exilant in Deutschland, erwähnte bereits in einem kritischen Artikel des Jahres 1981, der als Vorwort einer Anthologie erschien, welche Gefahr einer ideologischen Vereinnahmung und politischen Instrumentalisierung von Person und Biographie das öffentliche und offizielle Bild Mistrals mit sich brachte. In seiner dezidiert politischen Lektüre der Rezeptionsgeschichte und angesichts des machtvollen hagiographischen Diskurses spricht er der Dichterin eine gewisse

‚Mitschuld‘ zu, da sie sich nicht genügend distanziert und die Huldigungen unkritisch entgegengenommen habe (Schopf 1981). Auch aus der Perspektive feministischer Studien und der Gender Studies erfolgten relativ früh Impulse zur Dekonstruktion des hagiographischen Diskurses und für eine konstruktive Neulektüre von Person, Werk und Wirkung. Unterschiedliche Interpretationslinien lassen sich dabei feststellen: So wurde etwa Mistrals ‚Konservatismus‘ kritisch beleuchtet, insbesondere das bedeutungsschwere Mutterbild, das Mistral auf alle Frauen bezog, und sei es in Form einer sublimierten ‚geistigen‘ Mutterschaft. Selten bleibt hier die schon genannte Textsammlung *Lecturas para mujeres* (1923) unerwähnt, die Mistral im Kontext der mexikanischen Alphabetisierungs- und Erziehungskampagne unter José Vasconcelos zusammengestellt hatte. Diese Anthologie, so der Einwand der bekannten Lateinamerikanistin und Feministin Jean Franco, verstetige mit ihrer Textauswahl (in der ganz überwiegend männliche Autoren zu Wort kommen) traditionelle Frauenbilder (vgl. Franco 1989, 102–103). Andere Studien sind sich der stereotypen Frauenbilder bei Mistral bewusst, sprechen diesen aber eine subversive Kraft zu und deuten Mistrals „Mutterbilder“ als ambivalent (Ryan-Kobler 1997). Vor allem aber wurde ab den 1980er und 1990er Jahren die mangelnde historische und kulturelle Kontextualisierung kritisiert. Gabriela Mistral sei, wie die Literaturwissenschaftlerin Ana Pizarro schon 1991 schrieb, zu einem unhinterfragten Monument, ja „Gemeinplatz“ geworden, jenseits jeder kritischen Reflexion: „Ähnlich wie bei allen Gemeinplätzen kümmerte uns bei der kritischen Arbeit das Bild Gabriela Mistrals in der chilenischen und darüber hinaus in der lateinamerikanischen Kultur gar nicht. Es schien einfach evident“ (215).<sup>3</sup> Auch die feministische Kritikerin Raquel Olea beklagte die einseitige Ausrichtung einer Literaturkritik, die sich nur auf die persönliche Biographie und das lyrische Werk konzentrierte (Olea 1997 [1990], 28 und Hopfe 1998, 437).

Solche Studien zeigen, dass sich die Forschungslage im Laufe der Jahre deutlich diversifizierte. Anlässlich des fünfzigsten Todestages der Dichterin im Jahre 2007 vervielfachten sich die Publikationen zu Mistrals Biographie und Werk: Manche bestätigten das tradierte Bild erneut, andere Publikationen arbeiten weiter gegen die noch immer vorhandenen hagiographischen Tendenzen an; sie rekonstruieren, kontextualisieren und wagen neue Hypothesen, die lange tabuisiert waren. Dazu zählen insbesondere Studien, die auf Mistrals mögliche Homosexualität hinweisen, wie die Arbeiten von Licia Fiol-Matta (2001, 2002), oder Arbeiten, etwa von Ana Pizarro, die auf die bestürzende Tatsache aufmerksam machen, dass der von Mistral stets als Adoptivkind ausgegebene

---

<sup>3</sup> Alle Übersetzungen aus dem Spanischen und dem Französischen, außer im Falle der Gedichte, stammen von mir [S. K.].

Juan Miguel, der im Jahre 1943 Selbstmord beging, möglicherweise ihr leibliches Kind gewesen sei (Pizarro 2005). Ihre Hypothese gilt inzwischen als widerlegt (vgl. Zegers 2015). Pizarro hatte in ihrem Buch erstmals auch die bis dahin kaum bekannten Jahre der Konsulin in Brasilien untersucht und persönliche Nachforschungen nach dem vergessenen Grab Juan Miguels in Petrópolis angestellt. Auch Mistrals pädagogische Arbeit ist inzwischen noch deutlicher ins Blickfeld gerückt (vgl. Valenzuela Fuenzalida 2009). Hier geht es besonders um ihre Rolle als Pädagogin und Erzieherin bei ihren umfassenden internationalen Tätigkeiten. Sie wird damit als eine über Erziehung reflektierende Intellektuelle auf einem kosmopolitischen Parkett sichtbar. Schließlich betonen auch Neulektüren ihres dichterischen Werks seit einiger Zeit immer wieder die „multiplicidad del sujeto mistraliano“, eine spezifische Vielschichtigkeit im Wesen und Werk Mistrals; diese Vielschichtigkeit käme unterschwellig, so Zemborain, in subversiven Aussagen und Diskursen ihrer Gedichte zum Ausdruck (2002, 12). Raquel Olea betont ihrerseits die Latenz des Nicht-Gesagten und die Mehrdeutigkeit im dichterischen Werk Mistrals (2009, 11–15).

Auf diese Weise wurde das lange Zeit einseitige Bild Mistrals, an dessen Konstruktion die Dichterin und kosmopolitische Intellektuelle aktiv mitgewirkt hatte, Zug um Zug aus dem mythisierenden hagiographischen Diskurs gelöst. Durch die allmähliche Abkehr von essentialistischen Deutungen kam man vermutlich der realen und durchaus schillernden Persönlichkeit hinter der öffentlichen Figur langsam näher. Seit dem Jahr 2007 steht der Nachlass Mistrals in der chilenischen Nationalbibliothek für die Forschung zur Verfügung; er wurde von Doris Atkinson, der Nachlassverwalterin von Mistrals letzter Lebensgefährtin Doris Dana, übergeben und hat seither viele weitere Studien angeregt.<sup>4</sup>

## **Die Nobelpreisträgerin *vom anderen Ende der Welt* – Mutmaßungen und Kontroversen**

Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden die Verleihung des Nobelpreises an Gabriela Mistral in ihrem historischen Kontext und mit ihren Hintergründen näher erläutert werden. Ein Gedicht Mistrals bietet hierfür den Einstieg:

---

<sup>4</sup> Erwähnt sei hier insbesondere die Publikation der Briefe von Gabriela Mistral an Doris Dana, die ein breites Presseecho auslöste (Mistral 2009).

## La extranjera

A Francis de Miomandre

—«Habla con dejo de sus mares bárbaros,  
 con no sé qué algas y no sé qué arenas;  
 reza oración a dios sin bulto y peso,  
 envejecida como si muriera.  
 En huerto nuestro que nos hizo extraño,  
 ha puesto cactus y zarpadas hierbas.  
 Alienta del resuello del desierto  
 y ha amado con pasión de que blanquee,  
 que nunca cuenta y que si nos contase  
 sería como el mapa de otra estrella.  
 Vivirá entre nosotros ochenta años,  
 pero siempre será como si llega,  
 hablando lengua que jadea y gime  
 y que le entienden sólo bestezuelas.  
 Y va a morirse en medio de nosotros,  
 en una noche en la que más padezca,  
 con sólo su destino por almohada,  
 de una muerte callada y extranjera».  
 (Mistral 1981 [aus *Tala* 1938], 122/124)

## Die Fremde

Für Francis de Miomandre

„Sie redet mit dem Akzent ihrer barbarischen Meere,  
 mit, ich weiß nicht, welchen Algen und, ich weiß nicht,  
 welchem Sand;  
 sie betet zu einem Gott, der gestaltlos und ohne Gewicht  
 alt und brüchig, als wollte sie sterben.  
 In unserem Garten, der durch sie uns fremd geworden,  
 hat sie Kakteen gesetzt und struppiges Kraut.  
 Sie atmet den Atem der Wüste,  
 hat mit Leidenschaft geliebt, von der sie bleichte,  
 von der sie niemals erzählt; hätte sie uns davon erzählt,  
 wäre es wie die Karte eines anderen Sterns gewesen.  
 Achtzig Jahre wird sie bei uns verbringen,  
 aber immer wird sie sein, als käme sie erst an,  
 eine Sprache sprechend, die keucht und ächzt,  
 in der nur das Viehzeug sie versteht.  
 Und sie wird bei uns sterben  
 in einer Nacht, in der sie mehr denn je leidet,  
 denn nur ihr Schicksal hat sie als Kopfkissen.  
 Einen stillen Tod wird sie sterben, einen *fremden*.“  
 (Mistral 1981 [aus *Tala* 1938], 123/125)

Die Anführungszeichen zu Beginn und am Ende des Gedichts befinden sich im Originaltext; Mistral markiert mehrere ihrer Gedichte auf diese Weise. Sie borge dem oder der Anderen ihren Mund – „la garganta prestada“ [die geborgte Kehle]<sup>5</sup> –, wenn diese Anderen nicht in der Lage seien, von sich zu erzählen. Mistral rechtfertigt dieses Verfahren mit ihrer Fähigkeit zur Empathie und angesichts der Gefahr, die fremde Erfahrung durch das Vergessen für immer zu verlieren. So bewahre sie in ihren Gedichten auch unausgesprochene Bekenntnisse, die – so können wir ergänzen – als *fremde* Erfahrung und als Erfahrung der Fremden höchst relevant sind.

Im Mittelpunkt des Gedichts „La extranjera“ steht eine Frau aus der Fremde, eine Migrantin unbekannter, *wilder*, ja barbarischer Herkunft, die die Regeln ihres neuen Aufenthaltsortes nicht kennt. Sie produziert Missverständnisse, macht Fehler, fällt zur Last. Sie wird vom lyrischen Subjekt beschrieben; lesend befinden wir uns nahe an der fremden Perspektive, die sich ihrerseits auf die sie umgebende Fremde hin öffnet. Die Stimme der Fremden ist indes unverständlich, widerborstig oder sie bleibt stumm. Ihre Götter sind unbekannt, ihre Vergangenheit ebenso, sie ist vor allem eines: *fremd* und *anders* (Mistral 1981, 123/125). Und sie wird *hier* bleiben, in der ihr fremden Welt, bis zu ihrem Tod, einem „*fremden*“ Tod (Mistral 1981, 125). Das lyrische Subjekt allerdings, das uns diese Geschichte erzählt, kennt diese Fremde offenbar gut.

Im Gedicht klingen unterschiedliche ferne und fremde Räume an: das entlegene Land Chile, wenn man an die Dichterin selbst und ihre Herkunft vom Lande denkt; doch es erinnert im weißen Chile auch an die indigenen Kulturen als fremde im eigenen Land. Es erinnert ferner an die Barbaren im Land der Skythen, vielleicht an Medea. Gleichzeitig erscheint uns das Gedicht sehr aktuell. Es ist eher pessimistisch, denn das Ankommen in der Fremde wird überaus prekär dargestellt: Die „Kakteen“ in „unseren Gärten“ und das „struppige Kraut“ sind nicht willkommen (Mistral 1981, 123). Das lyrische Subjekt weiß, dass die Fremde ihr Leben lang fremd bleiben wird (Mistral 1981, 123/125). Und im Gegensatz zu heutigen Diskursen in Migrationskontexten weiß das Gedicht

---

5 In einer Anmerkung zum Gedicht „Poeta“ im Gedichtband *Tala* erläutert Mistral ihre Verwendung der Anführungszeichen: „Die in Anführungszeichen gesetzten Gedichte gehören zu den Gedichten, die man unter den Titel *Die geborgte Kehle* fassen könnte, etwa das Gedicht ‚Viejo León‘ oder ‚Jugadores‘. Ich habe dabei jemandem, der im Gespräch stets einem Eingeständnis bzw. seiner eigenen Geschichte auswich, meine eigene Kehle geborgt, als gehörte er zu mir. Dies war möglich, weil auch im fremden Bekenntnis der große Strom eigener Erfahrung fließt; oder es geschah einfach, weil sich sonst ein aufwühlendes Bekenntnis wie Federkronen im Wind verloren hätte. Die Lüfte sind dem sprechenden Menschen gegenüber unbeständig, nicht einmal seinen Hauch wollen sie bewahren. Und hier setze ich ein anstelle eines schlechteren Dieners [...]“ (Mistral 1993, 176).

nichts über Assimilation, Integration, Zusammenleben und über ein ‚Ankommen‘ in der neuen Heimat zu sagen. Es bekräftigt das existenzielle Fremdsein.

Doch genau hier macht sich die Dichterin zur Vermittlerin: Sie *zitiert* in ihrem Gedicht die *andere* Stimme und deren unausgesprochene Geschichte, die sie selbst sehr wohl kennt; sie weiß von einer nie erwähnten Liebesgeschichte oder von einem gestaltlosen Gott oder von der Zukunft der Fremden „bei uns“ (Mistral 1981, 123/125). Dank ihrer geborgten Kehle vermittelt die Dichterin die Erzählungen und Gedanken der fremden Migrantin.

Das Gedicht legt – ohne es hierauf reduzieren zu wollen – den Verweis auf die Biographie der Dichterin nahe, die sich stets als Fremde fühlte und als Fremde vorstellte. Es gibt viele Belege, dass die chilenische Dichterin, Lehrerin und weltreisende Diplomatin tatsächlich stets und überall als Ausnahmeerscheinung wahrgenommen wurde – auch als sie längst zum diplomatischen Establishment gehörte (vgl. z. B. Pernet und Löhr 2017, 256).

Der erste, der nicht zufällig dieses Gedicht in eine andere Sprache übertrug, war der französische Intellektuelle Roger Caillois, der sich zu diesem Zeitpunkt infolge des Kriegs im argentinischen Exil befand. Sein Interesse galt den Pendelbewegungen zwischen verschiedenen Sprachen, Literaturen und Kulturen und den Möglichkeiten des Austauschs von Ideen und Texten. Fast programmatisch formuliert er vor diesem Hintergrund sein Ideal des interkulturellen Gesprächs in einem Artikel für die Exilzeitschrift *Lettres Françaises* 1944. So stellt er Gabriela Mistral und den französisch-uruguayischen Dichter Jules Supervielle als „Poètes d’Amérique“ vor, deren „amerikanische“ Poesie für die europäische Literatur immer wichtiger werden würde:<sup>6</sup>

[...] Diese Verse sind unauflöslich mit Amerika verbunden. Doch erobert sich Amerika ein wenig von Frankreich und Spanien durch den Einfluss, den seine Verse auf deren neuere Poesie ausüben. Es geht hier um eine neue Art des Austauschs, bei dem alle gewinnen. (Caillois 1944, 8)

Da Caillois sich in der Isolation des Exils besonders für das fremde Wort, für die kulturelle Vermittlung, Übersetzung und die bilingualen Dichter interessierte, und er darüber hinaus Brücken zum besetzten Frankreich schlagen wollte, überrascht nicht, dass er genau das Gedicht „L’étrangère“ auf Französisch vorlegte und kommentierte. Er präsentierte damit aus dem Exil heraus seinen fran-

---

<sup>6</sup> Caillois vereinnahmte Jules Supervielle offenbar gegen dessen Willen als ‚amerikanischen‘ Dichter, wie sich aus der Korrespondenz schließen lässt (vgl. Felgine 1991, 326–327). Jules Supervielle sah sich selbst als ‚französischen‘ Dichter, der aber dennoch eine unbestreitbare Mittlerrolle zwischen Lateinamerika und Frankreich einnahm (vgl. Molloy 1972, 162–174).

zösischsprachigen Lesern eine zwar fremde, aber überaus wichtige poetische Stimme aus Lateinamerika und prophezeite deren kommende Bedeutung.

Ein Jahr später sollte Gabriela Mistral den Literaturnobelpreis erhalten.

Die Auszeichnung der chilenischen Dichterin im November 1945 kam überraschend – wenigstens für die nicht-iberoamerikanische Welt. Gabriela Mistral war erst die fünfte Frau, die von der Schwedischen Akademie geehrt wurde, und sie war die erste lateinamerikanische Persönlichkeit, die den Literaturnobelpreis zuerkannt bekam. Die Entscheidung für die Dichterin vom anderen Ende der Welt verwunderte viele, die gerade nach den Jahren des Kriegs und dem Sieg über den Nationalsozialismus und Faschismus auf andere renommierte und vor allem bekanntere Namen gesetzt hatten: „Her recent elevation to Nobel Prize status was met mostly with a blank stare and interrogative eyebrow“, schrieb Mildred Adams in der New Yorker Zeitung *The Nation* (1945, 739). Doch viele andere wunderten sich keineswegs: Schon seit dem Ende der 1930er Jahre hatten sich namhafte lateinamerikanische Intellektuelle und Literaturexperten auf die Benennung von Gabriela Mistral als nobelpreiswürdige Kandidatin geeinigt. Vor allem von Chile gingen die Vorschläge aus, aber auch ein von Ecuador initiiertes Vorschlag fand offenkundig schnell die Unterstützung peruanischer, chilenischer und brasilianischer Kreise sowie weiterer lateinamerikanischer Nationen. Auch Mistral hatte hinter den Kulissen zu ihrer Nominierung als Dichterin aus Lateinamerika beigetragen.<sup>7</sup> Doch als die Entscheidung im Jahre 1945 tatsächlich zu ihren Gunsten fiel, gab dies vor allem zu Spekulationen über die ‚eigentlichen‘ nicht-literarischen Motive der Wahl Anlass, die auch später nicht versiegten. Diese Mutmaßungen besagen, dass die Auszeichnung Mistrals vor allem eine politisch geschickte und nach dem Zweiten Weltkrieg geradezu opportune Entscheidung gewesen sei. In dem bereits erwähnten Artikel schreibt die engagierte Journalistin und Frauenrechtlerin Mildred Adams 1945 kritisch genau in diesem Sinne:

The uncomfortable suspicion persists that the prize may have been awarded to Miss Mistral this year because her poetry, being fine, was also safe and in the main non-controversial. Her poems are deeply human, and in style and content they rise a minimum of uncomfortable questions. Moreover, Miss Mistral is a woman, and not many Nobel prizes

---

7 Um Unterstützung der Kandidatin durch das Institut International de Coopération Intellectuelle wirbt zum Beispiel Francisco Walker Linares in einem Brief an Henri Bonnet, Direktor des IICI, Santiago de Chile, 17. November 1939. UNESCO, *Dossiers de Correspondances* F.II.1 (1939–1940). 184.

Elizabeth Horan hat die komplexe Vorgeschichte der Nominierung unter den Bedingungen des Kriegs im Einzelnen rekonstruiert (Horan 2015). Pernet und Löhr weisen Mistrals aktive Mitwirkung auf der Basis von Recherchen im Nobelpreisarchiv nach (2017, 273–275).

have gone to women poets; she is a South American, and no Nobel Prize has previously gone to a South American. This year above all others, with poets in other places submerged by the war, a South American woman poet could be safely chosen, particularly as her fellow-poets held her in such warm regard. (Adams 1945, 740)

Die These, Gabriela Mistral habe als „Ersatz-Kandidatin“ für den im Juli 1945 verstorbenen Paul Valéry fungiert, wurde noch in den 1960er Jahren von der Schwedischen Akademie selbst in einer offiziellen Publikation von Mistrals Gedichten für den Kreis der Nobel-Freunde verbreitet: Die *Kleine Geschichte der Zuerkennung des Nobelpreises an Gabriela Mistral*, verfasst vom ehemaligen schwedischen Kulturattaché in Paris, Kjell Strömberg, besagt, dass Mistral aufgrund eines geschickten, bisweilen sogar aggressiven Lobbyismus ihrer chilenischen Landsleute den Preis zuerkannt bekommen habe, nachdem Valéry ihn nicht mehr erhalten konnte (o. D. [1969], 10). Jahre später griff die mexikanische Soziologin und Schriftstellerin Sara Sefchovich in einer kritischen Relektüre des Mistral'schen Lebenswerks ähnliche Überlegungen erneut auf. In einem sarkastischen Nachwort unterstreicht sie ihre ästhetische und politische Distanz zu der berühmten Dichterin und schreibt über die Nobelpreisentscheidung:

Ich sehe keinen anderen Grund für die Größe Mistrals als diese zufällige glückliche Fügung, Frau und Lateinamerikanerin zu sein, die noch dazu mit Geschick eine Poesie niedrigen Alkoholgehalts verfasste, welche nach dem Krieg besonders angemessen schien, um kein Salz in offene Wunden zu streuen. (Sefchovich 1997, 129)

Dieses höchst zwiespältige Echo fordert dringend dazu auf, mit einem Blick von heute das Nobelpreisgeschehen des Jahres 1945, welches erstmals eine lateinamerikanische Lyrikerin in das internationale Rampenlicht der Kulturdebatten holte, noch einmal genauer zu betrachten und in einem größeren zeithistorischen Zusammenhang neu zu verorten.

## **Gabriela Mistral – eine *Fremde* im kulturellen Diskurs der Nachkriegszeit?**

Die Preisverleihung an die chilenische Dichterin und Intellektuelle Gabriela Mistral im Jahr des Kriegsendes, so die These, ist auch wesentlich Ausdruck einer allmählichen neuen Rollenverteilung im internationalen kulturellen Diskurs, welche die bislang herrschende symbolische Ordnung zwischen den traditionellen Zentren der Kultur und den Peripherien ablöste. In den Nachkriegsjahren erlangten die Stimmen lateinamerikanischer Intellektueller eine herausragende kulturpolitische Position auf universeller Ebene, weil sie sich engagiert am kul-

turellen Wiederaufbau der Welt beteiligten (hierzu Klengel 2011). Dieses Engagement führte zu einer intellektuellen Neukonstellation, die die Vermutung, Gabriela Mistral sei eine ‚harmlose‘ Kandidatin bzw. Zufalls- oder Kompromisskandidatin gewesen, absurd erscheinen lässt; vielmehr zeigt sich, dass Mistrals Wahl als Zeichen für eine veränderte Wahrnehmung ästhetischer, kultureller und intellektueller Diskurse außereuropäischer Herkunft gedeutet werden muss. Dies war für viele Europäer (und auch Nordamerikaner) auf den ersten Blick neu und überraschend; dass es sich um eine weibliche Preisträgerin handelte, machte die Einschätzung des Ereignisses aus damaliger Sicht nicht einfacher. Manche mögen die Wahl wohlwollend und paternalistisch als „exquisita galantería“ verstanden haben, wie sogar der renommierte mexikanische Gelehrte Alfonso Reyes zunächst rhetorisch nahelegt, um diesen Gedanken anschließend (mit einem gleichwohl paternalistischen Tonfall) zurückzuweisen: „Ich würde gerne betonen, wie sehr es mir gefällt und wie wichtig ich es finde, dass die Frauen mit uns im gleichen Boot sitzen. [...] Wir dürfen niemals vergessen, dass die Frauen ‚die Hälfte der Menschheit‘ sind“ (1958 [1945], 194).

Mit dem Literaturnobelpreis wurde zwar in erster Linie die Lyrikerin geehrt, doch war Mistral aufgrund ihrer vielschichtigen Persönlichkeit als Pädagogin und Mittlerin zwischen den Kulturen tatsächlich eine sehr geeignete Kandidatin im symbolisch aufgeladenen Schlüsseljahr 1945. Als Intellektuelle vertrat sie zum Beispiel einen kulturellen Partikularismus, der die Anerkennung der kulturellen Leistungen aller Nationen und Kulturen einforderte. Als Repräsentantin einer nicht-europäischen Nation des Südens (deren persönliche Interessen überdies den regionalen Traditionen, Sitten, Bräuchen und der Folklore galten) insistierte sie auf einem Kulturbegriff, der nicht allein auf dem ästhetischen Kanon einer europäischen Hochkultur fußte. Hierbei berief sie sich auf die Grundsätze eines humanistischen Denkens, das die Fähigkeit kulturellen Verstehens und die Möglichkeit kultureller Anerkennung voraussetzte. Sie forderte den Respekt für die partikularen Kulturen mit jenem aufklärerischen Gestus, der auch die Programmatik und Ziele des Institut International de Coopération Intellectuelle geprägt hatte, wo sie seit Mitte der 1920er Jahre tätig war. Die humanistische Haltung, die ihrem Partikularismus zu Grunde lag, verdichtete sich in ihrem pädagogischen Engagement als Erzieherin und Lehrerin – einer Tätigkeit also, die sie schon in jungen Jahren in Chile und in den frühen 1920er Jahren in Mexiko ausgeübt hatte und die sie bei ihren späteren internationalen Dozenturen und Vortragsreisen fortführte. Auch zwischen November 1948 und Dezember 1950 wechselte die Nobelpreisträgerin während eines Aufenthalts in Veracruz (Mexiko) noch einmal ins Feld der pädagogischen Kulturarbeit. Im Persönlichkeitsprofil der chilenischen Dichterin finden sich mithin mehrere Aspekte, die die Zuerkennung des Nobelpreises im Jahre 1945 als eine Entschei-

derung charakterisieren, die in der Logik der veränderten intellektuellen Konstellationen der Nachkriegszeit lag. Gabriela Mistral besaß nicht nur in hohem Maße Rückhalt und die nötige literarische Anerkennung in ganz Lateinamerika, sondern sie hatte sich auch als Diplomatin und Intellektuelle bereits in der Zwischenkriegszeit ein internationales Renommee erworben. Gerade die pädagogischen Anteile in ihrem Werk, sei es in der Prosa oder in der Poesie, entsprachen dem humanistischen Geist der Nachkriegsjahre und des kulturellen Wiederaufbaus.

Ab November 1945 wurde die Nobelpreisträgerin somit zu einer zentralen Protagonistin des interkulturellen Dialogs zwischen Europa und Lateinamerika. Mit ihren Reden und Kommentaren erreichte sie von da an ein breites internationales Publikum. Sie gehörte zu den ersten lateinamerikanischen Stimmen, die mit hohem symbolischem Kapital ausgestattet im universellen kulturpolitischen Diskurs der Nachkriegszeit das Wort ergreifen konnte.

Doch wie lassen sich Mistrals Beziehungen zum verwüsteten Nachkriegs-europa, einem Kontinent, den sie vor dem Krieg viel bereist hatte, beschreiben? Wie stand es um ihre Forderungen nach einer Anerkennung des kulturell Partikularen, die sie 1940 in einem aufschlussreichen Artikel bzw. offenen Brief postuliert hatte (Mistral 1940)? Auf welche Weise forderte sie eine notwendig andere Wahrnehmung und Neuordnung der kulturellen Beziehungen zwischen Europa und den nicht-europäischen Ländern ein?

Mistral war sich ihrer Rolle als Vermittlerin wohl bewusst, wie mehrere einschlägige Texte, offene Briefe oder Kommentare, die in der breitenwirksamen Tagespresse erschienen waren, belegen. Allerdings zeigte sich die chilenische Dichterin deutlich weniger fordernd als etwa der Mexikaner Jaime Torres Bodet, der sich ebenfalls ab 1945 an herausgehobener Stelle für die Gründung der UNESCO engagierte und 1948 ihr Generaldirektor wurde.<sup>8</sup>

Schon Ende 1945 erschien ein Artikel der Preisträgerin mit dem Titel „Gabriela Mistral habla a Francia“. Er wurde zwischen November 1945 und Februar 1946 zunächst in Brasilien und anschließend in mehreren hispanoamerikanischen Tageszeitungen veröffentlicht.<sup>9</sup> Emotional und engagiert beschreibt Mistral hier ihre Beziehungen zu Frankreich; sie erörtert die Rolle Frankreichs

---

<sup>8</sup> In meiner Studie ist das Kapitel „Nobelpreis und UNESCO. Lateinamerikanische Profile des kulturellen Wiederaufbaus“ der Darstellung dieser beiden Persönlichkeiten in ihrer Unterschiedlichkeit und mit ihren Berührungspunkten gewidmet (Klengel 2011, 135–189).

<sup>9</sup> Der Artikel wurde 1978 in einer Sammlung von Mistrals Essays und Sachtexten wiederveröffentlicht, jedoch ohne Hinweis auf die Zusammenhänge der Entstehung (Mistral 1978.) Er erschien erstmals am 29. November 1945 im *Diário da Noite* (São Paulo) und im *Estado de São Paulo* (nicht im Dezember 1945, wie es in der Veröffentlichung von 1978 irrtümlich heißt).

in der Nachkriegszeit und gibt ihrer Hoffnung Ausdruck, das Land möge nach dem Krieg und der Besatzungszeit wieder ‚zu sich‘ finden. Ihr Text fußt auf einer Begegnung mit dem französischen Intellektuellen Jean Guéhenno, der sich als Abgesandter des neuen Frankreichs auf Lateinamerika-Mission befand, um die traditionell engen Beziehungen zwischen Lateinamerika und Frankreich, die im Krieg abgebrochen waren, wieder zu stärken. Auf seiner Reise trat Guéhenno, so vermitteln alle Quellen, ohne jegliches Superioritätsgebaren auf, welches die Beziehungen in der Vergangenheit oft geprägt hatte. Dies war die Bedingung für die spontane wechselseitige Sympathie zwischen beiden (Klengel 2006).

Die Begegnung ereignete sich zu einem ungewöhnlichen Zeitpunkt: Die Nobelpreisträgerin saß, von der Presse umgeben, buchstäblich auf gepackten Koffern, um von Petrópolis aus in Richtung Schweden aufzubrechen (Guéhenno 1952, 29–30). In dieser Situation bestand Mistral darauf, Guéhenno zu empfangen. Der französische Gast zeigt sich von dieser Begegnung tief bewegt. Beide sprechen über die Situation Frankreichs und über ihre jeweiligen literarischen Vorlieben: Sie teilen die Liebe zu Michelet und stehen sich auch in ihren pädagogischen und erzieherischen Idealen nahe. Mistral beschwört das ländliche, volkstümliche Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts bei Michelet und formuliert als Lateinamerikanerin hohe Erwartungen an das freie Frankreich nach 1945. Gleichzeitig warnt sie vor Überheblichkeit und Fremdenfeindlichkeit, die sie selbst in den Zwischenkriegsjahren erlebt hatte. Ihr Artikel ist ein wohlmeinender, moralischer Appell an Frankreich, der für Jean Guéhenno während seiner Lateinamerika-Reise als Türöffner wirkte. Mistrals idealistische Berufung auf das rurale Frankreich Michelets hat eine deutlich politische Dimension. Aufgrund seines Protests gegen das herrschende Regime sieht sie Michelet als eine ethische Richtschnur für die Intellektuellen im Nachkriegsfrankreich, das gerade der Tyrannei entronnen sei.

Mistrals Worte gelangten durch Jean Guéhenno nach Frankreich. In seinen Veröffentlichungen und Reiserinnerungen hob er wiederholt die Bedeutung dieser Begegnung hervor. Sein Treffen mit Mistral und die publizistischen Folgereisereisnerungen stehen paradigmatisch für den intellektuellen Dialog in einer Epoche des Neuanfangs, als man alte Freundschaften und Traditionen beschwor, gleichzeitig aber auch tastend die neuen Verhältnisse erkundete. Mit Gabriela Mistral wurde in Europa und der Welt eine ungewöhnliche Stimme hörbar, die Stimme einer lateinamerikanischen ‚femme de lettres‘, die die öffentliche Aufmerksamkeit für die intellektuelle Produktion eines fernen Erdteils weckte. Entsprechend bringen die Berichte und Interviews mit der Dichterin nicht nur ihr eigenes Werk, sondern auch das chilenische und lateinamerikanische Literaturgeschehen in den Blick, und von lateinamerikanischer Seite wurde zu Recht

betont, dass der Preis eigentlich an ‚ganz Lateinamerika‘ gegangen sei. Alfonso Reyes unterstrich dies in seiner Reaktion auf die Nachricht vom Nobelpreis:

Während der weltweiten Krise aufgrund des Kriegs bekam man schon einen ersten Eindruck, dass die Welt auf uns zählt. Jetzt bestätigt sich, allein schon auf dem Gebiet der Kultur und des Geisteslebens, dass die Welt uns tatsächlich zur Kenntnis genommen hat. Nichts Geringeres nämlich bedeutet die Verleihung eines solch prestigevollen Preises. (1958 [1945], 193)

Ähnlich begeistert klingt auch der Beitrag des Übersetzers Francis de Miomandre (dem das oben besprochene Gedicht Mistrals gewidmet ist) am 10. Januar 1946 in den *Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*. Miomandre möchte der französischen Leserschaft die in Lateinamerika längst anerkannte Dichterin als wahrlich universelle Dichterin vorstellen: Mistral bringe eine universelle Botschaft der Humanität nach Frankreich und Europa. Die autochthone und regionale Thematik ihrer Poesie, etwa ihre Naturlyrik oder die Gedichte über indigene Motive, überzeugen Miomandre ebenso sehr wie ihre jüngeren Gedichte, die sich den allgemeingültigen Dingen des Lebens zuwenden. Was könnte es Universelleres geben als ein Gedicht über die Luft, das Wasser, Salz und Brot, fragte er mit Verweis auf den Gedichtband *Tala*: „Sie entdeckt ein immer bedeutungsreicheres Gewebe aus Analogien, die das Objekt, den Gegenstand mit allem verbindet – besonders aber mit uns selbst“ (Miomandre 1946). Der chilenischen Dichterin sei etwas bislang Einmaliges gelungen: Ihre Poesie bringe einen buddhistisch anmutenden Anthropozentrismus zum Ausdruck, der nicht das Ich des Menschen im egozentrischen Sinne bestärke, sondern umgekehrt stets an die Einbindung des Menschen in die Welt gemahne. Mistral schreibe ihre Poesie aus tiefer „connaissance“ jenseits jeglicher Sentimentalität: „Intensiv, herb, wundersam reich und neuartig“, sei ihre Sprache (Miomandre 1946). Der französische Übersetzer schlägt einen großen Vergleich vor, der heute vielleicht ein wenig verwundert: Er sieht Mistral in der Tradition Walt Whitmans und betrachtet sie als südamerikanische Antwort auf den wortgewaltigen nordamerikanischen Dichter: „Ihre vertrauensvolle, starke Stimme antwortet auf diese Weise – als ob jemand ins Ohr der Erde selbst spräche – wie ein geschwisterliches Echo auf die große Stimme, auf die Sturzflut der Gesänge Walt Whitmans“ (Miomandre 1946). Mit seinem Vergleich unterstreicht Miomandre die Richtigkeit der Entscheidung des Nobelpreiskomitees. Über die Eignung und Repräsentativität Mistrals seien sich die Lateinamerikaner des ganzen Kontinents längst einig gewesen. Als aufmerksamer Leser und Kenner ihrer Lyrik hebt er seinerseits die Neuartigkeit der Mistral’schen Poesie hervor. Seine Aussagen über literarische und kulturelle Einflüsse und über die Filiationslinien deuten den allmählichen Veränderungsprozess der traditionellen Wissensordnungen an:

Es freut mich, dass mit der Poesie Gabriela Mistral das Wertvollste, das die Neue Welt bereithält, zu uns gelangt. Nicht in Form jenes Museums, wie manche glauben, wo die Handwerkskunst unserer eigenen Kultur wie „Stückwerk unserer geistigen Sammlungen“ aufbewahrt liegt, sondern tatsächlich und wahrhaftig als Schritt einer neuen Entwicklung. (Miomandre 1946)

Ein weiterer Artikel über die Nobelpreisträgerin gibt ebenfalls einen interessanten und ungewohnten Denkanstoß. In den kommunistischen *Lettres françaises* vom 18. Januar 1946 publizierte Henri Membre einen literaturgeschichtlichen Beitrag über „Gabriela Mistral et les Lettres Chiliennes“. Der Frankreichbesuch der Nobelpreisträgerin ist ihm Anlass, die öffentliche Aufmerksamkeit auf die chilenische Literatur insgesamt zu lenken, die in Frankreich damals außerhalb von Expertenkreisen vollkommen unbekannt war. Membre stellt Mistral's Werk zunächst in den literaturhistorischen Kontext Chiles, anschließend ist ihm die Dichterin Gesprächspartnerin und Informantin über das eigene Werk und über die zeitgenössische Literatur Chiles (Membre 1946, 5). Mistral nutzt das Interview ihrerseits vor allem, um die Aufmerksamkeit auf zwei chilenische Autorinnen ihrer Generation zu lenken: „Und vergessen Sie vor allem nicht die Namen zweier Frauen, sagte mir Gabriela Mistral: Maria-Luisa Bombal und Marta Brunet. Glauben Sie nicht, dass ich aus weiblicher Solidarität darauf insistiere, sondern einfach, weil ich von ihrem großen Talent überzeugt bin.“ (Membre 1946, 5)

Auch der Übersetzer Georges Pillement unterstreicht in der Zeitschrift *Europe* ähnlich wie sein Kollege Francis de Miomandre die Wichtigkeit der Nobelpreisentscheidung, da sie den Reichtum der lateinamerikanischen Poesie endlich der Öffentlichkeit nahebringe. Mit dem Preis ehre man auch viele weitere Autoren wie Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet, Juana de Ibarbourou oder Vicente Huidobro, „all diese feinsinnigen Geister, die das Wesen dieser unbarmherzigen Länder, wo sich Zivilisationen zerfleischten und aus einer gewaltsamen Paarung neu hervorgingen, auszudrücken wissen.“ (Pillement 1946, 136) Auch für den wortgewaltigen Pillement steht fest, dass Mistral längst eine gesamtlateinamerikanische Bedeutung besitze: „In wenigen Jahren ist sie zu einer moralischen Referenz Lateinamerikas geworden“ (1946, 136). Pillement zieht auch als einziger der bisher zitierten Autoren eine Verbindungslinie zu Mistral's Haltung gegenüber dem Antisemitismus und dem Genozid, indem er auf ihr frühes Gedicht „Race juive, chair de douleurs“ aufmerksam macht (vgl. Klengel 2000, 216–218).

In diesen Zusammenhang französischer Äußerungen gehört indessen auch Paul Valéry's postum erschienenes Vorwort in dem 1946 veröffentlichten Gedichtband Mistral's *Poèmes Choisis*. Der Text war früher verfasst worden und bezog sich nicht unmittelbar auf den Nobelpreis. Doch er entfaltete seine Wir-

kung im Rahmen der Elogen auf die Preisträgerin. Bei einem genauen Blick fällt jedoch die extreme Zwiespältigkeit des Valéry'schen Textes auf. Sein Vorwort ist ein rhetorisches Parastück, das Wohlwollen vorgibt, aber ästhetische Distanznahme vermittelt – „väterlich-ritterliches Wohlwollen“, nannte Kjell Strömberg Valérys Wertschätzung in dem bereits erwähnten Rückblick auf die Preisverleihung (Strömberg o. D. [1969]). Valéry hebt zunächst die Differenz zu seinem eigenen Werk hervor, er besteht auf Mistrals Fremdheit, auf seiner Überraschung und auf seiner Unkenntnis der spanischen Sprache – allerdings werde diese durch die hervorragende Übersetzung von Mathilde Pomès kompensiert (Valéry 1946, 11). Weiter beschreibt er seine persönliche Bekanntschaft mit der Chilenin im Kontext des Institut International de Coopération Intellectuelle, wo Mistral ihr Land mit „Grazie“ und „Bescheidenheit“ vertreten habe und er ihr Werk noch nicht kannte (Valéry 1946, 10). Ihr Œuvre sei in Frankreich „dank der Artikel, die Francis de Miomandre, Max Daireaux und einige andere schreiben“ verbreitet worden (Valéry 1946, 12). Schließlich rühmt er „diese Frau, die wie kein anderer zuvor das Kind-Sein besingt“, und hebt das Autochthone ihrer Dichtkunst hervor (Valéry 1946, 12). Bisweilen überzeugt sein Lob, etwa, wenn er über die Materialität ihrer Poesie spricht. Doch markiert er schließlich einmal mehr die Differenz: „Es ist offensichtlich, wie wenig ihr Werk der literarischen Tradition Europas verdankt“ (Valéry 1946, 16). Damit beschließt er seinen Artikel mit einem zwiespältigen Lob der Alterität: Mistral bleibt die *fremde* Nicht-Europäerin.

Mistral war sich der Ambivalenz und des Paternalismus, ja der subtilen Bosheit dieses Vorworts bewusst,<sup>10</sup> wie aus der Korrespondenz zwischen Roger Caillois und Victoria Ocampo, die Mistral freundschaftlich verbunden waren, hervorgeht. Sie lehnte das Vorwort ab, konnte sich aber mit ihrem Einspruch nicht durchsetzen: Man hätte dies als Beleidigung Frankreichs verstanden, soll ihr bedeutet worden sein (Caillois und Ocampo 1997, 259).

Die Valéry-Anekdote illustriert einmal mehr die komplizierte Situation, die durch die Wahl Mistrals zur Nobelpreisträgerin eingetreten war. Ein scheinbarer Ausweg, der dem generellen Bedürfnis nach einer ‚Einordnung‘ der ungewöhnlichen Nobelpreisträgerin entgegenkam, war der wiederholt geäußerte Hinweis auf ihre ferne Herkunft – diesen ‚diplomatischen‘ Ausweg eines Lobes der Fremdheit hatte (der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits verstorbene) Valéry gewählt. Viele Texte über Mistral greifen wenig später dieselbe Denkfigur

---

<sup>10</sup> Vgl. hier auch Villegas: „Für Paul Valéry [...] gehörten die hispanoamerikanischen Schriftsteller nicht zur Familie [...]. Dieses Vorwort, das 1945 verfasst wurde, zeugt eindeutig von Valérys Missgunst; er verweist Gabriela Mistral, sichtlich von oben herab, in ihre Gefilde“ (2007, 198).

auf (ohne die rhetorische Subversion und maliziöse List Valéry's, der in Mistral vermutlich die Konkurrentin um den Nobelpreis spürte). Genau damit aber leisten die meisten Texte *nolens volens* einer Idealisierung Vorschub, die zur Legendenbildung um Gabriela Mistral beitragen sollte. Dabei steht weniger das Klischee der ‚geistigen Mutter‘ und Erzieherin im Mittelpunkt, sondern symptomatischerweise ihre kulturelle Herkunft aus der Fremde.

So unterstreicht mit besten Intentionen Mistrals kosmopolitische Freundin Victoria Ocampo vor allem die „amerikanische Gabriela Mistral“, die mit ihrer Poesie und ihrem Denken tief im amerikanischen „Sein“ verwurzelt sei (1946, 101). Ähnlich wie Miomandre oder Guéhenno verweist Ocampo auf das von Mistral selbst gepflegte Image ihrer multiethnischen Herkunft, bei der die indigene Abstammungslinie besonders wichtig sei: „Gabriela ist stolz auf ihr indianisches Blut, das sich in ihren Adern mit dem spanischen mischt“, schreibt Ocampo (1946, 102). In Jean Guéhenno's Tagebuch steigert sich die physiognomische Beschreibung der chilenischen Dichterin zu einer regelrechten Verklärung, gleichzeitig offenbart dieser Text auch die Selbstinszenierung Mistrals:

Ihre eigentümliche, ruhige Art, diese strahlende Milde [...]. Sie blickte vor sich hin, unbeweglich wie ein Götzenbild, die Augenlider schwer, gesenkt, fast geschlossen, in welcher Stille, angesichts welcher Erinnerungen, welcher alten und unvergessenen Liebe. Ein einziges Mal wandte sie sich mir ein wenig lebhafter zu, um mir ihre pochenden Schläfen einer Indigenen zu zeigen. ‚Sehen Sie‘, sagte sie, ‚ich stamme wirklich von hier‘. (Guéhenno 1952, 31)

Als „königlich“ und „unzerstörbar [...]“, die vollkommenste aller indigenen Ethnien [im Original „roten Rassen“, S. K.]“ glaubt wiederum Francis de Miomandre, die indianische Abstammungslinie Mistrals beschreiben zu müssen: „Diese Herkunft ermöglichte Gabriela Mistral ihr so umfassendes und vollkommenes Verständnis des Indigenen“ (Miomandre 1946).

Die Idealisierung der Person Mistrals aufgrund ihrer ‚Amerikanität‘ gerade im Kontext interkultureller Begegnungen – die sie selbst gefördert zu haben scheint und die sich leicht auch gegen sie selbst wenden konnte, wie Valéry's „Préface“ zeigt – sind wohl der Preis, den die Nobelpreisträgerin und Dichterin aus einer ‚exotischen‘ Weltgegend zu zahlen hatte. Ihre keineswegs exotischen humanistischen Statements bei ihren Reisen nach Erhalt des Nobelpreises über die Bedeutung der europäischen und französischen Kultur in der Welt und in Lateinamerika sind in diesem Sinne vielleicht als Gegengewicht zum exotischen Image zu interpretieren. In ihren Reden wird sie vielmehr der Rolle der Intellektuellen und ‚femme de lettres‘ gerecht, die als Pädagogin und Diplomatin schon seit Jahrzehnten in der internationalen Welt zu Hause ist. Mistrals eher moralischer denn politischer Diskurs entsprach der kulturpolitischen Rolle, die Latein-

amerikas Intellektuelle in den Jahren des Wiederaufbaus auf dem internationalen Parkett übernommen hatten. Ihre komplexe Persönlichkeit weckte aber auch die Aufmerksamkeit für die bis dahin unbekanntenen Literaturen Lateinamerikas. Die Nobelpreisverleihung erscheint daher im Rückblick als ein erster Wendepunkt in der internationalen Wahrnehmung lateinamerikanischer Literaturen und somit als eine Vorgeschichte des literarischen ‚Booms‘ der 1960er Jahre. Ebenso ist sie ein erster Beitrag zur geopolitischen Neuverortung der intellektuellen Beziehungen zwischen Lateinamerika und Europa nach 1945.

Dem ersten Literaturnobelpreis für Lateinamerika kommt daher eine wichtige symbolische Bedeutung zu. Es handelt sich bei Gabriela Mistral – stellvertretend für viele lateinamerikanische Schriftsteller und Intellektuelle – um eine Stimme, die in der Welt vor 1939 niemals den Grad an Aufmerksamkeit auf sich gezogen hätte, den sie nach 1945 erreichen sollte. Sie wurde – zeitgleich wie der mexikanische Mitbegründer und zweite Generaldirektor der UNESCO Jaime Torres Bodet – zu einer herausragenden Repräsentantin eines kulturellen Diskurses, der in den unmittelbaren Nachkriegsjahren viele Diskussionen über den Frieden und den kulturellen Wiederaufbau prägte. Ihre Dichtkunst und ihr persönliches Engagement auf dem Gebiet der Bildung und Erziehung fanden breite Anerkennung. Durch die Katastrophen des Kriegs und des Totalitarismus war das eurozentrische Bewusstsein und damit auch der klassische Humanismus erschüttert worden. Mistral und andere lateinamerikanische Intellektuelle engagierten sich ihrerseits für einen neuen, *anderen* Humanismus, der auf einer tatsächlichen Anerkennung kultureller Eigenständigkeit und Partikularität beruhte und sich für alle Kulturen öffnete. Auf diese Weise wurde Mistral Teil einer neuen internationalen Intellektuellengemeinschaft, welche die Intellektuellen der nicht-europäischen Welten dezidiert einschloss.

Eine Überwindung der persönlich empfundenen ‚Fremdheit‘ und darüber hinaus einer grundsätzlichen Alteritätsvorstellung, die sich mit Lateinamerika verbindet, bedeutete dies alles freilich noch nicht; dennoch verweist das komplexe Geschehen auf einen wichtigen Wendepunkt im transatlantischen kulturellen und intellektuellen Dialog zwischen Nord und Süd, in dem die chilenische Dichterin einen zentralen Platz einnimmt.

## Bibliographie

- Adams, Mildred. „Gabriela Mistral“. *The Nation* 29. 12. 1945. New York. 739–740.
- Buruma, Ian. '45. *Die Welt am Wendepunkt*. Übers. von Barbara Schaden. München: Hanser, 2014.
- Cabello Hutt, Claudia. „Gabriela Mistral artesana de sí misma: multifuncionalidad de la prosa mistraliana en su construcción como sujeto intelectual“. *Taller de Letras* 41 (2007): 53–67.

- Caillois, Roger. „Poètes d’Amérique“. *Lettres Françaises* 12 (1944): 7–16.
- Caillois, Roger, und Victoria Ocampo. *Correspondance (1939–1978)*. Hg. Odile Felgine unter Mitwirkung von Laura Ayerza de Castilho und Juan Alvarez-Márquez. Paris: Stock, 1997.
- Carrión, Benjamín. *Santa Gabriela Mistral (ensayos)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956.
- Felgine, Odile. „Lettres Françaises: le virage américain“. *Roger Caillois. Témoignages, études et analyses, précédés de 39 textes rares ou inédits de Roger Caillois*. Hg. Jean-Clarence Lambert. Paris: La Différence, 1991. 314–327.
- Figuroa, Virgilio. *La divina Gabriela*. Santiago de Chile: Impr. El Esfuerzo, 1933.
- Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2002.
- Fiol-Matta, Licia. „Image is everything: Photographs of Gabriela Mistral, 1986–1946“. *La Torre* 20/21 (2001): 233–270.
- Franco, Jean. *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Guéhénno, Jean. *Voyages. Tournée américaine, tournée africaine*. Paris: Gallimard, 1952.
- Hopfe, Karin. „Muttersprache, fremde Sprache. Zur Poetik Gabriela Mistrals“. *Horizontverschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania. Festschrift für Karsten Garscha zum 60. Geburtstag*. Hg. Claudius Armbruster und Karin Hopfe. Tübingen: Narr, 1998. 437–448.
- Horan, Elizabeth. „Unrepentant traveler, accidental diplomat, triumphant Nobel: Gabriela Mistral in wartime Brazil“. *Anales de Literatura Chilena* 24 (2015): 253–278.
- Judt, Tony. *Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart*. Übers. aus dem Engl. von Matthias Fienbork und Hainer Kober. München: Hanser, 2006.
- Klengel, Susanne. „*Algo sobre la particularidad: Gabriela Mistrals Beitrag zu einer kulturpolitischen Debatte im Kriegsjahr 1939/1940*“. *Zwischen Literatur und Philosophie. Suche nach dem Menschlichen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Victor Farías*. Hg. David Schidlowsky, Olaf Gaudig und Peter Veit. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2000. 207–220.
- Klengel, Susanne. „Von der Not des Reisens: Jean Guéhenno’s Lateinamerika-Mission 1945“. *In Spuren reisen. Vor-Bilder und Vor-Schriften*. Hg. Gisela Ecker und Susanne Röhl. Münster, LIT-Verlag, 2006. 169–185.
- Klengel, Susanne. *Die Rückeroberung der Kultur. Lateinamerikanische Intellektuelle und das Europa der Nachkriegsjahre (1945–1952)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Ladrón de Guevara, Matilde. *Gabriela Mistral, „rebelde magnífica“*. Santiago de Chile: Impr. Central de Talleres, 1957.
- Lowe, Keith. *Der wilde Kontinent. Europa in den Jahren der Anarchie 1943–1950*. Übersetzt von Stephan Gebauer und Thorsten Schmidt. Stuttgart: Klett-Cotta, 2014. (Orig. Ausgabe: *Savage Continent. Europe in the Aftermath of World War II*, 2012).
- Membre, Henri. „Gabriela Mistral et les Lettres chiliennes“. *Les Lettres Françaises* (18. 01. 1946): 5.
- Miomandre, Francis de. „Gabriela Mistral à Paris“. *Les nouvelles littéraires artistiques et scientifiques* 10. 01. 1946.
- Mistral, Gabriela. „On the Originality of Peoples“. *Intellectual Cooperation Bulletin* 5 (1940): 122–128.
- Mistral, Gabriela. „Gabriela Mistral habla a Francia“. *Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas*. Hg. Roque Esteban Scarpa. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1978. 295–298.

- Mistral, Gabriela. *Liebesgedichte*. Übersetzt von Albert Theile unter Mitwirkung von Gisela Pape und Heinz Müller. Neuwied: Luchterhand, 1981.
- Mistral, Gabriela. *Lecturas para mujeres*. Vorwort Sara Sefchovich. Mexico: Secretaría de la Educación Pública, 1987 [1923].
- Mistral, Gabriela. *Poesía y Prosa*. Caracas: Ayacucho, 1993.
- Mistral, Gabriela. *Niña errante. Cartas a Doris Dana*. Hg. Pedro Pablo Zegers B. Santiago de Chile: Lumen, 2009.
- Mistral, Gabriela, und Victoria Ocampo. *This America of Ours: The Letters of Gabriela Mistral and Victoria Ocampo*. Hg. und übersetzt von Elizabeth Horan und Doris Meyer. Austin: Univ. of Texas Press, 2003.
- Molloy, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- Ocampo, Victoria. „Lettre d'Argentine: Gabriela Mistral et le Prix Nobel“. *Confluences* 10 (1946): 100–104.
- Ocampo, Victoria. „El lugar de Gabriela Mistral“. *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Hg. Raquel Olea und Soledad Fariña. Editorial Cuarto Propio/Isis Internacional/Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, 1997 [1990]. 27–29.
- Olea, Raquel. *Como traje de fiesta. Loca razón en la poesía de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Editorial USACH, 2009.
- Pernet, Corinne A., und Isabella Löhr. „Seltsam, weiblich, aus bescheidenem Haus: Gabriela Mistral und die Herausforderungen eines kosmopolitischen Lebens“. *Bessere Welten. Kosmopolitismus in den Geschichtswissenschaften*. Hg. Bernhard Gißibl und Isabella Löhr. Frankfurt a. M.: Campus, 2017. 253–280.
- Pillement, Georges. „Gabriela Mistral, Prix Nobel de Littérature“. *Europe* 2 (1946): 136–138.
- Pizarro, Ana. „Gabriela Mistral en el discurso cultural“. *Escritura. Teoría y crítica literaria* 31/32.16 (1991): 215–221.
- Pizarro, Ana. *Gabriela Mistral. El proyecto de Lucila*. Santiago de Chile: LOM, 2005.
- Reyes, Alfonso. „El Premio Nobel a Gabriela Mistral“. *Obras Completas*, Band 8. Mexiko: Fondo de Cultura Económica, 1958 [1945]. 193–195.
- Ryan-Kobler, Maryalice. „Beyond the Mother Icon: Rereading the Poetry of Gabriela Mistral“. *Revista Hispánica Moderna (Nueva Época)* 2 (50), (1997): 327–334.
- Schopf, Federico. „Bekanntschaft mit Gabriela Mistral“ (Vorwort). In Gabriela Mistral. *Liebesgedichte*. Übersetzt von Albert Theile unter Mitwirkung von Gisela Pape und Heinz Müller. Neuwied: Luchterhand, 1981. 7–30.
- Sefchovich, Sara. *Gabriela Mistral, en fuego y agua dibujada*. Mexiko: UNAM, 1997.
- Strömberg, Kjell. „Kleine Geschichte der Zuerkennung des Nobelpreises an Gabriela Mistral von Dr. Kjell Strömberg, ehemaligem Kulturattaché an der Schwedischen Botschaft“. In Gabriela Mistral. *Gedichte. Nobelpreis für Literatur 1945*. Hg. Schwedische Akademie und Nobelstiftung Stockholm. Zürich: Coron, o. D. [1969]. 9–15.
- Valenzuela Fuenzalida, Álvaro M. *Elqui y México, patrias pedagógicas de Gabriela Mistral*. Valparaíso: Ed. Universitarias, 2009.
- Valéry, Paul. „Préface“. In Gabriela Mistral. *Poèmes choisis*. Paris: Stock, 1946. 9–16.
- Villegas, Jean-Claude. *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2007.
- Zegers Blachet, Pedro Pablo. *Yin Yin (Juan Miguel Godoy Mendoza): el sobrino de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Editoriales Universidad Diego Portales, 2015.
- Zemorain, Lila. *Gabriela Mistral, una mujer sin rostro*. Rosario: Viterbo, 2003.



Annette Jael Lehmann  
**Nelly Sachs (1966)**

## Biographisches I: Schweden

Im Jahr 1940 gelingt Nelly Sachs gemeinsam mit ihrer Mutter die Flucht aus Berlin nach Stockholm, der Hauptstadt des neutralen Schweden. Die Ältere der beiden ist 68 Jahre alt, die Jüngere 49. In Stockholm folgen zunächst die Aufnahme in einem Flüchtlingslager, in Privatwohnungen und auch in einem Kinderheim. Danach – bald eineinhalb Jahre später – beziehen beide eine eigene Wohnung in einem Mietshaus der Stockholmer Jüdischen Gemeinde. Aris Fioretos, schwedischer Schriftsteller und Biograph von Nelly Sachs, beschreibt diese Lebenssituation wie folgt:<sup>1</sup>

Sie wohnte in einer 1-Zimmer-Wohnung, erst im Erdgeschoß mit der Mutter, in dieser dunklen Wohnung, wo sie die ersten acht Jahre verbrachte. Danach zogen sie innerhalb desselben Gebäudes um und durften im zweiten Stock dann eine etwas größere Wohnung beziehen. Auch eine Ein-Zimmer-Wohnung, aber mit einer Küchennische. Und in dieser Küchenecke, die vier Quadratmeter groß war, hatte sie ein Bett, und da schlief sie, aß sie und schrieb sie. Das war ihr Schreibzimmer, ihr Arbeitszimmer. Sie hatte keinen Schreibtisch, nie in ihrem Leben, sondern einen kleinen runden Tisch, und saß dann auf dem Bett und schrieb mit der klotzigen Mercedes Prima Maschine, die sie aus Deutschland mitgebracht hatte. Hämmerte wäre wohl das richtigere Wort. Und weil sie eben endlich mal Blick nach außen hatte und dieser Blick dann zufällig auch auf die südlichen Gewäs-



**Abb. 1:** Nelly Sachs' schwedischer Pass.

<sup>1</sup> Eine herausragende Biographie zu Nelly Sachs hat der schwedische Schriftsteller und Übersetzer Aris Fioretos 2010 vorgelegt.



**Abb. 2:** Nelly Sachs' Wohnung in Stockholm.

ser Stockholms fiel, nannte sie eben diese kleine Ecke ihre Kajüte. Und ich glaube, es wäre nicht unrichtig, diesen Raum und diese Kajüte als sozusagen den Ursprung ihres literarischen Universums zu betrachten. („3. O-Ton Aris Fioretos“, Hueck 2010)

In der Laudatio zur Verleihung des Literaturnobelpreises 1966 hieß es über die deutsch-jüdische Dichterin Nelly Sachs, die im schwedischen Exil die Shoah überlebte: die außerordentliche Auszeichnung werde der Dichterin für ihre hervorragenden lyrischen und dramatischen Werke, die das Schicksal Israels mit ergreifender Stärke interpretieren, verliehen. Nelly Sachs' Lyrik hat vor diesem Hintergrund einen kanonischen Sonderstatus in der deutschen Literatur erlangt, ohne jedoch über viele Jahre hinweg in nennenswerter Weise von einem breiteren Publikum rezipiert zu werden. Nelly Sachs ist aber weit mehr als eine Dichterin des sogenannten ‚Schicksals Israels‘ oder eine schwer zu verortende Vertreterin einer Lyrik und Poetik nach Auschwitz. Nelly Sachs ist vielmehr die Autorin einer autonomen Poesie, die sich als explizite wie implizite Dekonstruktion mystisch-religiöser Traditionsbestände entfaltet und als solche ganz eigene poetologische Akzente besitzt. Ähnlich wie in der Begründung zur Verleihung des Nobelpreises hat sich die Anerkennung der Dichterin in der allgemeinen öffentlichen Wahrnehmung und auch in der wissenschaftlichen Rezeption zu meist weniger auf die herausragende Relevanz dieser poetologischen Dimension bezogen. Nelly Sachs' Poetik erhielt erst in den letzten Jahren wieder differenziertere Beachtung, vor allem dank der im Jahr 2010/11 erschienenen neuen Gesamtausgabe im Suhrkamp Verlag (Sachs 2010/2011) und nicht zuletzt aufgrund einer großen Ausstellung, die im Jüdischen Museum in Berlin in demselben Jahr stattfand.

Nelly Sachs' Leben und Schreiben im schwedischen Exil und nach der Shoah ist geprägt von Leiden und Verzweiflung, von Überlebensschuld und Lebensmüdigkeit, von Verstörung und Hilflosigkeit, von jener tiefgreifenden Erschütterung angesichts der Vernichtungserfahrung, die auf Wunden verweisen, die nicht heilbar sind. Der nachfolgende Beitrag sucht, die poetologischen Spuren und literarischen Konsequenzen dieser Erfahrung nachzuzeichnen.

## Lyrik nach der Shoah I

*In den Wohnungen des Todes* und *Sternverdunkelung* heißen die ersten beiden Gedichtbände, die Nelly Sachs 1947 und 1949 veröffentlicht. Parallel dazu entsteht *Eli – ein Mysterienspiel vom Leiden Israels*. In Stockholm beschäftigt sich die Autorin in den ersten Jahren des Exils eingehend mit religionsphilosophischen Fragen, vertieft sich in mystische Literatur, entdeckt durch Vermittlung der Schriften Martin Bubers den Chassidismus, durch den jüdischen Religionshistoriker Gershom Scholem die Kabbala. Zugleich, aber nicht ausschließlich, steht Nelly Sachs' Lyrik und Poetik gegen Ende des Zweiten Weltkriegs im schwedischen Exil ganz im Zeichen ihrer Hinwendung zu den Opfern der Shoah. Sie verknüpft dabei die Frage nach der Legitimität ihres Schreibens stets mit der des Weiterlebens. „Die Toten des Holocaust bestimmen auch die Haltung zu den Lebenden und Überlebenden, ja ihr Tod bestimmt die Haltung zum Leben“, und das heißt auch „das ständige Bewusstsein unabtragbarer Schuld“, die alle Überlebenden betrifft (Young 1992, 57, 244). Die Überlebensscham und zugleich die Intention, als Überlebende die Ausdrucksmöglichkeiten all jener



**Abb. 3:** Nelly Sachs, *In den Wohnungen des Todes*, Aufbau Verlag 1947.

zu entfalten, die ermordet wurden, bestimmen das frühe dichterische Selbstverständnis von Nelly Sachs. Die Hinwendung zu den Opfern bedeutet mehr als die Repräsentation ihrer kollektiven Erinnerung, sie verschränkt sich subjektiv mit deren Leidenserfahrungen. Die Erfahrung der Opfer der Shoah wird identifikatorisch übernommen und das Ausgeliefertsein an das in der Vergangenheit Erlittene besteht fort.<sup>2</sup> Die unauflösliche Verbundenheit mit den Ermordeten kann zwar Sachs' Dichtung motivieren und legitimieren, nicht aber die eigene Überlebensschuld auflösen. In diesem Sinn ist auch Adornos Aussage zu verstehen:

Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag es falsch gewesen sein, zu sagen, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. (1973, 354)

Nelly Sachs hat sich wie die meisten Überlebenden immer wieder in selbstquälerischer Weise damit auseinandergesetzt, dem eigenen Tod entkommen zu sein. Die Erfahrung, nur zufällig überlebt zu haben, stellt ihr Weltvertrauen sowie ihre Ausdrucksmöglichkeiten immer wieder in Frage. Dieser Umstand führt bei ihr zu einer obsessiven Einschließung der Toten und des Todes und zur Bestimmung des Lebens als ein durch den Tod determiniertes Überleben. Max Horkheimer hat stellvertretend für eine Vielzahl Überlebender des Genozids in seinem biographischen Bekenntnis „Nach Auschwitz“ festgehalten: „Ihr Tod ist die Wahrheit unseres Lebens, ihre Verzweiflung und ihre Sehnsucht auszudrücken sind wir da.“ (1974, 213)

Nelly Sachs' wesentlicher Beweggrund für eine ‚Lyrik nach Auschwitz‘ bestand nur in geringem Maße darin, das eigene Trauma durch die Zugehörigkeit zur Schicksalsgemeinschaft der Opfer versuchsweise zu artikulieren. Es galt vielmehr, das Verstummen der ermordeten Opfer zu annullieren. Primo Levi hat verschiedentlich herausgestellt, dass eines der großen Traumata von Auschwitz das Fehlen von Kommunikation gewesen sei (1993, 20). Nelly Sachs kann erstmalig das eigene Verstummen durchbrechen, indem sie die Differenz zwischen den erlauschten, imaginierten Stimmen der Toten und der eigenen lyrischen Stimme aufzuheben sucht. Damit unterbricht sie die in und nach Auschwitz fortwirkende unmenschliche Kommunikationslosigkeit, die sie selbst thematisiert hat. In ihrem Mysterienspiel *Eli* verstummt ein Protagonist bis zu seinem Lebensende, da er bei der Ermordung seines Enkels tatenlos zusehen musste. Es

---

<sup>2</sup> Vgl. Améry, Jean. *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Klett, 1977.

handelt sich um einen Ausfall der Sprache, den Jacques Derrida als schlimmste Gewalt und „prä-logisches Schweigen“ bezeichnet, das Schweigen „einer unvorstellbaren Nacht, die nicht einmal das Gegenteil des Tages ist [...]“ (1976, 197). Es handelt sich um Gewalt als Trauma der Verfolgung, die den Durchbruch zur Sprache vereitelt. Da die Opfer zu diesem vor-sprachlichen Schweigen gezwungen wurden, entschließt sich die Lyrikerin Sachs zum Sprechen an ihrer Stelle. Ihr Opferdiskurs setzt ein als Versuch der Stellvertretung.

„Gedichte über den Holocaust sind Gedichte der Erinnerung an oder Klage um Tote“, schreibt Dieter Lamping und fährt fort, es handle sich bei ganz unterschiedlichen Autoren um „eine Identifikation, die sich der tatsächlichen unaufhebbaren Distanz stets bewusst bleib[e].“ (1991, 241–242) Die Aufhebung dieser Differenz, die auch die Kategorie eines bloßen Gedenkens zu transzendieren sucht, macht die Besonderheit von Nelly Sachs' Ansatz einer Lyrik nach und über Auschwitz aus. In ihrem ersten Zyklus *In den Wohnungen des Todes* versucht sie, aus der Perspektive der Opfer zu sprechen, um den Ort des Todes, so wie er als Ort der Massenmorde in den Konzentrationslagern existierte, versuchsweise zu benennen und zu begreifen. Eine Todesart, die die Dichterin für lange Zeit nur in aller Vagheit als: „der falsche Tod“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 112) bezeichnen konnte. Die Vernichtungserfahrung, die brutale und sinnlose Ermordung aus der Perspektive seiner Opfer zu vermitteln, steht im Zentrum dieses Zyklus. Die Toten werden von der Dichterin zum Sprechen gebracht und schildern, wie sie starben oder was sie empfanden, als man sie tötete. Der an dieser Stelle entwickelte Ansatz, das Sterben nachzuzeichnen, sucht auch eine Rehabilitation dessen, was den Opfern tatsächlich versagt war, nämlich den eigenen Tod als einen individuellen Prozess mit der ihm gebührenden Dignität zu erfahren. Der persönliche Tod wird dem anonymen Massenmord gegenübergestellt. Zugleich führt die Ermordung in den Konzentrationslagern zu einer permanenten Präsenz des Todes für die Überlebenden bis zu ihrem eigenen Tod. Opfer und Überlebende befinden sich in demselben vom Tod gezeichneten Lebensraum, in dem sogar unbelebte Objekte und Gegenstände das „Staubverwandte“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 9) eines jeden fühlbar machen. Der Tod besitzt in der durch die Lyrik konstruierten Realität universelle Herrschaft. Nicht das Vernichtungsgeschehen steht im Vordergrund der Darstellung, sondern seine Konsequenzen. Das Wort „Staub“ wird dabei zur zentralen Metapher für die alles Lebendige prinzipiell durchwaltende Vergänglichkeit und ist Ausgangspunkt für eine facettenreiche Metaphorisierung. „Unser Gestirn ist vergraben in Staub“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 50), „Hiobs Staub“ oder „Sehnsuchtsstaub“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 8, 9, 11) lauten nur drei des allein in sechzehnmaliger Kombination in ihrem Zyklus *In den Wohnungen des Todes* vorkommenden Symbols. Mit diesen Metaphern wird zugleich erstmals die Motivkonstellation des

mythischen Übergangs vom Tod in die Ewigkeit verbunden. „Dein Staub vernehmlich ruft zum ewigen Leben.“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 23) Der Weg der Symbolisierung und die Verbindung von Symbolketten zu gleichnishaften Aussagen bilden in dieser frühen Phase der Werkentwicklung die gestalterische Möglichkeit, um der Inkommensurabilität der Shoah nachzukommen. Trotz einer Vielfalt an metaphorischen Kombinationen entwickeln sich dabei kaum differente Bedeutungsfunktionen. Die Symbolisierungsversuche bieten relativ einheitliche Assoziationskomplexe an, die auf ein von Vergänglichkeit und Tod beherrschtes Dasein hindeuten.

Eine weitere Variante, um den Opfern Epitaphe zu setzen und zugleich die Vergänglichkeit aller Menschen bewusst zu machen, wird im zweiten Part des Zyklus eingeführt. Dort sind „Grabschriften in die Luft geschrieben“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 28), die an sozial und psychologisch bestimmte Charaktere erinnern sollen. Sie werden wie zuvor entweder selbst zum Sprechen gebracht oder als unmittelbare Gegenüber angeredet. In diesem Zusammenhang tauchen im Gesamtwerk die stets variierten Symbole „Schmetterling“, „Sand“ und „Stein“ auf. Das mit großer Häufigkeit im Zyklus auftauchende Wort „Sand“ besitzt hier eine mehrdimensionale, teilweise kombinierte Sinnstruktur. Es verweist einerseits als Wüstensand auf das Land Israel und das Jahrtausende lange Exil des Volkes; „Sand“, der als solcher vielfach in Schuhen gesammelt wird: „Wer aber leerte den Sand aus euren Schuhen, / Als ihr zum Sterben aufstehen musstet? / Den Sand, den Israel heimholte, / Seinen Wandersand? / Brennenden Sinaisand [...]“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 11) Andererseits deutet „Sand“ in unterschiedlichen Kontexten immer wieder auf einen abstrakten Sinn hin. Die Tätigkeit der Malerin in den „Grabschriften“ verdeutlicht, wie sich mit „Sand“ Zeitliches, insbesondere in Form eines Erinnerungsgegenstandes, sammeln und messen lässt, wie aus seiner amorphen und ungestalteten Masse Vergangenes oder Verborgenes freigelegt werden kann. Der zunehmenden Komplexität der Metaphorik entspricht die Absicht, die Bedeutungsspielräume zu erweitern. Eine umfassende Vernetzung zu einer symbolischen Ordnung lässt sich jedoch nicht ausmachen. Die einzelnen Symbolfelder stellen vielmehr unverbundene Größen dar. Die mit den Symbolsetzungen intendierte Mimesis erweist sich bereits in diesem Stadium als dem Gegenstand der Shoah gegenüber nur bedingt, wenn überhaupt zureichendes Gestaltungsverfahren. Die symbolische Schreibweise kann weder die fortschreitende sprachliche Transformation noch die Vermittlung der historischen Problematik in der Struktur des poetischen Textes leisten.

Chor der Toten // Wir von der schwarzen Sonne der Angst / Wie Siebe Zerstochehen – / Abgeronnen sind wir vom Schweiß der Todesminute. / Abgewelkt an unserem Leibe sind die uns angetanen Tode / Wie Feldblumen abgewelkt an einem Hügel Sand. O ihr, die ihr noch den Staub grüßt als einen Freund / Die ihr, redender Sand zum Sande spricht: Ich

liebe dich. // Wir sagen euch: / Zerrissen sind die Mäntel der Staubgeheimnisse / die Lüfte, die man in uns erstickte, Die Feuer, darin man unseren Abhub warf. / Das Wasser, das mit unserem Angstschweiß dahinperlte / Ist mit uns aufgebrochen und beginnt zu glänzen. / Wir Toten Israels sagen euch: / Wir reichen schon einen Stern weiter / In unseren verborgenen Gott hinein. (*Fahrt ins Staublose* 1961, 56)

Mit der Chorform in *Chöre nach der Mitternacht* gelingt es noch einmal, die Kollektivstimmen der getöteten Wesen und Dinge durch eine intensiviertere Symbolisierung und Personifikation bis hin zur Aufhebung der Trennung zwischen Toten und Lebenden mit einer religiösen Dimension zu entfalten, ohne eine tiefgreifende Erneuerung der sprachlichen Ausdrucksmittel zu vollziehen. Im Vordergrund dieser Texte steht eine thematische Intention, nämlich die Aufhebung der Scheidung von belebten und unbelebten Phänomenen, von toten und lebendigen Menschen. Die Absenz der Toten wird durch ihre fiktiven Selbstporträts überspielt, indem die Formen und Träger der Toten als Teil des Lebens dargestellt werden. Schatten, Wolken, Bäume und Steine artikulieren zudem die Bitte um Erlösung von Leid und Qual, nehmen die Gestalt von Tröstern und Gefährten an oder werden zu Trägern von transzendenten Hinweisen. Mit religiösen Motiven versucht Sachs, die Totalität der Vernichtung von Auschwitz einzuschränken. Dabei kann jedoch nicht die Universalität des Todesprinzips gebrochen werden. Die Erde bleibt „Das Gestirn des Todes“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 17), auf dem ihre Lebewesen „in den riesigen Tod“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 35) gezogen werden und das Leben selbst einem Schwimmen in „den Meeren von Tod“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 60) gleicht. Die Toten und die mit ihrem Tod verhafteten Elemente können gleichwohl „aufbrechen“. Sie verlassen die Welt des Todes und reichen „einen Stern weiter / In unseren verborgenen Gott hinein“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 56), so jedenfalls wird die kosmisch-religiöse Ausrichtung im „Chor der Toten“ in seiner letzten Strophe formuliert. Die von der Shoah gezeichnete Wirklichkeit in Richtung eines überirdischen Raumes zu verlassen, bildet einen ersten Ansatz, um der Macht der Vernichtung zu entkommen. Nelly Sachs greift dabei auf das jüdisch-christliche Modell des Märtyrerhaften Opfers zurück, für das ein eigentümliches Schwanken zwischen der Mythisierung als Held und der Konkretisierung als ohnmächtig Leidender charakteristisch ist. Der Typus des Märtyrers ist in Anbetracht des Holocaust jedoch ein höchst fragwürdiges Modell. Sidra DeKoven Ezrahi hat herausgestellt, weshalb der tragische Held nicht länger ein Modell für die Opfer der Shoah darstellen kann: „In a society no longer sustained by the assurances that death is a corridor to salvation, in a universe in which, since the individual counts for nothing, his death cannot possibly be sacrificial or exemplary [...]“ (DeKoven Ezrahi 1980, 69) Nelly Sachs' Rezeptionslinien waren „the literary and religious traditions which had reflected and shaped collective responses to catastrophe

over the centuries [...] as if these provided access to an otherwise unintelligible and inarticulable experience.“ (DeKoven Ezrahi 1980, 106) Die Dichterin bewegt sich damit im weiten Rahmen der jüdischen Klageliteratur,<sup>3</sup> die sie mit ihren kosmisch-transzendenten Visionen verbindet. Die Suche nach Möglichkeiten, mit denen die Absolutheit dieser Todeserfahrung gemindert werden könnte, begleiten auch die Gedichte, die Nelly Sachs ihrem „toten Bräutigam“ gewidmet hat.

## Nelly Sachs' dekonstruktive Poetik: Glühende Rätsel

Der 1957 erschienene Gedichtzyklus *Und niemand weiß weiter* indiziert und thematisiert die unverhüllt aufgebrochene existentielle und dichterische Krise von Nelly Sachs. Bei einem kursorischen Durchgang durch diesen Zyklus erweisen sich Metaphern der Ungewissheit, Richtungslosigkeit, der Suche und Leidbesessenheit als Wegmarken, die auf eine neue Qualität der Verkettung von Überleben und Schreiben hindeuten. Doch nicht allein eine tiefgreifende Verstörung und Orientierungslosigkeit bestimmen den Tenor dieses Bandes; dem Grundmotiv der Sehnsucht kommt zugleich ein besonderer Stellenwert zu. Gesucht wird mit gesteigerter Intensität die Verbindung religiöser und lyrischer Erfahrung als transzendente Sinnerfahrung. An dieser Stelle wird auch die spezifische Signatur der Poetik von Nelly Sachs deutlich: Sie besteht im mythopoetologischen Moment des Transzendierens als Versuch der Überwindung irdischer Gegebenheiten, der Überschreitung der sichtbaren Wirklichkeit und Verwandlung der Wirklichkeit im lyrischen Schreiben. Diese poetologische Dimension wird in den zentralen Zyklen von Nelly Sachs – *Flucht und Verwandlung* (1957) und *Fahrt ins Staublose* (1961) – entfaltet.

In den ersten beiden Strophen des Gedichts „Wer von der Erde kommt“ setzt der im Titel des Zyklus *Fahrt ins Staublose* programmatisch angedeutete Transzendierungsprozess vor dem Hintergrund des kosmologischen Motivfeldes ein:

WER / von der Erde kommt / Mond zu berühren / oder / anderes Himmelsmaterial das  
blüht – / angeschossen / von Erinnerung / wird er hoch springen / vom explodierenden

---

3 Sidra DeKoven Ezrahi versteht dieses Genre als: „Lamentation literature helped to preserve sacred communal memory in a number of ways. In a community in which a mythic view of history prevailed, the kinot provided the footnotes to update the biblical revelation of divine purpose. The poems take not only their historical analogues but also their form and idiom from biblical elegy, especially from the Books of Jeremiah and Lamentations.“ (1980, 100)

Sehnsuchtsstoff / denn aus bemalter Erdennacht / aufgeflügelt sind seine Gebete / aus täglichen Vernichtungen / suchend die inneren Augenstraßen. // Krater und Trockenmeere / erfüllt von Tränen / durch sternige Stationen reisend / auf der Fahrt ins Staublose. (*Fahrt ins Staublose* 1961, 331)

Den Ausgangspunkt für den Aufstieg in den Astralbereich bilden die vor dem Hintergrund der irdischen Negativität vollzogenen Gebete. Ihre Bewegung von unten nach oben wird von einer heftigen oder plötzlichen Erinnerung und Sehnsucht ausgelöst. Die Himmelsbahnen eröffnen schließlich die Suche in den „inneren Augenstraßen“. Dem Weg in den Weltraum entspricht ein Gang in die innerseelische Welt. Sie bildet das Äquivalent zur welttranszendenten, als höherwertig qualifizierten Wirklichkeit des Kosmos. In der kosmisch-seelischen Landschaft, die auf der *Fahrt ins Staublose* durchmessen wird, findet vor allem die Trauer ihren monumentalen Ausdruck. Die ersten beiden Strophen dieses Textes legen den Gedanken eines richtungsbezogenen Fahrtvorgangs nahe, dessen Ziel jedoch noch nicht explizit genannt wird. Die abschließende Strophe charakterisiert gleichfalls nicht den Zielpunkt des Staublosen näher, sondern entwirft ein differentes, finales Bewegungsmuster. Dieses setzt zunächst wieder im irdischen Bereich ein: „Überall die Erde / baut an ihren Heimwehkolonien. / Nicht zu landen / auf den Ozeanen des süchtigen Blutes / nur zu wiegen sich / in Lichtmusik aus Ebbe und Flut / nur zu wiegen sich / im Rhythmus des unverwundeten / Ewigkeitszeichens: / Leben – Tod – [...]“. (*Fahrt ins Staublose* 1961, 332)

Die Absicht, eine Verbindung zwischen Irdischem und Überirdischem herzustellen, erscheint in den ersten Versen als psychischer wie auch als realer Prozess. Diese heimwärts drängende Macht findet allerorten ihre irdischen Manifestationen. Das paradoxe Substantivkompositum „Heimwehkolonien“ erweckt die Vorstellung, als könnte man sich in diesen ruhend niederlassen. Die Schlussstrophe eröffnet eine neue Perspektive. Mit dem Wiegen „in Lichtmusik aus Ebbe und Flut“ kann eine Reihe positiver Bedeutungsvorstellungen verknüpft werden. Sie verweisen auf einen diesseitig erfahrbaren Bereich, in dem durch die Grundworte „Musik“, „Licht“ und „Meer“ – Harmonie, reine Transzendenz und die Aufhebung von Gegensätzen angedeutet werden. Diese Bewegung führt schließlich zur Partizipation an einer höheren Lebenswirklichkeit. Sie findet ihren Höhepunkt in einem Rhythmus, der den Gegensatz von Leben und Tod so ausmisst, dass beide ineinander überführt und geeint werden können. Die ungeteilte Ganzheit – das „unverwundete Ewigkeitszeichen“ – von Leben und Tod wird so literarisch erfahrbar. Die *Fahrt ins Staublose* findet ihre Bestimmung in der Partizipation an grundlegenden Elementen einer mythischen Ordnung. Die mystisch-rhythmisch vollzogene Annäherung der Größen Leben und Tod gründet in einer Erlösungsidee, die auf ein ursprüngliches Gan-

zes rekurriert. Diese visionäre Himmelfahrt der Seele steht in Verwandtschaft zur Merkaba-Mystik, bleibt jedoch auf das ekstatische Moment der Himmelfahrt beschränkt. Eine linear-prozesshafte Progression, etwa als Aufschwungsbewegung, wird allmählich von einer anderen Dynamik abgelöst, die auf die prästabilisierte Harmonie eines Schwebezustandes zielt. Doch gerade dann, wenn sie den leuchtenden Staub feiern will und den Abglanz der unsichtbaren Wirklichkeit in die poetisch sichtbare Welt einzuschreiben sucht, stößt die Dichtung auf mit den „Ewigkeitszeichen“ verbundene Widerstände und Aporien.

Denn vor dem Hintergrund der Shoah wird auch das Bild des Kosmos in seinen Fundamenten erschüttert. Sachs' Intention, die in den Sternen oder dem Licht chiffrierten Manifestationen von Transzendenz freizusetzen, resultiert aus der paradox anmutenden poetologischen Prämisse, eine – wenn auch immer wieder scheiternde – Verbindung zur Transzendenz in den lyrischen Texten herzustellen. In der Tradition der abendländischen Lyrik ist die Vorstellung vom Sinnträger einer festen Ordnung des Universums mit kaum einem anderen Motivfeld so verbunden, wie mit den Sternbildern, deren Licht, Bewegung und Wiederkehr der schicksalhaften, aber auch verklärenden Orientierung – insbesondere in der romantischen Rezeption – dienen. Bei Nelly Sachs spielen diese romantische Lyriktradition sowie der Rekurs auf die philosophisch-theologische Spekulation Jakob Böhmes und seine Analogievorstellungen von sichtbarer und unsichtbarer Welt eine wichtige Rolle. Dieses mystisch-theosophische Grundprinzip bildet das Zentrum der Verwandlungsententionen. Verwandlung meint demzufolge zweierlei: zum einen die Erscheinung von Verborgenen, welches das Textgefüge freilegt, zum anderen die lyrische Transformation in eine autonome Realität, durch die die transzendente Wirklichkeit erst konstituiert wird. Ernesto Grassi hat entsprechend behauptet: „Dichtung ist die extremste Form der Übertragung, die vollendete Schöpfung einer neuen Realität: sie ist das Sichtbarmachen des Unsichtbaren.“ (Grassi 1970, 131) Eingeschränkt gilt für Nelly Sachs, dass Dichtung für sie die zentrale mytho-poetische Tätigkeit darstellt, indem die Bindung an Transzendenz lyrisch – gerade auch in ihrem Scheitern – wiedergewonnen und präsent gehalten werden soll.

Vor diesem Hintergrund verknüpft sich die in verschiedenen Gedichten angedeutete Fluchtbewegung in ein ‚unsichtbares Universum‘ immer wieder mit der Ausrichtung auf Gestirne. Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Robert Foot, der ausführt: „The main function of her poetry is to show that earthly reality, with the suffering it causes, can be transcended, that human existence and that all natural phenomena are essentially of a divine cosmic reality.“ (Foot 1982, 186) Die Verwandlung transzendiert in den Kosmos und ins Jenseits, die Sprachbewegung greift auf Himmelsräume aus. Die Erfahrung des Mysteriums nimmt in Form eines kosmischen Mystizismus Gestalt an. Durch die

kosmologische Ausrichtung werden die Grenzen der Welt bis zum Horizont des Universums hinausgeschoben. Dort kann das Transzendente lokalisiert werden als unendliche Sphäre und Allmittelpunkt. Mit der variantenreich gestalteten Aufschwungsbewegung der Seele verbindet sich die Vorstellung einer Harmonie mit dem Unendlichen, die die Lösung aus den irdischen Bedingtheiten voraussetzt. Die Erfahrung sinnhafter Lebenstotalität kann an dieser Stelle mit der von Georg Lukács geprägten Formel von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ kontrastiert werden. Sie verweist emphatisch auf die Sehnsucht nach der vorrationalen Einheit von Mensch und Kosmos: „Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt.“ (Lukács 1982, 21)

Nelly Sachs' kosmologische Ordnungsvorstellungen, die mit den Gestirnen und dem Licht verbunden sind, können vor allem auf das Erbe der jüdischen Mystik zurückgeführt werden. Doch nicht allein der Rekurs auf die Kabbala und Merkaba-Mystik kann die Sinngarantie religiöser Valenzen revitalisieren. Der individuellen Erfahrung des mystisch-religiösen Aufschwungs und ihrer subjektiven Vermittlung kommt in Sachs' Poetik ein besonderer Stellenwert zu. Es handelt sich um den Versuch einer mytho-poetischen Rekonstruktion universeller Bestimmungen, die „sich durch die Übernahme der tradierten Ansprüche an die Sinnhaftigkeit des Kosmos auf einen Standpunkt außerhalb des menschlichen Geistes beruft.“ (Blumenberg 1966, 481) Die subjektive Erfahrung der kosmischen Ordnung als Statthalter und Garant einer sinnvollen Ordnung impliziert das poetologische Programm der mimetischen Partizipation an einer mystisch-religiösen Bedeutungssphäre. Schreiben dient mit den Worten von Hans Robert Jauss der „Aneignung des religiösen oder metaphysisch besetzten Vollkommenen durch die ästhetische Erfahrung“ (1983, 445) – dies gilt in besonderem Maße für Nelly Sachs. Denn in nichts anderem als den „Hieroglyphen des Lichts“ sind die geheimnishaften Chiffrierungen einer religiösen Transzendenz aufgegangen. Die Rätselsprache des Lichts verhüllt und offenbart zugleich die Emanation des Göttlichen. Der Bezug zu überirdischem Lichtglanz gestaltet sich in ihrer Lyrik jedoch keineswegs als ungebrochene, widerspruchsfreie Rückbindung an eine Transzendenz.

Der Aus- und Aufbruch von Negativität und von destruktiven Potentialen der Wirklichkeit ist bei Nelly Sachs immer wieder mit der Hoffnung auf ein schöpfungsmächtiges Wort transzendenten Ursprungs verbunden. „Wartend / im verkohlten Engel Nacht / steht // Einer im Zeitgespann / die Adern aufgeritzt / blutige Tränke / für die Untiefe / Wort // die neue Schöpfung / sprechen der Sterne –.“ (*Suche nach Lebenden* 1971, 125)

Eine ähnlich schwankende Bedeutung der Gestirnmeteraphorik findet sich auch im Gedicht „Halleluja“. Dort wird das sich öffnende und Zeichen gebende

Firmament mit den grundtief verankerten Leidenserfahrungen konfrontiert. „Versiegelte Sternengewänder“ und „der Himmel mit der ziehenden Sprache“ öffnen sich; dennoch bleibt der „Dunkelleib“ im Herkunftsraum der „Sintflut“ umklammert, in dem alle „Wegweise[r]“ auf den Tod hindeuten. (*Fahrt ins Staublose* 1961, 291) Wohin die „goldene Weide des Lichts“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 291) weist, ob sie aus der Gefangenschaft der Negativität führen kann, bleibt unbestimmt.

Die Gestirnmeteraphorik erweist sich somit durchaus als diffuse Chiffre der Transzendenz mit romantischen Konnotationen, die ihre eigentliche Wirkung nur selten entfaltet. Der Unterschied zur Nachtmeteraphorik, mit der eine klare Übersetzung der Negativität gelingt, besteht in der mit dem Licht verbundenen Wirkung, die einerseits die Hoffnung auf heilsgeschichtliche Erfüllung und individuelle Rettung ausspricht und andererseits einem kosmischen Nihilismus und einem individuellen Scheitern Ausdruck verleiht. Dort, wo die Astralmeteraphorik direkt als Signum der Transzendenz gesetzt wird, bleibt sie eine Chiffre des Unbestimmten. Die Gestirne bilden ein abstraktes Zeichen für das unerreichbare und unvermittelbare Numinose. Anders als im Rahmen der romantischen Tradition, wie etwa bei Novalis, können die Sprachen des Kosmos und der Lichterscheinungen nicht als Vorboten eines Goldenen Zeitalters gesetzt werden. Den Gebrauch der Stern- und Lichtmeteraphorik kennzeichnet zuweilen ein enttäushtes Fallenlassen dieser oftmals entleerten Embleme wie etwa bei Paul Celan. Ihre fragmentarische Restitution verweist auf die unfreiwillige Destruktion ihres geschichtsphilosophischen Hintergrunds. Bei Celan wird das Sternenlicht verfinstert und das Erlöschen des sterngleichen Wortes festgehalten. Er setzt das Wort, das über den Wunsch zu leuchten nicht hinauskommt, als negativ-dialektisch wirkende Figur ein. In ähnlicher Weise erscheinen die Sterne bei Nelly Sachs als magische Leerstellen für den Zusammenbruch messianischer Geschichtsideen. Die kosmologische Meteraphorik und Motivik exemplifiziert daher Christa Vaerst zufolge „eine typisch moderne Ambivalenz der Religiosität“ (1977, 128), insofern die Zeichen der religiösen Heilserwartung auftauchen und zugleich verlöschen. Geschichte als Menschheitsgeschichte des Leidens und der Zerstörung wird bei Sachs kontinuierlich von einem Nachtbild repräsentiert, in dessen Raum verirrte und verstreute Lichter die Dekonstruktion eschatologischer und mystischer Bedeutungen anzeigen. Dem dekonstruktiven Strukturierungsprinzip kommt dabei eine durchaus positive Funktion zu, da es mit der Stern- und Lichtmeteraphorik Spuren einer kosmisch-mystischen Daseinsordnung noch einmal aufließt, deren Zusammenschluss und ganzheitliche Wirkungsweise prinzipiell unmöglich geworden sind. Sachs' Gedichte exemplifizieren auf poetische Weise, dass Verschwinden und Erscheinen, Aufbau und Abbau, Fixieren und Löschen von Bedeutungen einander bedingen. An den

aus der kabbalistischen Legende erwachsenen Auftrag, die in der Welt seit der Urkatastrophe zerstreuten Funken des göttlichen Lichts zu sammeln und die zerborstene Schöpfung Gottes zu restituieren, erinnert diese Lyrik mit ihren scheiternden Versprechen oder auch ihren Absagen *via negationis*.

Die Sachs'sche Gestirnmeteraphorik demonstriert damit, wie sich die unfreiwillige, quasi zwangsläufige Dekonstruktion mystisch-religiöser Vorstellungen poetisch kristallisiert und durch die gebrochene Übersetzung in mythische Sprachfiguren und mystisches Erleben ausdrückt. Sternkonstellationen mit ihrer Präfiguration oder Rekonstruktion von Bedeutungen, ihrer Mischung aus Sinnfülle und Leere, dem magischen Zusammentreffen von Vergänglichkeit und Ewigkeit halten die Aussagekraft der Texte in der ambivalenten Schwebelage, die ihre spezifisch krisenhafte Prägung ausmacht. Gestirnmeteraphern sind Phantombilder menschlicher Sehnsucht nach Bedeutsamkeit und Glück. Die den aufleuchtenden und verlöschenden Sternbildern hypostasierte, hieroglyphische Kraft eröffnet ein magisches Assoziationsfeld sinnfälliger Beziehungen und die Erinnerung an eine verlorene oder niemals erfahrene Glückseligkeit.

Kosmos und Gestirne sind also die Leuchtzeichen einer impliziten Poetologie, die durch Analogisierungen im Verhältnis zum Universum mystische und religiöse Erfahrungsweisen zurückgewinnen will, aber daran scheitert. Nicht die Tatsache, dass die mimetische Repräsentation und Rekonstruktion des eschatologischen Geschichtsparadigmas scheitert, sondern dass sich deren Sprünge und deren Leerstellen in den Phantasieräumen und der sinnlichen poetischen Zeichengebung fortsetzen, läßt eine dekonstruktive Tendenz als übergreifendes Prinzip dieser Poetik erkennen. Diese dekonstruktive Schreibweise besteht nicht zuletzt darin, dass einerseits ein autonomes poetisches Universum entworfen wird, in dem die Wörter den Status kosmischer Ereignisse haben, andererseits die Wörter keine divinatorischen Schlüssel zu einer außersprachlichen Welt sind, sondern viel eher die Grenzen der Welt und ihrer sinnerfüllten Möglichkeiten markieren.

Das Problem lyrischer Artikulation entwickelt sich im Spätwerk von Nelly Sachs zum konstitutiven Agens ihrer Poetik und manifestiert sich in zahlreichen Texten der Zyklusgruppen *Glühende Rätsel* (1965) und *Teile Dich Nacht* (1966) (*Suche nach Lebenden* 1971, 9–10, 107–108). Sie radikalisieren die impliziten poetologischen Fragen und modifizieren erneut Sachs' dichterisches Selbstverständnis vor dem Hintergrund der vertieften Rezeption jüdischer Mystik. Nelly Sachs versteht Mitte der 1960er Jahre Sprache als Wesen und Instrument der göttlichen Schöpfung. Mit dem Ursprung des Wortes in der Schöpfung Gottes und der adamitischen Namensgebung wird das Wort nicht als arbiträres Zeichen verstanden, sondern als schöpferisches Medium, das mit dem Bezeichneten wesenhaft verknüpft ist. Diese ursprungsbezogene, magische Qualität des

Wortes kennt keine Trennung von Sache und Zeichen. Die mit dem Schöpfungswort verknüpften poetologischen Vorstellungen brechen sich bei Nelly Sachs allerdings an einer insgesamt nur noch dekonstruktiv zu verstehenden religiösen Totalität. Aus diesem Rekurs auf die adamitische Namensgebung resultiert eine neue poetologische Problematik. Die folgende Strophe des Gedichts „Diese Kette von Rätseln“ expliziert, dass das Schöpfungswort selbst nicht mehr verständlich ist: „Diese Kette von Rätseln / um den Hals der Nacht gelegt / Königswort weit fort geschrieben / unlesbar / vielleicht in Kometenfahrt / wenn die aufgerissene Wunde des Himmels / schmerzt.“ (*Fahrt ins Staublose* 1961, 385)

Die Unmöglichkeit einer mytho-poetischen Teilhabe am offenbaren Schöpfungswort bildet das Zentrum der poetologischen Krise in der späten Lyrik von Nelly Sachs. Die Unlesbarkeit dieses Wortes bezeichnet auch den unsicher gewordenen Hintergrund einer von der monotheistischen Religion vermittelten Ordnung, deren Netz universeller und fixer Sinn- und Bedeutungsverhältnisse nicht eingeholt und rekonstruiert werden kann. Das Schöpfungswort und eine transzendentalpoetisch verankerte Schriftvorstellung setzen allein noch einen fernen, unbestimmbaren Bedeutungshorizont, der nicht entziffert werden kann. Die Metapher der Unlesbarkeit besitzt in der Lesbarkeit zwar noch ihr Komplementärmoment, ebenso wie die Rätselhaftigkeit noch die Enträtselung des Universums beschwört. Die hier implizite Weltbuchmetapher, mit der seit dem Mittelalter die Interpretation der Schöpfung als Buch verbunden wurde, ist als Idee einer lesbaren Welt von der Entzifferung der transzendentalen Offenbarung abhängig. Rätsel und Königswort bleiben in der vorliegenden Strophe jedoch verschlüsselte Schrift; die Sprache der transzendentalen Ordnung kann nicht entziffert werden. Mit dem Rekurs auf dieses Gleichnis stellt sich zugleich die Frage nach der Transkribierbarkeit in die lyrische Schrift. Dieses Gedicht stellt mithin exemplarisch die Entschlüsselung des transzendenten wie immanenten Sinns durch die unmögliche poetische Korrelation zur Disposition. Ihre poetologische Prämisse besteht in dem Paradox, die Auslegung eines möglicherweise (un-)entschlüsselbaren göttlichen Wortes und Schriftsinns weiterhin als Voraussetzung für die sprachliche Bezugnahme auf die außersprachliche Wirklichkeit zu begreifen.

Walter Benjamin hat in seiner frühen Schrift „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ eine Ausdeutung der Genesis I und II vorgenommen. Die göttliche Schöpfung der Dinge durch das Schöpfungswort korrespondiert demzufolge mit der Benennung der Dinge durch Namen in der menschlichen Nachschaffung. „Der Mensch ist der Erkennende derselben Sprache, in der Gott Schöpfer ist“; und: „Er wollte ihn nicht der Sprache unterstellen, sondern im Menschen entließ Gott die Sprache, die ihm als Medium der Schöpfung gedient hatte, frei aus sich.“ (Benjamin 1972, 150) Benjamins Inter-

pretation weist entscheidende Parallelen zum Kern der späten poetologischen Vorstellung von Nelly Sachs auf: „Im Wort wurde geschaffen, und Gottes sprachliches Wesen ist das Wort. Alle menschliche Sprache ist nur ein Reflex des Wortes im Namen.“ (Benjamin 1972, 150) Als mytho-poetisches Modell für das lyrische Wort konfrontiert die Heilige Schrift mögliche Übersetzer sowohl mit der Unmöglichkeit eines solchen Übersetzens als auch mit der Notwendigkeit dieser Aufgabe. Das lyrische Sprechen ist als Nach-Bild, als Mimesis der Schöpfungs-Sprache gegenüber der göttlichen Schöpfung immer defizient. Diese fundamentale Defizienz und Unvermittelbarkeit zwischen der lyrischen Sprache und der adamitischen Namensgebung im Bild des Rätsels ist eine der repräsentativsten Metaphern für die grundlegende mytho-poetische Problematik im Gesamtwerk und in der Poetik von Nelly Sachs.

## Biographisches II: Nobelpreis

Mitte der 1960er Jahre findet Nelly Sachs eine breitere öffentliche Anerkennung. Ihre Gedichte werden in viele Sprachen übersetzt, in Israel pflanzt man einen Wald für sie. In Deutschland erhält die Berlinerin mit schwedischer Staatsbürgerschaft den Droste-Preis der Stadt Meersburg, wird korrespondierendes Mitglied der Freien Akademie der Künste in Hamburg und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Sie wird mit dem von der Stadt Dortmund ihr zu Ehren gestifteten Nelly-Sachs-Preis ausgezeichnet und erhält 1965 den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels. An ihrem 75. Geburtstag, am 10. Dezember 1966 wird Nelly Sachs zusammen mit Samuel Joseph Agnon der Literaturnobelpreis aus der Hand des schwedischen Königs Gustavs VI. Adolf verliehen. Ihre kurze Dankesrede hält sie auf Deutsch, wobei sie ein eigens für diese Zeremonie geschriebenes Gedicht vorträgt (Abb. 4 bis 5). Das Preisgeld verschenkt sie zur Hälfte an Bedürftige, zur anderen Hälfte an ihre Freundin Gudrun Harlan, die 1939 für sie nach Schweden gereist war, um eine Einreisebewilligung für Sachs zu erreichen.

Aris Fioretos resümiert jene Jahre folgendermaßen:

In den 60er Jahren gab es, glaube ich, ein großes Bedürfnis danach, jemand zu finden, der diese Erfahrung, die Nelly Sachs gemacht hat, hatte, die aber nicht von Vergeltung oder Rache oder irgend so etwas sprach, sondern stattdessen sogar so etwas wie Versöhnung andeutete. Und das war vom Establishment der damaligen Republik, glaube ich, sehr gern gehört. Was Nelly Sachs wirklich unter Versöhnung selber verstand, steht auf einem anderen Blatt. Aber die Preise, die sie damals bekam, man kann manchmal den Verdacht wirklich nicht einfach loswerden: Dass es dabei nicht unbedingt direkt um ihre Lyrik ging, sondern sie war ganz einfach als Beispiel, auch in gewisser Weise als Alibi verwendet worden für diese geschichtliche Erfahrung. („13. O-Ton Aris Fioretos“, Hueck 2010)



**Abb. 4:** Nelly Sachs am 10. 12. 1966 im Auto zur Nobelpreisverleihung.



**Abb. 5:** Nelly Sachs bei der Nobelpreisverleihung.

Der Schriftsteller und Literaturkritiker Paul Kersten resümiert in ähnlicher Weise noch im Jahr 1984:

Sie war schutzlos, sie hat sich nicht wehren können gegen die professionellen Vergangenheitsbewältiger, die ihr schon zu Lebzeiten beweihräuchernde Nachrufe widmeten. Sie war ihnen ausgeliefert, den dichtungsgläubig frömmelnden Erbauungs-Exegeten, die sie zur stillen, leidergebenen Wiedergutmachungsfigur stilisierten, die ihr Werk, in dem sich kein Wort des Hasses und der Anklage erhob, einseitig als poetisierten Klagegesang und mystifizierende Verklärungshymnik für das ermordete jüdische Volk apostrophierten – Heiligsprechung als bequeme Methode, eigene Schuldbeklemmung gegenüber einer deutschjüdischen Dichterin zu verdrängen, die seit 1940 in schwedischem Exil lebte. (1984)

In der Tat erweist sich die Rezeption der Lyrik von Nelly Sachs als Indikator sowohl der Krisensymptome im restaurativen Nachkriegsdeutschland als auch

der Hilflosigkeit einer breiten Öffentlichkeit, die der Frage ausweicht, wie denn eine deutschsprachige Lyrik nach Auschwitz aussehen müsste. Die verzögerte und vergleichsweise geringe Rezeption von Nelly Sachs' Werk ist vor allem auch auf die verspätete Beschäftigung mit der deutsch-jüdischen (Exil-)Literatur und die lange verdrängte Problematik zurückzuführen, welche Folgen die Shoah für Fragen der Ästhetik und der Darstellung hat. Und sie steht in Verbindung mit der in Deutschland auf nur wenige ästhetische Debatten und prominente Autoren wie Paul Celan beschränkten Auseinandersetzung mit der fundamentalen Frage nach der Legitimität von Lyrik nach Auschwitz und über die Shoah. Nelly Sachs nimmt zu Lebzeiten zwar einen Platz in den Sammelwerken zur Gegenwartsliteratur, in der Literaturgeschichte und in einschlägigen Anthologien ein, aber es handelt sich dabei zumeist um einen Sonderplatz einer deutschsprachigen Dichterin jüdischer Herkunft und schwedischer Nationalität, die sich nicht eindeutig in den literarischen Diskursen und Tendenzen nach 1945 verorten lässt. In seiner Frankfurter Poetikvorlesung von 1967 konstatiert Wolfgang Hildesheimer die psychologische Relevanz der traumatischen Betroffenheit für die Genese schriftstellerischer und lyrischer Ausdrucksformen. „Auschwitz und ähnliche Stätten haben das menschliche Bewusstsein erweitert; sie haben ihm eine Dimension hinzugefügt, die vorher kaum als Möglichkeit bestand. [...] Aber die Wirklichkeit ist [...] ohne diese Dimension nicht mehr denkbar und – wenn sie überhaupt jemals darstellbar war – nicht mehr darstellbar.“ (Hildesheimer 1969, 64) Hildesheimer stellt in dem Zusammenhang noch eine weitere, weniger beachtete und in jenen Jahren radikale Behauptung auf, nämlich: „Ich möchte Adornos Wort, dass nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben barbarisch sei, in sein Gegenteil verkehren, nämlich, daß nach Auschwitz nur noch das Gedicht möglich ist, dazu aber auch die dem Gedicht verwandte absurde Prosa.“ (1969, 64) Entscheidend an Hildesheimers Position ist, dass sie Argumente für die zwingende Notwendigkeit von Lyrik über und nach Auschwitz liefert. Auschwitz wird zur negativsten Bedingung für die Möglichkeit von Dichtung. Hildesheimer umreißt pointiert die Position von Autor\*innen nach der Shoah, für die alle Lebens- und Wirklichkeitszusammenhänge nur auf Widerruf bestehen und deren eigene Lebensgeschichte oftmals weder zu ertragen noch zu bewältigen erschien. „Die Welt schweigt, sie gibt keinen Urtext her. Pathetisch gesagt: der Sinn der Schöpfung enthüllt sich nicht, im Gegenteil: er wird immer rätselhafter, – wir können hinzufügen: seit Auschwitz.“ (Hildesheimer 1969, 64)

Erst seit den 1980er und 1990er Jahren lässt sich in weiten Teilen der bundesrepublikanischen Gesellschaft eine gewandelte Identitätspolitik feststellen, deren Leitlinie Andreas Huyssen wie folgt charakterisiert: „Auschwitz als die tiefste Wunde der westlichen Zivilisation anzuerkennen, deren Narben nicht verheilt sind und niemals verheilen können.“ (1994, 10) Denn damals wie heute

gelte in unvermindertem Maße, dass „der Holocaust und die Erinnerung an ihn nach wie vor eine Nagelprobe für die humanistischen und universalistischen Ansprüche der abendländischen Zivilisation darstellen. Die Frage der Erinnerung und des Vergessens berührt den innersten Kern einer facettenreichen und vielgestaltigen westlichen Identität.“ (Huysen 1994, 10)

## Lyrik nach der Shoah II

Nelly Sachs verkörperte wie wenige deutsch-jüdische Dichter\*innen ihrer Generation die zwingende Notwendigkeit der unmöglichen Suche einer Lyrik nach der Shoah, die zum Zentrum ihrer Identität wurde. Schreibend schreibt sie offene Wunden weiter: „Der Tod war mein Lehrmeister ... meine Metaphern sind meine Wunden“ (zitiert nach Holmqvist 1991, 309) – diese Aussage bestimmt den Leidensausdruck als zentrale Kategorie ihrer Poetik. Die Präsenz des Leidens in Sachs' Dichtung richtet sich mit einer klaren poetologischen Intention direkt gegen die Bewältigungsmöglichkeiten, die Trauer und Erinnerung offerieren mögen, wenn sie eine tröstende Funktion annehmen. Schmerz wird in dieser Lyrik weder geleugnet noch gemildert, sondern noch einmal erfahrbar und wahr gemacht. Die Zusammenführung einer subjektiven und gleichermaßen kollektiv verbindlichen Bewältigungsform wird dabei konstitutiv für alle poetischen Entwürfe. Mehr noch: sie stellen eine explizite Strategie dar – wenn die Bilder der Sprache Wunden sind, die über Geschichte Auskunft geben, so wird der Text auch als Körper konstituiert. Diesen Textkörper indiziert die Inkommensurabilität der Shoah, die gerade nicht über eine referenzielle Sprache erfasst werden kann. Die Metaphern fungieren als Einbruchstellen der Inkorporation – eine Inkorporation, die an einer magischen Entsprechung von Bild und Botschaft zu partizipieren sucht. „Schmerzen singen / Tote und Lebende begegnen sich im Äußersten.“ (*Suche nach Lebenden* 1971, 127) In Nelly Sachs' gesamtem Werk wird der Anspruch aufrechterhalten, die irreduziblen und inkommensurablen Aspekte des individuellen und kollektiven Leidens in die Lyrik einzubeziehen. Nicht allein mittelbarer Leidensausdruck, sondern Leid als emotionaler Träger und Grundgestus der Poetik verschränkt immer wieder die biographisch-historischen Dimensionen mit den poetischen Zeit- und Zeichenebenen, um in den Modus dekonstruktiver Referenzialität zu münden. Anstelle eines Wechselspiels von Erinnern und Vergessen wird eine Teilnahme an Schmerzerfahrungen perpetuiert und damit eine Form des Eingedenkens praktiziert. Dies entspricht einer Konstellation, auf die auch Walter Benjamin seinen Begriff des Eingedenkens bezieht: Eingedenken ist nach Benjamin die vom Vergessen – das heißt nicht von einem Mangel an Erinnerung, sondern von einem

Gegen-Erinnern – gespannte Erinnerung, in der das Erlebte nicht fixiert wird, sondern sich für seine Vor- und Nachgeschichte öffnet.<sup>4</sup> Im Unterschied zur Erinnerung ist das Eingedenken gekennzeichnet durch eine generelle Unversöhnlichkeit gegenüber der Vergangenheit, die nie abgeschlossen ist, sondern in die Jetztzeit weiterwirkt und in ihr zur permanenten Katastrophe wird. Darin wird vergangenes Leid als unabgeschlossen erfahren. Bei Nelly Sachs erscheint ein solches implizites Eingedenken insofern poetologisch als radikal, als sie versucht, das Unsagbare, Vergessene und Nicht-Benennbare zu artikulieren. Eingedenken äußert sich entsprechend in der Differenz zu dem, was unsagbar und vergessen bleibt.

Nelly Sachs war in den 1930er Jahren in Berlin eine junge, aufstrebende Dichterin, die sich mit Expressionisten wie Gottfried Benn auseinandersetzte und bereits vor ihrem Exil in Schweden eine eigene poetische Signatur entwickelt hatte. Das Gedicht „Landschaft aus Schreien“ aus dem Jahr 1966 – also aus dem Jahr der Nobelpreisverleihung – entfaltet ihre dekonstruktive Poetik in einer expressiven Variante. Aus der Vernetzung mythisch-religiöser Motive entsteht ein visionäres Bildgefüge, das in einer autonom werdenden poetischen Wirklichkeit die Konstanten der historischen Erfahrungen zu spiegeln sucht: Schmerz, Qual und Angst als letztmögliche Affekte. Hier ein Auszug:

In der Nacht, wo Sterben Genähtes zu trennen beginnt, / reißt die Landschaft aus Schreien / den schwarzen Verband auf, // über Moira, dem Klippenabsturz zu Gott, / schwebt des Opfermessers Fahne / Abrahams Herz-Sohn-Schrei, / am großen Ohr der Bibel liegt er bewahrt, ... // Dies ist die Landschaft aus Schreien! / Himmelfahrt aus Schreien, / empor aus des Leibes Knochengittern. (*Fahrt ins Staublose* 1961, 221)

Dieses Gedicht stellt Leiden als Passion im Kontext biblischer Traditionen und Metaphorik in den Vordergrund und verortet sich im Rahmen einer mythologischen und religiösen Symbolik, die dem leidenden Subjekt universellen Charakter zuspricht. Die emphatischen Bildkomplexe eröffnen eine kosmogonisch-metaphysische Perspektive und beschwören einen Kosmos, der Lebens- und Todesraum zugleich ist. Nelly Sachs verwendet eine expressive poetische Sprache, die an dieser Stelle in der Metaphorik des Schreis kulminiert und sich als metonymisches Schreiben entfaltet, welches nicht abbildet und darstellt, sondern zur Inkorporation drängt, also eine unmittelbare Präsentation des leidenden Körpers im Text selbst anstrebt. Lyrik sucht solchermaßen eine präsentische Wirkung zu erzeugen, „ein derartiges Wiederaufleben an Präsenz, eine

---

4 Vgl. Mosès, Stéphane. „Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins“. *Memoria. Vergessen und Erinnern*. Hg. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann. München: Fink, 1993. 385–405.



**Abb. 6:** Visitenkarten anlässlich der Nobelpreisverleihung.

derartige Erneuerung der so intensivierten Präsenz, dass sie“ – so Jacques Derrida – „den Mangel an Präsenz oder Trauer von vornherein aushöhlt.“ (1994, 20) Die Paradoxie des Schreis als Höhepunkt aller emphatischen Sprachgesten besteht darin, dass dieses Zeichen an nichts direkt und doch alles demonstrativ zu verweisen versucht. Diese Schreibweise steht für eine Tendenz in Nelly Sachs’ Spätwerk, die Lyrik zu einer autonomen Wirklichkeit zu transformieren, oder, wie es Peter Szondi im Hinblick auf Paul Celans „Engführung“ formuliert hat: „Der Text als solcher weigert sich weiter im Dienst der Wirklichkeit zu stehen und die Rolle zu spielen, die ihm seit Aristoteles zugedacht wird. Die Dichtung ist nicht Mimesis, keine Repräsentation mehr: sie wird Realität. Poetische Realität freilich, Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet.“ (1978, 384)

Nelly Sachs’ Poetik widerlegt damit auch das Verdikt von Theodor W. Adorno, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben. Und dies auf eine Weise, die Adorno nicht widerlegt, sondern vertieft und seinen ethisch-ästhetischen Imperativ erweitert. Demzufolge ist Auschwitz stets als historisches Faktum in die lyrische Rede einzubeziehen. Oder, in der Formulierung von Peter Szondi: „Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn auf Grund von Auschwitz.“ (1978, 384)

## Bibliographie

- Adorno, Theodor W. „Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit“. *Gesammelte Schriften*, Band 6. Hg. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Benjamin, Walter. „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“. *Gesammelte Schriften*, Band 2. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972.
- Blumenberg, Hans. *Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966.
- DeKoven Ezrahi, Sidra. *By Words Alone. The Holocaust Literature*. Chicago und London: University of Chicago Press, 1980.
- Derrida, Jacques. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Derrida, Jacques. „Kraft der Trauer“. *Entzug der Bilder*. Hg. Michael Wetzels und Herta Wolf. München: Fink, 1994.
- Fioretos, Aris. *Flucht und Verwandlung. Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin/Stockholm*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Foot, Robert. *The Phenomenon of Speechlessness in the poetry of Marie Luise Kaschnitz, Gunter Eich, Nelly Sachs, and Paul Celan. Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik*. Bonn: H. Grundmann, 1982.
- Grassi, Ernesto. *Die Macht des Bildes*. Köln: DuMont Schauberg, 1970.
- Hildesheimer, Wolfgang. „Auseinandersetzung mit Günter Eichs Vortrag der Schriftsteller vor der Realität“. *Über Günter Eich*. Hg. Susanne Müller-Hanpft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972. 56–68.
- Holmqvist, Bengt, Hg. *Das Buch der Nelly Sachs*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Horkheimer, Max. *Notizen und Dämmerung, 1950–66*. Hg. Werner Brede. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1974.
- Hueck, Carsten. „„Meine Stimme war zu den Fischen geflohen“. Zum 40. Todestag der Nobelpreisträgerin Nelly Sachs“. *Deutschlandradio Kultur*. Berlin: Deutschlandradio, 11. 05. 2010 (11. 09. 2018).
- Huyssen, Andreas. „Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne“. *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*. Hg. James E. Young. München: Prestel, 1994.
- Jauß, Hans Robert. „Vollkommenheit als Faszinosum des Imaginären“. *Poetik und Hermeneutik X: Funktionen des Fiktiven*. Hg. Dieter Henrich und Wolfgang Iser. München: Fink, 1983.
- Kersten, Paul. „Ich bin im Leid. Ich bin nichts als Herzklopfen“. *Die Zeit* 13. 04. 1984, Nr. 16. <https://www.zeit.de/1984/16/ich-bin-im-leid-ich-bin-nichts-als-herzklopfen> (11. 09. 2018).
- Lamping, Dieter. „Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz“. *Poesie der Apokalypse*. Hg. Gerhard Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991.
- Levi, Primo. *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München: dtv, 1993.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1982.
- Sachs, Nelly. *In den Wohnungen des Todes*. Zeichnungen von Rudi Stern. Berlin: Aufbau-Verlag, 1947.
- Sachs, Nelly. *Sternverdunkelung. Gedichte*. Amsterdam: Bermann-Fischer/Querido, 1949.
- Sachs, Nelly. *Eli – Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels*. Malmö: Forssell, 1951. [Einmalige Auflage von 200 nummerierten und von der Dichterin signierten Exemplaren.]
- Sachs, Nelly. *Fahrt ins Staublose*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1961.

- Sachs, Nelly. *Suche nach Lebenden. Die Gedichte der Nelly Sachs*, Band 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971.
- Sachs, Nelly. *Nelly Sachs – Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. „Band I: Gedichte 1940–1950“. Hg. Matthias Weichelt. Berlin: Suhrkamp, 2010; „Band II: Gedichte 1951–1970“. Hg. Ariane Huml und Matthias Weichelt. Berlin: Suhrkamp, 2010; „Band III: Szenische Dichtungen“. Hg. Aris Fioretos. Berlin: Suhrkamp, 2011; „Band IV: Prosa und Übertragungen“. Hg. Aris Fioretos. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Szondi, Peter. *Schriften*, Band 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- Vaerst, Christa. *Dichtungs- und Sprachreflexion im Werk von Nelly Sachs*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1977.
- Young, James E. *Beschreiben des Holocaust*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.

Anne Enderwitz

## Nadine Gordimer (1991)

### Einführung

In diesem Band liegen nur wenige Seiten zwischen Nelly Sachs und Nadine Gordimer, doch in Wirklichkeit trennt deren Nobelpreise ein ganzes Vierteljahrhundert: Bevor der Nobelpreis 1991 an Gordimer verliehen wurde, ging er 25 Jahre lang in Folge an männliche Schriftsteller. Die räumliche Nähe im Buch sollte über diesen zeitlichen Abstand nicht hinwegtäuschen. Eine frühere Preisverleihung an Gordimer wäre durchaus denkbar gewesen. Als sie den Nobelpreis erhielt, hatte sie bereits zahlreiche Romane, Kurzgeschichten und Essays veröffentlicht und sich einen Ruf für ihre ganz eigene Kombination aus literarischer Kunstfertigkeit und politischer Integrität erworben. In ihrer Vorlesung über Nadine Gordimer („At the Same Time: The Novelist and Moral Reasoning“ 2007) hebt Susan Sontag Gordimers ausgeprägtes Verständnis ihrer sozialen Verantwortung hervor: „Few first-rank writers today have fulfilled the multiple ethical tasks available to a writer of conscience and great intellectual gifts as wholeheartedly, as energetically, as bravely as has Nadine Gordimer.“ (2007, 211–212) Tatsächlich ist Gordimer als unermüdliche Kritikerin der Apartheid bekannt: Ihre Romane sezieren auf eindrucksvolle Weise die Auswirkungen dieser spezifischen und systematischen Form von Unterdrückung und Gewalt, die den öffentlichen Raum ebenso strukturierte, wie sie ins Private eingriff und persönliche Beziehungen prägte.

Der schwedische Autor Per Wästberg bezeichnete Gordimer 2001 als „Geizhändler der Apartheid und der Widerstandsbewegungen dagegen“, eine Metapher, die die Genauigkeit des Messinstruments evoziert und damit auch die Fähigkeit, noch kleinste gesellschaftliche Transformationen zu registrieren. Dass Gordimer nicht ins Exil gegangen ist, obwohl einige ihrer Bücher verboten wurden, hat ihr den über Jahrzehnte beibehaltenen Fokus auf das Leben unter den Bedingungen der Apartheid überhaupt erst ermöglicht. Die Periode ihres Schreibens beginnt in etwa mit der Apartheid: Nadine Gordimer wurde 1923 im Transvaal geboren, eine von damals vier südafrikanischen Provinzen, und sie hat 1953 ihren ersten Roman, *The Lying Days*, veröffentlicht. 2014 ist sie im hohen Alter von neunzig Jahren in Johannesburg gestorben.

Angesichts der Spanne von Gordimers Schaffen hat der Literaturkritiker Robert Green schon vor dreißig Jahren die historische Bedeutung ihres Werkes umfassend gewürdigt:

And, finally, when the history of the Nationalist Governments from 1948 to the end comes to be written, Nadine Gordimer's shelf of novels will provide the future historian with all the evidence needed to assess the price that has been paid. (1988, 563)

Diesen umfassenden Anspruch einer historischen Zeugenschaft kann Gordimers Werk kaum erfüllen. Immerhin handelt es sich um das Werk einer weißen, privilegierten Schriftstellerin, die nicht für die vielfältigen Erfahrungen schwarzer Südafrikanerinnen und Südafrikaner sprechen kann. Doch haben Gordimers Schriften gerade in ihrer historischen Breite und dank ihres ausgeprägten Willens zur Gegenwartsdiagnose eine unbestreitbare Faszination. So hebt denn auch Dominic Head die Bedeutung von Gordimers Werk hervor: „her oeuvre – the sequence of novels in particular – comprises the most significant sustained literary response to apartheid extant.“ (1994, 1)

Den Nobelpreis hat Gordimer zu einem Zeitpunkt bekommen, an dem die südafrikanische Regierung unter der Führung des Staatspräsidenten Frederik de Klerk schon mit der Abwicklung des Apartheid-Systems befasst war: Nelson Mandela wurde bereits ein Jahr zuvor aus dem Gefängnis entlassen und der *African National Congress* galt nicht länger als illegale Organisation. Angesichts dieses historischen Zusammentreffens sah sich die Jury genötigt, eine politische Motivierung des Preises zu bestreiten. In der *New York Times* vom 3. Oktober 1991 heißt es, der ständige Sekretär Professor Sture Allén habe darauf bestanden, den Preis unabhängig von der Politik der Apartheid zu betrachten: „He insisted that the award had nothing to do with the politics of apartheid, or with the fact that it was only this year that South Africa's leaders had finally begun to dismantle the system.“ (Whitney 1991) Ein rein zufälliges Zusammentreffen ist aus heutiger Sicht allerdings kaum vorstellbar, auch wenn sich Gordimers literarische Leistung ganz sicher nicht im politischen Engagement erschöpft. Doch reflektiert der Nobelpreis eben *auch* Gordimers unermüdliches Engagement gegen das menschenverachtende System der Apartheid. Auf der offiziellen Webseite des Nobelpreises wird Gordimer entsprechend gewürdigt. Es werden hier die Worte Alfred Nobels bemüht: „through her magnificent epic writing [Gordimer] has – in the words of Alfred Nobel – been of very great benefit to humanity“.<sup>1</sup> Ihr klarer Blick auf die Apartheidspolitik und den Widerstand dagegen, wie er etwa in den Romanen zum Ausdruck kommt, wird besonders hervorgehoben.<sup>2</sup> Doch wäre es unzureichend, in dieser Preisvergabe eine rein politische Entscheidung zu sehen: Es ist eine Auszeichnung für ein reiches poe-

<sup>1</sup> *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1991/summary/>. Nobel Media AB 2018 (04. 09. 2018).

<sup>2</sup> Vgl. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1991/gordimer/facts/>. Nobel Media AB 2018 (04. 09. 2018).

tisches Werk mit hohem künstlerischen Anspruch. Neben dem Nobelpreis hat Gordimer viele andere literarische Auszeichnungen erhalten, etwa den Booker Prize, den James Tait Black Memorial Prize, den Grand Aigle d'Or und den South African CNA Literary Award sowie den Nelly-Sachs-Preis.

Gordimers Romane machen eine kulturell spezifische Lebenswelt erfahrbar: zunächst ein Südafrika, das zu verschiedenen Zeiten auf unterschiedliche Weise von der Apartheid geprägt ist,<sup>3</sup> aber auch vom Widerstand gegen sie, später das neue post-Apartheid Südafrika. Dabei stets am Puls der Zeit zu sein, immer die aktuellen Probleme und Fragen der Gegenwart zu reflektieren – darin zeigt sich die diagnostische Stärke und der intellektuelle Scharfsinn der Autorin.

Obwohl Gordimers Romane spezifische Lebenswelten porträtieren, sind sie keineswegs nur von nationalem Interesse. Zwar mag das System der Apartheid in seiner konkreten Ausgestaltung einzigartig gewesen sein, doch ist es Teil einer globalen Kolonisationsgeschichte und ihrer Rassismen. Gordimer selbst ordnet den Versuch, über das Apartheidsystem die Vorherrschaft einer weißen Minderheit zu zementieren, explizit als Teil der europäischen Kolonisationsgeschichte ein, so etwa in „Living in the Interregnum“ (1981). Sie imaginiert hier die Apartheid als europäisches Hybrid.

An extraordinarily obdurate crossbreed of Dutch, German, English, French in the South African white settler population produced a bluntness that unveiled everyone's refined white racism: the flags of European civilization dropped, and there it was, unashamedly, the ugliest creation of man, and they baptised the thing in the Dutch Reformed Church, called it *apartheid*, coining the ultimate term for every manifestation, over the ages, in many countries, of race prejudice. („Living in the Interregnum“ 2010 [1981], 374)

Doch nicht nur die Apartheid ist ein Kind Europas, Gordimer selbst ist in vielerlei Hinsicht europäisch geprägt. Als Tochter jüdischer Migranten – die Mutter kam aus England, der Vater aus Litauen – wuchs sie in einem Südafrika auf, das nach der Unabhängigkeit von Großbritannien immerhin noch Mitglied des Commonwealth war. In ihrer Geburtsstadt Springs hatte sie Zugang zu europäischen Klassikern. In ihrer Nobelpreisvorlesung erzählt sie: „My school was the

---

<sup>3</sup> Vgl. Deborah Posels Aufsatz „The Apartheid Project, 1948–1970“ in *The Cambridge History of South Africa*. Posel weist darauf hin, dass das Apartheid Regime zwar von 1948 bis in die frühen 1990er Jahre andauerte, dass es sich dabei aber kaum um ein stabiles, kohärentes System handelte. Vielmehr unterscheidet sie drei Phasen der Apartheid und erklärt, dass das globale Bild der Apartheid vor allem von der zweiten Phase geprägt sei: „The version of apartheid that informs its iconic global rendition is largely the apartheid of the 1960s, the second phase, which was a far more ambitious and unyielding phase of apartheid than the first rendition during the 1950s, when a somewhat more pragmatic and cautious approach to racial social and economic engineering was taken.“ (2011, 320).

local library. Proust, Chekhov and Dostoevsky, to name only a few to whom I owe my existence as a writer, were my professors.“ („Writing and Being“ 1991) Als ihre Mutter sie wegen vorgeblicher Herzprobleme für mehrere Jahre aus der Schule nahm, hatte Gordimer mehr Zeit zum Lesen, als ihr vielleicht lieb war.<sup>4</sup> Ihr Schreiben ist am europäischen Kanon der Realisten und Modernisten geschult, nicht nur an Proust, Tschechow, Dostojewski, sondern auch an Eliot, Rilke, Yeats, Woolf und anderen.<sup>5</sup> Moderne Erzählverfahren haben ihre Spuren hinterlassen: Gordimers Romane kombinieren auf bestechende Weise scharfe sozio-politische Diagnostik und Kritik mit einer sparsamen und präzisen, aber zugleich poetischen Sprache und mit den personalen Wahrnehmungsweisen und achronischen Erzählstrategien der europäischen Moderne.

Einer Nobelpreisträgerin und ihrem Werk in *einem* Beitrag gerecht zu werden, ist ein Ding der Unmöglichkeit, vor allem bei einer Literatin, die fünfzehn Romane und mehr als zweihundert Kurzgeschichten und kritische Essays geschrieben hat. Ich werde mich in diesem Beitrag mithin auf einige wenige Romane und Essays konzentrieren, doch gibt es noch viele weitere Prosatexte zu entdecken, die hier keine Erwähnung finden. Zunächst werde ich einen Einblick in Gordimers eigene poetologische Reflektionen geben und ihre Auseinandersetzung mit der Frage nationaler Zugehörigkeit skizzieren. Im Anschluss möchte ich über ausgewählte Romane in ihr Werk einführen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Werken, die vor 1991, also vor der Verleihung des Nobelpreises, bereits veröffentlicht waren.

## Nadine Gordimer über das Schreiben

Anlässlich der Nobelpreisverleihung gibt es traditionell ein Bankett. In der Rede, die Gordimer bei diesem Bankett gehalten hat, spricht sie über das Schreiben als eine Art Krankheit oder Heimsuchung, die die Schriftstellerin ebenso wie die bettlägerige Patientin zur Introspektion zwingt:

Writing is indeed, some kind of affliction in its demands as the most solitary and introspective of occupations. We writers do not have the encouragement and mateyness I imagine, and even observe, among people whose work is a group activity. („Banquet speech“ 1991)

---

<sup>4</sup> Vgl. etwa Head 1994, 2, aber auch Newman 1988, 14.

<sup>5</sup> Auch Dominic Head diagnostiziert dieses literarische Erbe: „For Gordimer, her European literary heritage and the underlying African experience is, in fact, a productive tension in much of her work ...“ (1994, 6).

Mit dem Begriff der „mateyness“, der Kumpelhaftigkeit oder Kameradschaft, evoziert Gordimer eine gesellige Runde, regen Austausch, bierselige Abende – um sich selbst in anschaulicher Weise als Außenstehende, vielleicht gar als professionelle Außenseiterin zu inszenieren. Doch hat gerade die Autorin Nadine Gordimer ganz sicher kein sozial und politisch isoliertes Leben geführt. Sie hat diverse Ehrendoktorwürden und viele andere Auszeichnungen aus aller Welt verliehen bekommen und zu diesen und anderen Anlässen zahlreiche Vorträge gehalten. Ihre Werke, gerade auch die Essays, zeugen von einem involvierten Leben, von einem ausgeprägten Interesse für alles Menschliche. Als engagierte Intellektuelle war sie zudem Teil eines politischen Netzwerkes. In dem Essay „That Other World That Was the World“ (1995) beschreibt sie ihre politische Entwicklung. Nach einer ersten Politisierungsphase in Künstler- und Intellektuellenkreisen im Johannesburg der 1950er Jahre radikalisierte sie sich, wie sie es selbst erzählt, doch ohne dies näher zu datieren: „The party was over – the happy defiance in drinking and dancing; there came the need to hide people from the police, to help people flee over the border – both treasonable offences – to forget the old white middle-class guilt about lying“ (1995, 133). Diese Zeit des systematischeren Widerstands ist vermutlich die Zeit um das Sharpeville-Massaker im Jahr 1960, bei dem 69 friedliche Demonstranten erschossen und Hunderte verletzt wurden. Gordimer hat sich danach im ANC engagiert, mit Mandela und seinen Anwälten zusammengearbeitet, aber auch Widerstandskämpfer versteckt.<sup>6</sup> Es heißt übrigens, Gordimer sei eine der Ersten gewesen, die Mandela nach seiner Freilassung treffen wollte.

In ihrer Bankettrede bleibt Gordimer dann auch bei dem eben zitierten, einigermassen konventionellen Bild der einzelgängerischen Schriftstellerin nicht stehen, sondern nutzt dieses Bild für die Konstruktion eines Paradoxons, das die einsame Tätigkeit des Schreibens mit der engagierten und bewussten Teilnahme am Leben nicht nur kontrastiert, sondern kombiniert.

We must live fully in order to secrete the substance of our work, but we have to work alone. From this paradoxical inner solitude our writing is what Roland Barthes called ‚the essential gesture‘ towards the people among whom we live, and to the world; it is the hand held out with the best we have to give. („Banquet speech“ 1991)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Vgl. Walder, Dennis. „Nadine Gordimer Obituary“. *The Guardian* 14. 07. 2014. <https://www.theguardian.com/books/2014/jul/14/nadine-gordimer>. London: Guardian News and Media Limited, 2014 (28. 08. 2018).

<sup>7</sup> In der Vorlesung „The Essential Gesture“ (1985) führt Gordimer genauer aus, was sie mit der Wendung von der ‚essential gesture‘ meint. Für Gordimer begründet sie die Verantwortung von Autoren und Autorinnen: „From the corpus of language, within that guild shared with fellow writers, the writer fashions his enterprise, which then becomes his ‚essential gesture as a social being‘. Created in the common lot of language, that essential gesture is individual;

Was aber ist dieses Beste, das Gordimer geben kann? Es ist eine engagierte Literatur, die ihre Gesellschaft von innen heraus beobachtet und seziert, die die Auswirkungen sozialer und politischer Verhältnisse auf Individuen nachzeichnet und diese noch in den privatesten Verhältnissen aufzeigt. Gordimers Figuren und deren persönliche Beziehungen, ihre Körper und die Objekte, mit denen sie umgehen, sind allesamt geprägt vom historischen Moment, von spezifischen Institutionen und Ideologien: von der Apartheid, dem Widerstand dagegen, der neuen Gesellschaft. Doch zugleich will Gordimer ihr Werk nicht zuallererst politisch oder moralisch verstanden wissen, sondern eben literarisch.<sup>8</sup> Sontag greift dies in ihrer Vorlesung über Gordimer auf, wenn sie schreibt: „But of course, the primary task of a writer is to write well. [...] Let the dedicated activist never overshadow the dedicated servant of literature“ (2007, 212) Sontag beschreibt das Schreiben hier als einen Akt, der fiktionale Welten erschafft, aber zugleich auf die Welt reagiert bzw. antwortet („responds“), in der die Autorin lebt. Damit rückt Sontag sehr nah an Gordimers eigene Überlegungen heran. Gordimer hat die Spannung zwischen Engagement und kreativer Freiheit, zwischen Sozialität und Rückzug folgendermaßen beschrieben:

The writer is eternally in search of entelechy in his relation to his society. Everywhere in the world, he needs to be left alone and at the same time to have a vital connection with others; needs artistic freedom and knows it cannot exist without its wider context; feels the two presences within – creative self-absorption and conscionable awareness – and must resolve whether these two are locked in death-struggle, or are really foetuses in a twinship of fecundity. („The Essential Gesture“ 2010 [1985], 424)

Um die produktive Doppelrolle („twinship of fecundity“) von Kreativität und kritischer gesellschaftlicher Funktion zu veranschaulichen, nutzt Gordimer in ihrer Nobelpreis-Vorlesung Camus und Márquez als Stichwortgeber, und zwar gerade weil diese beiden keinen Widerspruch zwischen schöner Literatur und gesellschaftlichem Engagement sehen. Gordimer zitiert Camus mit den Worten:

---

and with it the writer quits the commune of the corpus; but with it he enters the commonalty of society, of other beings who are not writers.“ (2010 [1985], 410) In diesem spezifischen gesellschaftlichen Kontext stellt sich das Schreiben als ein Handeln dar, mit dem Schriftstellerinnen und Schriftsteller Stellung beziehen und in diesem Kontext sind sie auch spezifischen Erwartungen ausgesetzt. „One thing is clear“, schreibt Gordimer in ihrer Vorlesung: „ours is a period when few can claim the absolute value of a writer without reference to a context of responsibilities.“ (2010 [1985], 411).

**8** Vgl. Newman: „Importantly Gordimer has always disclaimed any specific political affiliation, adamantly insisting upon the primacy of her commitment to her writing. Uncomfortable even at the prospect of finding herself caught in any orthodoxy, even of opposition, she has frequently expressed her unwillingness to become the subject of a moral rather than literary judgement.“ (1988, 15)

„One either serves the whole of man or does not serve him at all. And if man needs bread and justice, and if what has to be done must be done to serve this need, he also needs pure beauty which is the bread of his heart.“ („Writing and Being“ 1991)<sup>9</sup> Und sie paraphrasiert Márquez: „The best way a writer can serve a revolution is to write as well as he can.“ („Writing and Being“ 1991)<sup>10</sup> Literarische Qualität und soziale Verantwortung sind kein Widerspruch, vielmehr gehören sie untrennbar zusammen. Wichtig ist jedoch, dass sich Literatur für Gordimer nicht vor einen ideologischen Karren spannen lässt, sie bleibt einzig und allein dem Anspruch auf Wahrhaftigkeit verpflichtet. Weder darf sie Zugeständnisse an einen repressiven Staat machen, noch ist sie in der Pflicht, eine heroisierte Darstellung des Widerstands zu liefern. Gordimer betont gerade gegen solche ideologischen Ansinnen die schriftstellerische Integrität:

In retaining this integrity, the writer sometimes must risk both the state's indictment of treason, and the liberation forces' complaint of the lack of blind commitment [...]. [T]o paraphrase coarsely Márquez's dictum given by him both as a writer and a fighter for justice, the writer must take the right to explore, warts and all, both the enemy and the beloved comrade in arms, since only a try for the truth makes sense of being, only a try for the truth edges towards justice [...]. („Writing and Being“ 1991)

In ihren Romanen skizziert Gordimer auch Machtkämpfe innerhalb der Widerstandsbewegung und in ihren Post-Apartheid Erzählungen verweist sie auf die Schwierigkeiten der Widerstandskämpfer, ihre neue Rolle im befreiten Südafrika zu finden.

## Schreiben als weiße Südafrikanerin

Für Gordimer ist die Schriftstellerin ein verantwortliches Subjekt, das in einem spezifischen sozialen und politischen Kontext handelt, aber dennoch an erster Stelle der Literatur als Kunst verpflichtet ist. Doch was ist eigentlich Gordimers Position innerhalb der Gesellschaft, die sie in ihren Romanen seziert? Gordimer thematisiert dies in einer Rede an der University of Cape Town im Jahre 1977. Sie trägt den sprechenden Titel „What Being a South African Means to Me“. Gordimer fragt hier: „What does it mean to me to be a South African? Do I qualify? [...] Is there such a being as a white African? Who decides?“ (2010 [1977], 275)

---

<sup>9</sup> Das Camus-Zitat stammt laut Gordimer aus den *Carnets* 1942–1945.

<sup>10</sup> Gordimer gibt an, dieses Zitat in einem Interview gelesen zu haben, sich aber an die Quelle nicht erinnern zu können.

Gordimers nationale Zugehörigkeit erscheint aus zwei Perspektiven uneindeutig. Zum einen aus der Sicht jener Weißen, die ihre Herkunft bis zu den *Voortrekkers* oder den britischen Siedlern von 1821 zurückverfolgen können. Und zum anderen aus der Perspektive des *Black Consciousness Movement*, einer Bewegung, die sich auch von weißen Liberalen emanzipieren wollte.<sup>11</sup> Wenn Gordimer auch selbst den Anspruch, eine weiße Südafrikanerin zu sein, in Frage gestellt hat, so hat sie doch stets ihre Zugehörigkeit zu diesem Land bejaht. Head spricht in diesem Kontext von einer ‚geographischen Zugehörigkeit‘: „If Gordimer’s formulations concerning these questions of identity have passed through several stages, one thing has remained constant: her conviction of her nationality in terms of single geographical belonging.“ (1994, 3)

In einem Essay über Simone de Beauvoirs Autobiographie *La Force des Choses* (1963) gibt Gordimer einen Hinweis auf das Scham- und vielleicht auch Schuldgefühl, das aus der Zugehörigkeit zu einer Bevölkerungsgruppe resultiert, die andere unterdrückt und ausbeutet. Gordimer beschreibt in „Taking into Account: Simone de Beauvoir’s *Force of Circumstance*“ (1966), wie sich de Beauvoir angesichts der während des algerischen Unabhängigkeitskrieges verübten Menschenrechtsverletzungen von ihrem Land entfremdet. Gordimer identifiziert sich in diesem Essay mit de Beauvoir: „If hell is seeing horrors done in one’s name, then many of us have been down there with her.“ (2010 [1966], 149) Und dann deutet sie über den simplen Sprechakt der nationalen Identifizierung die komplexe Scham-Schuld-Konstellation an, die vielen Deutschen wohl bekannt sein dürfte und die sich bei ihr nicht zuallererst auf die Nationalität, sondern auf die Zugehörigkeit – qua Hautfarbe – zu einer privilegierten, die Mehrheit unterdrückenden Minderheit bezieht: „,I’m French.’ ,I’m German.’ For me, a South African, ,I’m white.’“ (2010 [1966], 149) Gordimer war übrigens mit dem deutsch-jüdischen Kunsthändler Reinhold Cassirer verheiratet, einem Nefen des Philosophen Ernst Cassirer. Im Jahr 1935 floh er aus Deutschland und landete schließlich in Südafrika. Kolportiert wird, dass er oft bemerkte: „I came from one fascist, racist country and look where I landed up!“ (Macdonald 2003)

Südafrikanerin zu sein, beinhaltet für Gordimer gerade auch in Abgrenzung zu jenen Weißen, die die Apartheid befürworteten, die Notwendigkeit einer zweiten Geburt, durch die die scheinbar ontologische Basis der gegebenen sozi-

---

11 Vgl. Newman: „With the rise of Black Consciousness in the 1970s, however, whites themselves were silenced in a different sense, increasingly sidelined as irrelevant by black activists intent on seizing their destiny in their own hands. The painful experience of marginalization extended into the arts. The multiracial writers’ association in which Gordimer was active dissolved, with black writers forming their own group. Gordimer has publicly accepted the necessity for whites to play a role in South Africa only on black terms.“ (1988, 16).

alen Realität überwunden werden kann. Sie erklärt selbst, was sie damit meint: „I mean by this simply what happens when the child begins to realise that the fact that the black does not enter through the white’s front door is not in the same category as the fact that the dead will never come back.“ („What Being a South African Means to Me“ 2010, 277)<sup>12</sup>

Das scheinbar Naturgegebene muss sich als ideologisches Konstrukt erweisen, um überwunden werden zu können. Diese zweite Geburt ist im Freudschen Sinne ein echtes Durcharbeiten, nicht einfach das Aufblitzen einer Erkenntnis, sondern das Erarbeiten einer Einsicht in all ihren Konsequenzen als Voraussetzung für eine inklusive südafrikanische Identität: „working one’s way through the central, definitive experience of black and white as people, with undifferentiated claims on life, whatever else – skin, language, culture – makes them differ from one another“ („What Being a South African Means to Me“, 2010, 278). Mit diesem Durcharbeiten, diesem „working [...] through“, befasst sich Gordimers Werk im weitesten Sinne – allerdings nicht nur mit seinem Gelingen, sondern auch mit seinem Scheitern. Während ihr Erstlingswerk noch eine Ahnung von dem Erstaunen, ja der ontologischen Erschütterung transportiert, die diese zweite Geburt mit sich bringt, arbeiten spätere Romane an Beziehungskonstellationen, in denen verschiedenste Perspektiven auf *race relations* zum Tragen kommen, in denen aber die Gleichberechtigung der Ansprüche von schwarzen und weißen Südafrikanern und Südafrikanerinnen auch da noch als Grundvoraussetzung fungiert, wo die Protagonisten selbst ihr gegenüber blind sind.

## Stationen von Gordimers Werk: Von *The Lying Days* zu *No Time Like the Present*

Im Folgenden möchte ich einerseits zeigen, wie eng Gordimers Werk mit den sozialen und politischen Realitäten in Südafrika verwoben ist. Andererseits will ich anhand von vier Romanen den Versuch machen, die Breite von Gordimers literarischen Möglichkeiten zu skizzieren und zugleich Konstanten ihres Schreibens aufzuzeigen. Im Fokus steht mit *July’s People* ein Buch, das laut der

---

<sup>12</sup> Sie schreibt, dass es schwarzen Südafrikanerinnen und Südafrikanern wohl ähnlich ging: „in vast areas of the country, young blacks have a converse emergence into a second consciousness – when they realise that it is not in any natural or immutable order of things to call the white children’s father ‚Baas‘ and ‚Master‘.“ (277).

*New York Times* eine wesentliche Rolle für die Verleihung des Nobelpreises gespielt hat.<sup>13</sup>

Gordimers erster Roman aus dem Jahr 1953, *The Lying Days*, ist ein Entwicklungsroman, der die Kindheit, Jugend und das Erwachsenwerden der Protagonistin Helen Shaw aus der Ich-Perspektive erzählt: Es geht um die erste Liebe, die merkwürdig ziellose Entwicklung einer jungen, gut situierten Frau, die Literatur studiert und schließlich Zugang zu intellektuellen Kreisen findet. Vor allem aber geht es um ihre zunehmende Distanzierung von den vertrauten Verhältnissen, um die Herausbildung von „race consciousness“ (Head 1994, 34) und die Emanzipation von der weißen, kleinbürgerlich-angepassten Familie.

Helen Shaw wächst ähnlich wie Gordimer selbst in einer kleinen Bergbaustadt auf. In der Entwicklung vom Kind zur Jugendlichen und jungen Erwachsenen wird sie sich der Vielfalt der Lebensverhältnisse und der „colour bar“ bewusst,<sup>14</sup> jener ideologischen und juristischen Schranke, die die Möglichkeiten schwarzer Südafrikaner und Südafrikanerinnen in allen Lebensbereichen radikal begrenzte. Hat man die wenigen biographischen Details im Hinterkopf, die Gordimer im Laufe ihres Lebens preisgegeben hat, wirkt der Roman recht authentisch, allerdings nicht weil einzelne Ereignisse tatsächlich autobiographisch wären, sondern weil hier ein Milieu und eine Entwicklung nachgezeichnet werden, mit denen Gordimer aufs Engste vertraut ist. Einiges von dem, was sie in den kritischen Essays später an autobiographischem Material verarbeiten wird, findet sich bereits in diesem Roman. So etwa die gespaltene Existenz, die aus der Bindung an ein ebenso fernes wie imaginäres Vaterland in Europa resultiert und durch die Abspaltung konkreter Anteile der Lebenswirklichkeit in Südafrika verstärkt wird. Gordimer beschreibt diese spezielle Existenz in dem Essay „That Other World That Was the World“ (1995). Sie erzählt hier, wie das Kind Nadine inmitten afrikanischer Sprachen aufwächst, die es ignorieren soll, und unter Menschen, mit denen es aufgrund der „colour bar“ nichts zu schaffen haben darf:

just outside of our suburban house with its red-polished stoep and two bow-windows, there was the great continuous to-and-fro of life, the voice of its languages I didn't understand but that were part of my earliest aural awakening; the spectacle of it defined by my

---

**13** Am 3. Oktober 1991 wurde die Entscheidung der Jury verkündet. Der *New York Times* Autor Craig R. Whitney erklärt: „The decisive part of her work, for the Swedish Academy, was her novels, particularly ‚July's People‘, published in 1981.“ (1991).

**14** In ihrer Bankettrede erläutert Gordimer diesen Begriff in Anlehnung an Kafka: „It took the realization that the colour bar – I use that old, concrete image of racism – was like the gate of the law in Kafka's parable, which was closed to the supplicant throughout his life because he didn't understand that only he could open it.“ („Banquet speech“ 1991).

adult mentors as something nothing to do with me. („That Other World That Was the World“ 1995, 119)

Solcherart entfremdet von ihrer Umgebung, wendet sie sich Büchern zu, die in jener anderen Welt Europas spielen:

Rilke roused and answered the emptiness in me where religious faith was missing. Chekhov and Dostoevsky opened for me the awesome mysteries of human behaviour. Proust taught me that sexual love, for which every adolescent yearns, is a painful and cruel affair as well as the temptation of bliss. Yeats made me understand there was such a thing as a passion for justice, quite as strong as sexual passion. („That Other World That Was the World“ 1995, 122)

Helen Shaw, die Erzählerin von *Lying Days*, beschreibt nun ihre Leseerfahrung sehr ähnlich wie Gordimer selbst, sowohl in der europäischen Orientierung als auch in Bezug auf den Konsum einer anderen Welt in und durch Literatur.

One book led me to another; a quotation from one author by another, a mention that a character was reading so-and-so, sent me to the source itself, so that I had Hemingway to thank for John Donne, and D. H. Lawrence to thank for Chekhov. But in nothing that I read could I find anything that approximated to my own life; to our life on a gold mine in South Africa. (*The Lying Days* 2002, 91)

Doch selbst in Büchern über Afrika findet die Protagonistin Helen Shaw ihre Lebenswelt nicht wieder:

Nor was it even anything like the life of Africa, the continent, as described in books *about* Africa; perhaps further from this than from any. What did the great rivers, the savage tribes, the jungles and the hunt for huge palm-eared elephants have to do with the sixty miles of Witwatersrand veld that was our Africa? (*The Lying Days* 2002, 91)

Statt einer erhabenen Landschaft visualisiert die Erzählerin das von Chemikalien verseuchte Wasser, rostige Autowracks und Müll im Veld, Plakatwände und Stacheldraht:

We had no lions and we had no art galleries, we heard no Bach and the oracle voice of the ancient Africa did not come to us, was drowned, perhaps, by the records singing of Tennessee in the Greek cafés and the thump of the Mine stamp batteries which sounded in our ears as unnoticed as our blood. (*The Lying Days* 2002, 91–92)

Detaillierte, konkrete Beschreibungen sind in diesem Roman gepaart mit allgemeinen Betrachtungen; Momente gesteigerter Sensibilität werden kombiniert mit plötzlicher Erkenntnis.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Judie Newman spricht in Bezug auf Gordimers Werk von einer „almost lyrical sensitivity“ sowie einer „precision of notational detail“ (1988, 16).

In einigen Teilen vielleicht etwas moralistisch, ist dieser Erstlingsroman doch eine einprägsame Schilderung dessen, was Gordimer als zweite Geburt bezeichnet: die Bewusstwerdung der Apartheid als eines menschengemachten und von handfesten politischen und materiellen Interessen motivierten Systems. Schon hier zeigt sich Gordimers Fähigkeit, konkrete persönliche Beziehungen derart nachzuzeichnen, dass in ihnen die prägende Kraft der gesellschaftlichen Verhältnisse aufscheint.<sup>16</sup> Zugleich macht sich das Erbe modernistisch-avantgardistischer Literatur bemerkbar, denn die Entwicklung Helen Shaws resultiert gerade nicht in einer gefestigten Persönlichkeit, die erworbenes Wissen zielstrebig in politisches Handeln umsetzt – bis zuletzt bleibt die Erzählung ebenso wie die Protagonistin ziellos, unbestimmt, mehrdeutig. Mit Bezug auf das dem Entwicklungs- und Bildungsroman inhärente Versprechen hebt Newman „the discontinuous Bildung, the underdevelopment of its heroine“ (1988, 18) hervor und unterstreicht damit Gordimers kritische Verwendung des Genres.<sup>17</sup> In der ziellos und sprunghaft agierenden Protagonistin artikuliert sich auch das Geschlechterverhältnis der 1950er und 1960er Jahre mit der Frage, wie die Zukunft für eine intelligente Frau überhaupt aussehen kann, wenn ihr Ziel nicht zuallererst oder vielleicht auch gar nicht die Ehe ist.

In ihrer Nobelpreisrede schildert Gordimer ihren Werdegang als Schriftstellerin in einer Passage, die sich wie ein Kommentar zu *The Lying Days* liest. Er beschreibt gerade jenes Erwachen der Sexualität und jene Sensibilisierung und Weitung der Perspektive, die Helens Entwicklung auszeichnet – nur dass Helen der Weg des Engagements und des Schreibens verschlossen bleibt.

With adolescence comes the first reaching out to otherness through the drive of sexuality. For most children, from then on the faculty of the imagination, manifest in play, is lost in the focus on day dreams of desire and love, but for those who are going to be artists of one kind or another the first life-crisis after that of birth does something else in addition: the imagination gains range and extends by the subjective flex of new and turbulent emotions. There are new perceptions. The writer begins to be able to enter into other lives. The process of standing apart and being involved has come. („Writing and Being“ 1991)

---

**16** Auch Newman beschreibt „Gordimer’s ability to sustain a tense dialectic between the personal and the political“ (1988, 16).

**17** Auch Head weist darauf hin, dass der Roman komplexer ist, als man es von einem Erstlingsroman vielleicht erwarten würde. In einem metafiktionalem Modus hinterfragt der Roman das Genre, dessen er sich bedient: „The ironic discrepancy between the perceptions of character and narrator is a determining factor in interpreting the novel, and a factor which gives the novel a metafictional quality, especially over the central thematic issue of personal growth and development.“ (1994, 35).

Zurückgeworfen auf eine Sensibilität, die sich gerade nicht in Engagement, in Teilhabe, in Handlung überführen lässt, bleibt Helens Entwicklung partiell und ziellos, die Protagonistin gefangen „between an intolerable present and an unimaginable future“ (Green 1988, 548).

*The Late Bourgeois World*, ein Roman aus dem Jahre 1966, ist dann aus spürbar anderem Holz geschnitzt als dieser introspektive, bisweilen geradezu meditative erste Roman. Gordimer selbst schrieb *The Late Bourgeois World* in einem Interview eine Schlüsselstellung zu: „*The Late Bourgeois World* from 1966 shows the breakdown in my belief in the liberal ideals.“ (Riis 1980, 20)<sup>18</sup> Im Zentrum des Buches steht ein radikaler politischer Akt, am Ende muss sich auch die Protagonistin politisch positionieren. Doch die Stimmung ist überwiegend resignativ, politische Optionen bleiben vage, persönliche Beziehungen unverbindlich und oberflächlich: „pathological symptoms of the decaying, dehumanized world“ (Newman 1988, 36). Ob aus den Reflexionen der Protagonistin wirklich eine Handlung resultiert, bleibt ebenso unklar wie die Frage, ob und wie sich eine bessere Zukunft gestalten lässt.

*The Late Bourgeois World* ist ein illusionsloses Buch. Max, ein junger Mann aus gutem, konservativem Hause leidet an der bürgerlichen Gleichgültigkeit der Eltern, er verachtet ihre Anspruchshaltung, ihren Reichtum, ihre Indifferenz gegenüber der Ungerechtigkeit der Apartheid, ihre Ausstaffierung und Zurschaustellung schwarzer Bediensteter. Er verschreibt sich dem bewaffneten Kampf gegen das Apartheidsystem und wird während der Planung eines Bombenattentats verhaftet. Im Gefängnis denunziert er Weggefährten und begeht, wieder in Freiheit, schließlich Selbstmord. Hier sieht man deutlich, was es konkret bedeutet, wenn Gordimer auf der schriftstellerischen Integrität beharrt, denn sie schreibt hier gerade *keine* politische Heldengeschichte. Ihr Revolutionär leidet an der Interesselosigkeit seiner Eltern ihm selbst gegenüber wohl ebenso sehr wie an ihrer Gleichgültigkeit gegenüber rassistischer Unterdrückung. Erzählt wird auch dieser Roman aus einer weiblichen Perspektive, nämlich aus der der geschiedenen Ehefrau, die skeptisch und bisweilen zynisch auf Max' Vergangenheit zurückschaut, auf sein Anerkennungsbedürfnis ebenso wie auf seine sexuellen Eskapaden. Als sie schließlich selbst um aktive Unterstützung des

---

<sup>18</sup> Vgl. auch Head 1994, 77. Newman und Head diskutieren mit Ernst Fischers *The Necessity of Art* einen marxistischen Intertext für diesen Roman, der Kunst als Ausdruck von „freedom of the spirit“ versteht und als freiheitliches Element auf Seiten der Unterdrückten positioniert. (Vgl. Newman 1988, 35 f.) Wie Head erläutert, formuliert Fischer zwei Ziele: „art should reflect decay at the same time as showing the world to be changeable“. (1994, 82) Eingelöst wird in *The Late Bourgeois World* allerdings nur das erste Ziel: „a clear sense of a society in decay emerges, but a sense of how this situation can be changed does not“ (1994, 82).

Widerstands gebeten wird, trifft sie keine heroische Entscheidung, sondern eine, die aus einer nur halbbewussten Konfiguration von Gedanken und Affekten resultiert.

Stilistisch entwickelt Gordimer hier die literarischen Stärken von *The Lying Days* weiter: Auch in *The Late Bourgeois World* stehen die Wahrnehmungen und Erfahrungen einer einzelnen Figur im Mittelpunkt, auch hier bietet Gordimer konkrete Bilder in hoher Auflösung an, die größere politische Zusammenhänge illustrieren. Auch hier ist das tiefe Verständnis für die prägende Kraft der sozialen und politischen Verhältnisse spürbar; auch hier erschweren die Ambivalenzen der Erzählerin und Protagonistin einen Befreiungsschlag. Doch fehlen *The Late Bourgeois World* die verträumt-meditativen Anklänge von *The Lying Days*. Statt dessen ausgeprägtem Interesse für Sinnlichkeit und eine sich unter der bürgerlichen Glasglocke einer Kleinstadt entwickelnden pubertären Sexualität liegt der Fokus hier auf einem Leben, das durch den Zweifel an der Möglichkeit der Verbesserung der politischen Verhältnisse einen resignativen Anstrich hat. Hier schreibt eine Autorin, die mit dem politischen Widerstand gegen das Apartheid-Regime und mit dem Scheitern militanter Widerstandsbewegungen vertraut ist<sup>19</sup> und die eben auch die internen Konfliktlinien und die subtilen Arten und Weisen kennt, über die innerhalb des Widerstands politischer Druck ausgeübt wird.

*The Conservationist* (1974) verknüpft verschiedene Ebenen und Perspektiven und markiert damit einen Sprung in der Komplexität von Gordimers Erzählkonstruktionen. Es dominiert die Perspektive des Protagonisten Mehring, ein reicher Industrieller, der sich als Freizeitvergnügen eine Farm gekauft hat. Bereichert wird die Erzählung jedoch um weitere Perspektiven, etwa die der schwarzen Farmarbeiter. Für Mehring bloß Hobby und Statussymbol, ist die Farm doch für seine Arbeiter Heimat und Existenzgrundlage zugleich. Auch die Familie eines indischen Ladenbesitzers erweitert das Spektrum an Wahrnehmungsweisen und Erfahrungen. Als Subtext des Romans dienen, darauf haben Head und andere hingewiesen, „references to Zulu mythology“ (1994, 99). Diese haben eine subversive Wirkung: Sie untergraben „the coherence of the principal narrative of the central protagonist Mehring, the white ‚colonizer‘.“ (Head 1994, 99) Bereits im Jahr 1982 erklärt Paul Rich, dass sich mit *The Conservationist* etwas Neues entwickelt: ein „alternative literary standpoint to that of the conventional colonial form“ (55). Und Robert Green, der über *The Lying Days* kritisch bemerkt, dass sich hier „black lives“ nur im Off abspielen – nämlich „off-stage, as the background to Helen’s process of maturation“ (1988, 546) –

---

<sup>19</sup> Vgl. Head 1994, 78.

begrüßt *The Conservationist* als „a very different breed of novel“: „At last, some twenty years after *The Lying Days*, the world briefly glimpsed by Helen Shaw at the outset of that novel – the landless farm-laborers and their rural poverty – moves to the forefront of Gordimer’s fiction.“ (1988, 556)

Als Leserinnen und Leser sehen wir die Welt überwiegend mit Mehrings Augen und halten doch Distanz zu diesem Fokalisator. Zum einen wird seine Perspektive durch andere Perspektiven in Frage gestellt. Zum anderen erweist sich Mehring als Rassist und Chauvinist. Er begegnet den schwarzen Bewohnern der Farm mit einer Mischung aus Unverständnis und Desinteresse, Frauen gelten ihm bloß als zu erringende Objekte. Für eigenständige Entscheidungen seiner Mitmenschen hat er kein Verständnis und die Möglichkeit, dass sein Sohn Männer liebt, ignoriert er geflissentlich. Wie es ein Journalist in *The Guardian* formuliert, sehen wir die Welt mit den Augen Mehrings und sehen doch zugleich mehr als er.

Her trick is to show us only what Mehring himself encounters, but ensure that we see far more (in the Conradian sense). She presents a world refracted through Mehring’s eyes and interpreted in his internal monologues, but our view of it, over the course of the book, changes radically. (Jordison 2008)

Doch auch wenn die Perspektive Mehrings nicht gerade zur Identifizierung einlädt, weist Lars Engle doch darauf hin, dass die Teilhabe an dieser Perspektive ein gewisses Mitfühlen, vielleicht gar Mitleid mit Mehrings Beschränktheit und Isolation erzeugt.<sup>20</sup> Gordimer präsentiert mit diesem Protagonisten eine komplexe Figur, die auch in der Rezeption gemischte Gefühle erzeugt. Hier lässt sich an Susan Sontags Kommentar über die Komplexität von Gordimers Figuren anknüpfen: „There is a great deal of wisdom in Nadine Gordimer’s work. She has articulated an admirably complex view of the human heart“ (2007, 212).

*The Conservationist* ist Charakterstudie, Milieustudie und Bewusstseinsstudie in einem. Gordimers Schreibweise ist eben nicht nur durch realistische Autorinnen und Autoren des neunzehnten Jahrhunderts geprägt, sondern auch durch den literarischen Impressionismus des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Die Erzählung porträtiert detailliert Körper, Räume, Lebensbedingungen; zugleich reproduziert das Werk jedoch keine lineare Chronologie, sondern lebt von Analepsen, von Erinnerungen und Assoziationen, die in die Gegenwart einbrechen. Das Buch ist aber auch semi-allegorisch zu verstehen: Es verarbeitet in literarischer Form die unhaltbare Position und Ängste der weißen Landbesitzer,

---

<sup>20</sup> „I will suggest that it anticipates the kind of writing Sachs calls for, writing which explores with sympathy the experience of someone on the wrong side of a struggle.“ (1993, 92) Engle bezieht sich hier auf Albie Sachs, „a writer and lawyer in exile with the ANC“ (1993, 91).

deren ‚Besitz‘ mehrheitlich von schwarzen Südafrikanern bewirtschaftet wird, für die er sowohl Lebensgrundlage als auch Zuhause ist. Die Flut, die Mehrings Besitz verwüstet, steht für die Angst der weißen Landbesitzer, dass es unmöglich ist, das Land auf Dauer durch eine Minderheit zu kontrollieren. Symbolisiert wird dies vor allem durch die Leiche eines schwarzen Südafrikaners, die namenlos auf der Farm vergraben und durch die Flut wieder zu Tage gefördert wird. Mehring sieht sich erneut mit dem Anspruch des Toten konfrontiert, der ihn bereits zuvor nicht losgelassen hat: Der wieder auftauchende Körper symbolisiert die Wiederaneignung des Landes durch jene, die dort tatsächlich leben und sterben, die die Farm bewirtschaften und noch nach dem Tod ein Teil von ihr sind.<sup>21</sup> Hastig verlässt Mehring die Farm, fast könnte man von einer Flucht sprechen. Sicherlich lässt sich dies als „symbolic decolonization“ verstehen (Head 1994, 100).

Ein Jahrzehnt vor dem tatsächlichen Ende der Apartheid, nämlich bereits im Jahre 1981, imaginiert Gordimer dann das Ende des Regimes in Form eines Interregnums mit unklarem Ausgang. Dies könnte der Beginn einer Erzählung von einer besseren Welt sein, doch *July's People* imaginiert in dystopischer Manier das gewaltsame Ende der Vorherrschaft einer weißen Minderheit, ohne zugleich neue politische Strukturen oder gar die Möglichkeit eines gelingenden Miteinanders vorstellig zu machen. *July's People* ist ebenso packend wie pessimistisch, denn die Analytikerin Gordimer zeigt wenig Interesse für utopische Entwürfe: Sie nutzt das Interregnum nicht, um die Zukunft zu visualisieren, sondern die Gegenwart zu sezieren. Dabei inszeniert sie hier vor allem liberale Selbsttäuschungen über die Möglichkeit des macht- und vorurteilsfreien Zusammenlebens in einem Südafrika, in dem die Apartheid menschliche Beziehungen bis ins Kleinste strukturiert und in dem der Reichtum extrem ungleich verteilt ist.

In *July's People* brechen gewaltsame Unruhen aus, doch werden diese nur über fragmentarische Radioberichte aus der Hauptstadt kolportiert – mal ist die Übertragung schlecht, mal kann gar nicht gesendet werden. Klar ist nur: Die schwarze Bevölkerung revoltiert, die Flughäfen sind unter Beschuss, das Land zu verlassen, ist unmöglich. Im Zentrum der Erzählung steht die Flucht einer gut situierten weißen Familie – Bam und Maureen Smales mit ihren drei Kindern –, die sich aus Angst vor dem Verlust ihrer Habe nicht rechtzeitig dafür entscheiden konnten, das Land zu verlassen. Von ihrem Bediensteten, July, wer-

---

<sup>21</sup> Stephen Clingman sieht hier eine Parallele zum Verhältnis von Erzählung und Subtext: „Just as the body, buried beneath the surface of Mehring's farm, comes to control his destiny and reclaim the land, so the sub-text – or sub-version we might call it – of Zulu myth comes to control and appropriate the surface narrative of Mehring's stream of consciousness, and take possession of the text as a whole.“ (1986, 163).

den sie in seinem Heimatdorf untergebracht. Wie Rosemarie Bodenheimer bemerkt, verwendet Gordimer hier das „*Heart of Darkness* pattern of colonialist fiction“, allerdings mit einigen wichtigen Änderungen: etwa „that the whites appear as dependent refugees rather than as imperialist adventurers“ (1993, 108). Die drei Tage währende Reise beginnt in einem Haus in der Stadt und endet in einer Lehmhütte. Geradezu genüsslich inszeniert Gordimer die Umkehrungen der sozialen Beziehungen, die der Umsturz der sozialen Verhältnisse und die Flucht mit sich bringen. Der Diener wird zum Gastgeber, die ehemaligen Brotgeber sind nun auf die materielle und soziale Unterstützung Julys angewiesen, der für Nahrung, Orientierung und Sicherheit sorgt.

Die Umwertung von Objekten und menschlichen Beziehungen ist ein Thema, das sich durch den Roman zieht:<sup>22</sup> Ändert sich der sozio-politische Rahmen radikal, so verändern sich individuelle Existenzen bis in die Objekte hinein, auf die sich menschliches Leben stützt. Die Smales leben nun tatsächlich in einer Hütte, die ihnen zuvor höchstens als Domizil auf einer Safari gedient hätte; sie hantieren mit jenen Tongefäßen, die daheim in Johannesburg als Exemplare einheimischer Kunstfertigkeit auf dem Kaminsims standen. Der für Ausflüge gekaufte Jeep wird zum Vehikel, das die Flucht über Land ermöglicht. Dass die Dorfgemeinschaft schließlich die Pistole der Smales entwendet und July sich ihren Jeep aneignet, ist unter diesen Umständen ebenso symbolisch wie auch real eine Entmachtung. Ohne diese Objekte ist die Identität der Smales von Auflösung bedroht; Bodenheimer bemerkt nochmals in Anlehnung an Joseph Conrads Schlüsseltext kolonialer Unterdrückung: „the heart of darkness is nothing more or less than the profound disorientation that is left when things are taken away“ (1993, 108).

Produktiv wird in diesem Werk die literarische Konstellation aus einer entscheidenden Situationsänderung und einer daraus entstehenden Krise des Subjekts. Auch in dieser Erzählung erkennt man die spezifische Erzählweise der Autorin wieder. Einzelne Situationen, Momente und Wahrnehmungen werden gestochen scharf in einem Modus der Konkretion dargestellt; sie leiten häufig zu abstrakten Überlegungen oder Unterscheidungen über. Das Geschehen ist dabei jedoch stets fokalisiert durch Gedanken, Wahrnehmungen und Erinnerungen einer Figur, die chronologische Abfolge wird immer wieder unterbrochen. Daraus resultiert ein Modus des Zeigens, des Aufführens: Im Englischen würde man von *showing* statt *telling* sprechen. Es dominiert die Perspektive Maureen Smales, aber wie schon in *The Conservationist* kontrastiert auch dieser

---

<sup>22</sup> Vgl. Bodenheimer: „Gordimer’s most brilliant achievement in *July’s People* is to make the reader exquisitely aware of the meanings, histories and uses of objects as they enter new sets of circumstances.“ (1993, 111).

Roman verschiedene Sichtweisen und setzt über Dialoge zwischen July und seiner Frau einen Kontrapunkt.

Gleich zu Beginn des Romans führt Gordimer, anstatt lediglich die Ausgangssituation zu beschreiben, die Erwartung einer Normalität vor, die schrittweise enttäuscht wird.

You like to have some cup of tea? –

July bent at the doorway and began that day for them as his kind has always done for their kind.

The knock on the door. Seven o'clock. In governors' residences, commercial hotel rooms, shift bosses' company bungalows, master bedrooms *en suite* – the tea tray in black hands smelling of Lifebuoy soap.

The knock on the door

no door, an aperture in thick mud walls, and the sack that hung over it looped back for air, sometime during the short night. *Bam, I'm stifling; her voice raising him from the dead, he staggering up from his exhausted sleep.*

No knock; but July, their servant, their host, bringing two pink glass cups of tea and a small tin of condensed milk, jaggedly-opened, specially for them, with a spoon in it. (*July's People* 1981, 1)

Die wörtliche Rede, mit der alles beginnt: „You like to have some cup of tea?“, scheint unmittelbar dem Programm der literarischen Impressionisten à la Joseph Conrad und Ford Madox Ford entlehnt. Gordimer evoziert mit diesem einen Satz eine typische Situation in einem Land, in dem Bedienstete zum Alltag gehören. An die konkrete Frage schließt sich bruchlos eine allgemeine Feststellung an: „July bent at the doorway and began that day for them as his kind has always done for their kind.“ Das Sich-Bücken, das hier dem kleinen Eingang geschuldet ist, verweist metaphorisch auf eine Gesellschaft, in der sich die einen krumm machen und den anderen alles abgenommen wird – sogar der Tagesbeginn. Die Gegenüberstellung von „his kind“ und „their kind“ evoziert die fundamentale Differenz, die Schranke, die auch der von Gordimer an anderer Stelle verwendete Begriff der „colour bar“ signalisiert. Im Folgenden wird die durch die Frage „You like to have some cup of tea?“ indizierte Normalität ausbuchstabiert: „The knock on the door. Seven o'clock. In governors' residences, commercial hotel rooms, shift bosses' company bungalows, master bedrooms *en suite* – the tea tray in black hands smelling of Lifebuoy soap.“ Doch schon im nächsten Satz entpuppt sich diese konventionelle Normalität als Illusion einer aus dem Schlaf erwachenden Frau, Maureen Smales, deren Perspektive wir von nun an teilen – oder vielleicht schon von Beginn an unwissentlich geteilt haben. „The knock on the door“ – dieser Gedanke geht über in die Realisierung, dass es an diesem Ort gar keine Tür gibt: „no door, an aperture in thick mud walls, and the sack that hung over it looped back for air, sometime during the short night.“ Dieser Realisierung folgt die Erinnerung an die Nacht: „*Bam, I'm*

*stifling; her voice raising him from the dead, he staggering up from his exhausted sleep.*“ Es folgt die endgültige Realisierung der neuen Situation: „No knock; but July, their servant, their host, bringing two pink glass cups of tea and a small tin of condensed milk, jaggedly-opened, specially for them, with a spoon in it.“ Dieser Anfang evoziert Erwartungen und dekonstruiert diese dann über die Performanz eines verzeitlichten Wahrnehmungsprozesses schrittweise. Zunächst entpuppt sich das Klopfen als Illusion, dann die Tür. Das imaginierte Zuhause ist eine Lehmhütte, es gibt billige rosafarbene Gläser aus dem Supermarkt statt Porzellan. Die nur schrittweise eintretende Realisierung der neuen Verhältnisse führt die desorientierende Wirkung der radikalen Umkehrung der Verhältnisse vor.

In *July's People* wird grundsätzlich abgerechnet nicht nur mit dem Machtverhältnis, das die Apartheid konsolidiert, sondern auch mit jenen weißen Liberalen, die meinen, den Aporien des Systems durch Freundlichkeit gegenüber ihren Angestellten entgegen zu können. Die Smales sind stolz auf ihre Liberalität, darauf, dass sie keine Rassisten sind; ihrer Ansicht nach haben sie July stets gut behandelt, denn sie haben ihm neue Uniformen gekauft und ihm regelmäßig frei gegeben. Im Laufe der Erzählung wird jedoch immer deutlicher, dass das Näheverhältnis, das durch das Zusammenleben in einem Haushalt entstanden ist, ein ökonomisches, durch Geld und soziale Macht vermitteltes ist – und dass der auf diesem Verhältnis basierende Anspruch auf Hilfe und Fürsorge noch keinen Anspruch auf echte Nähe, auf Intimität oder gar Zuneigung mit sich bringt. Wie dünn das Vertrauen der Smales zu July ist, wird deutlich, als er ungefragt ihr Auto nutzt und auch nach seiner Rückkehr die Autoschlüssel behält. Bam Smales nimmt die gewohnte Pose des Masters ein, um July zurechtzuweisen. Doch die Performance, die Macht und Kontrolle signalisieren und das alte Autoritätsverhältnis wiederherstellen soll, läuft unter den neuen Verhältnissen ins Leere: Die Smales sind nun von July abhängig, nicht andersherum. In einer weiteren Auseinandersetzung versteht Maureen erstmals, wie wenig Bedeutung sie für July hat: „his measure as a man was taken elsewhere and by others. She was not his mother, his wife, his sister, his friend, his people“ (*July's People* 1981, 152). Während die Kinder der Smales sich in die neue Umgebung einpassen, bleibt sie den Erwachsenen fremd und bedrohlich. Wenn es in diesem Roman Hoffnung für die Zukunft gibt, dann eröffnet sich eine solche Perspektive durch die Kinder. Stephen Clingman schreibt dazu:

Gina in particular seems to represent a distinct potential for the future; taking immediately to her black friend Nyiko, she learns the latter's language, copies her behaviour and enjoys a mutual world of childish sisterhood and pleasure ... it will perhaps be in the everyday absorption of such changes that transformations in South African culture will, literally, be embodied. (1986, 197)

Die letzte Szene zeigt, wie wenig Maureen gerüstet ist für das neue Leben in einer fremden Umgebung und Kultur, in Abhängigkeit vom guten Willen Julys. Als sich ein Helikopter nähert, rennt Maureen in seine Richtung, der Zivilisation, einer verchromten Küche und dem imaginären Geruch gekochter Kartoffeln entgegen – ungeachtet der Möglichkeit, dass es sich um feindliches Militär handeln könnte, und ohne weiter einen Gedanken an Mann und Kinder zu verschwenden. Auch in diesem Buch zeigt sich Gordimers Stärke, detaillierte Aufmerksamkeit für das Individuum mit einer Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen zu verbinden. Vor allem inszeniert Gordimer hier erneut jenes Durcharbeiten, das sie als zweite Geburt der Südafrikanerin beschrieben hat: Sie führt auf verschiedene Weisen die Gleichberechtigung der existenziellen, politischen und ökonomischen Ansprüche aller Südafrikaner vor Augen. Das heißt jedoch nicht, dass einzelne literarische Figuren diese Gleichberechtigung vollkommen realisierten, und es heißt auch nicht, dass der Roman selbst verschiedene Perspektiven gleichberechtigt umsetzte. Die Gespräche zwischen den Dorfbewohnern geben keine tiefen Einblicke in deren Erfahrungswelt, sie bleiben holzschnittartig und oberflächlich. Diese flache Darstellung ist durchaus verstörend. Susan M. Greenstein bemüht sich, sie als Resultat einer bestimmten Perspektive zu erklären:

Gordimer writes July's story as perceived by Maureen and a narrator who shares her angle of vision if not her values. Simultaneously she signals the presence of a shadow story, companion to the one we are told [...]. The missing story would detail the history of Mwatate [Julys tatsächlicher Name] and his wife Martha, from his point of view. (1985, 241)

Die Dialoge der Dorfbewohner stellen dann keinen ‚authentischen‘ Kontrapunkt zu Maureen's Erleben dar, würden keine eigene und alternative Perspektive vermitteln. Vielmehr wären sie ein durch Maureens Wahrnehmungsmuster gefiltertes Ersatznarrativ, das letztlich für die unerzählt bleibende Geschichte Julys und seiner Familie einstünde und damit auch auf eine Lücke verwies.

Mit dem Ende der Apartheid wird Gordimers Stärke, die sozialen und politischen Verhältnisse in ihren Auswirkungen auf Individuen vorstellig zu machen, einmal mehr deutlich. Ihre im neuen Südafrika erscheinenden Romane zeichnen die neue Gesellschaft mit all ihren Stärken und Schwächen nach: die Schicksale der zurückkehrenden Exilanten, das neue bürgerliche Leben der Widerstandskämpfer, Machtkämpfe in der Politik, Gewalt und persönliche Konflikte, aber auch eine neue Toleranz – offen lesbisch und schwul lebende Söhne und Töchter und sich emanzipierende Frauen. Sehr lesenswert ist *None to Accompany Me*, eine Geschichte über heimkehrende Exilanten und desorientierte Widerstandskämpfer nach dem Ende der Apartheid und über eine Frau, die im Zuge der nationalen Transformation den Mut findet, ihr Leben in die Hand

zu nehmen, sich ihrer Vergangenheit zu stellen und am Aufbau des Landes mitzuwirken. Auch das letzte Werk von Nadine Gordimer, *No Time Like the Present*, ist eine lohnende Lektüre; ein Werk, das Widerstandskämpfer im neuen bürgerlichen Alltag und in nachbarschaftlicher Koexistenz mit einer schwulen Wohn-gemeinschaft zeigt, das Korruption und Gewalt thematisiert, Genderrollen aus-leuchtet und auf das nicht eingelöste Versprechen einer gerechten Gesellschaft pocht. Auch wenn der Stil dieser späten Werke bisweilen kritisiert worden ist und sie in der Tat etwas weitläufiger und weniger konzise und präzise sind als frühere Werke, so muss man doch den Willen und die Fähigkeit zur Analyse einer absolut aktuellen Gegenwart bewundern. Gordimer bewahrt sich auch hier, im hohen Alter, einen klaren und gänzlich unsentimentalen Blick auf die Entwicklung Südafrikas.

## Bibliographie

- Bodenheimer, Rosemarie. „The Interregnum of Ownership in *July's People*“. *The Later Fiction of Nadine Gordimer*. Hg. Bruce King. Basingstoke: Macmillan, 1993. 108–120.
- Clingman, Stephen. *The Novels of Nadine Gordimer*. London: Allen and Unwin, 1986.
- Engle, Lars. „*The Conservationist* and the Political Uncanny“. *The Later Fiction of Nadine Gordimer*. Hg. Bruce King. Basingstoke: Macmillan, 1993. 91–107.
- Gordimer, Nadine. *The Lying Days*. London: Bloomsbury, 2002 [1953].
- Gordimer, Nadine. *The Late Bourgeois World*. London: Bloomsbury, 1966.
- Gordimer, Nadine. „Taking into Account: Simone de Beauvoir's Force of Circumstance“. *Telling Times: Writing and Living, 1954–2008*. London, Berlin und New York: Bloomsbury, 2010 [1966]. 143–149.
- Gordimer, Nadine. *The Conservationist*. London: Bloomsbury, 2005 [1974].
- Gordimer, Nadine. *July's People*. London und New York: Penguin Books, 1981.
- Gordimer, Nadine. „Living in the Interregnum“. *Telling Times: Writing and Living, 1954–2008*. London, Berlin und New York: Bloomsbury, 2010 [1981]. 374–396.
- Gordimer, Nadine. „The Essential Gesture“. *Telling Times: Writing and Living, 1954–2008*. London, Berlin und New York: Bloomsbury, 2010 [1985]. 409–424.
- Gordimer, Nadine. „Banquet speech“. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1991/gordimer/speech/>. Nobel Media AB 2018, 1991 (27. 08. 2018).
- Gordimer, Nadine. „Nobel Lecture: Writing and Being“. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1991/gordimer/lecture/>. Nobel Media AB 2018, 1991 (28. 08. 2018).
- Gordimer, Nadine. „That Other World That Was the World“. *Writing and Being*. Cambridge, Mass. und London: Harvard University Press, 1995. 114–134.
- Green, Robert. „From *The Lying Days* to *July's People*: The Novels of Nadine Gordimer“. *Journal of Modern Literature* 14.4 (Spring 1988): 543–563.
- Greenstein, Susan M. „Nadine Gordimer and the Literature of Empire“. *NOVEL: A Forum on Fiction* 18:3 (1985): 227–242.
- Head, Dominic. *Nadine Gordimer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- Jordison, Sam. „Looking back at the Booker: Nadine Gordimer“. *The Guardian Books Blog Fiction*. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2008/feb/27/lookingbackatthebookernad>. London: Guardian News and Media Limited, 2008 (27. 08. 2018).
- Macdonald, Marianne. „A Writer’s Life: Nadine Gordimer“. *The Telegraph* 04. 06. 2003. <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3595826/A-writers-life-Nadine-Gordimer.html>. London: Telegraph Media Group Limited, 2003 (28. 08. 2018).
- Newman, Judie. *Nadine Gordimer*. London: Routledge, 1988.
- Posel, Deborah. „The Apartheid Project, 1948–1970“. *The Cambridge History of South Africa* 2. Hg. Robert Ross, Anne Kelk Mager und Bill Nasson. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Raddatz, Fritz J. „Ich bin nicht liberal – ich bin radikal“. *Die Zeit* 23 (1992). <https://www.zeit.de/1992/23/ich-bin-nicht-liberal-ich-bin-radikal/komplettansicht>. Hamburg: Zeit Online, 1992 (27. 08. 2018).
- Rich, Paul. „Tradition and Revolt in South African Fiction: The novels of Andre Brink, Nadine Gordimer and J. M. Coetzee“. *Journal of Southern African Studies* 9.1 (October 1982): 54–73.
- Riis, Johannes. „Interview with Nadine Gordimer“. *Kunapipi* 2.1 (1980): 20–26. <http://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol2/iss1/4>. (29. 08. 2018).
- Sontag, Susan. „At the Same Time: The Novelist and Moral Reasoning“. *At the Same Time: Essays and Speeches*. Hg. Paolo Dilonardo und Anne Jump. New York: Farrar Straus Giroux, 2007. 210–231.
- Wästberg, Per. „Warrior of the Imagination“. *The Nobel Prize*. [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1991/gordimer-article.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1991/gordimer-article.html). Nobel Media AB 2018, 2001 (28. 08. 2018).
- Whitney, Craig R. „Nadine Gordimer is Winner of Nobel Prize in Literature“. *The New York Times* 4. 10. 1991. <https://www.nytimes.com/1991/10/04/books/nadine-gordimer-is-winner-of-nobel-prize-in-literature.html>. New York: The New York Times Company, 1991 (27. 08. 2018).

Ulla Haselstein

## Toni Morrison (1993)

1993 wurde Toni Morrison der Nobelpreis für Literatur zuerkannt, eine Entscheidung, die in den USA und in vielen anderen Ländern der Welt Signalwirkung entfaltete. Denn die afroamerikanische Schriftstellerin erzählt in ihren Büchern von Rassismus und Diskriminierung der amerikanischen Mehrheitsgesellschaft gegen die schwarze Bevölkerung und von deren Überlebenswillen sowie individuellem und kollektivem Widerstand. Morrisons Romane zeichnen zerrissene Genealogien nach und zeigen die Folgen jahrhundertelanger Unterdrückung, und sie plädieren für ein neues Verständnis der Moderne, indem sie nahelegen, dass auch die Sklaverei als eine Urszene der Moderne begriffen werden muss (vgl. Gilroy 1993b). Sobald die nationale Geschichtsschreibung von einer globalen abgelöst wird, tritt die Ungleichzeitigkeit und Heterogenität der Entwicklung der Moderne hervor. Die Gespaltenheit und Dezentrierung moderner Subjekte lässt sich auf Arbeitsteilung, Industrialisierung und Ökonomisierung als Prozessen zurückführen, die in der Verschleppung ungezählter Menschen aus Afrika und ihrer Behandlung als Handelsware kulminierten.

Die Hybridität der Kultur der afrikanischen Diaspora ist ein exemplarisches modernes Phänomen. Diese Kultur entstand an vielen Orten rings um den Atlantik – den Ozean, der von Europa, Afrika und den beiden Americas gesäumt wird und von Handelsschiffen durchquert wurde, die bei ihrer Fahrt SklavInnen aus Afrika zu den Plantagen in der Karibik und in Nord- und Südamerika transportierten. Da es Sklaven und Sklavinnen gesetzlich verboten war, Lesen und Schreiben zu lernen, waren es die Musik und das Erzählen von Geschichten (oft im liturgischen Rahmen), die eine schwarze Gegen-Öffentlichkeit begründeten. Diese stellte einen kollektiven Raum der Trauer und der Hoffnung, des Selbstausdrucks und der Selbstaffirmation dar, in dem Arbeitsgesänge, Kirchenlieder, rituelle Feste, eschatologische Hoffnungen, politische Kommentare, Klagen und Anklagen, aber auch Spruchweisheiten, sexuelle Anspielungen, Scherze oder Parodien nebeneinander bestanden und vielfältige Mischungen eingingen: die mündlich geprägte ‚vernacular tradition‘. Houston Baker Jr., der den Begriff prägte, wies darauf hin, dass das Wort ‚vernacular‘, das sonst mit ‚mundartlich‘ und ‚volkssprachlich‘ übersetzt wird, in Bezug auf SklavInnen eine weitere Bedeutung besitzt, nämlich „born on his master’s estate“ (Baker 1984, 2). Die „vernacular tradition“ verbindet afrikanische mit europäischen Elementen; es handelt sich um eine „non-traditional tradition, an irreducibly modern, ex-centric, unstable, and asymmetrical cultural ensemble that cannot be apprehended through the manichean logic of binary coding“ (Gilroy 1993a, 198), eine Kultur

der Improvisation, in der die Flexibilität der Formen die Regel ist. Was immer diese Kultur hervorbringt, trägt mehrere unvereinbare kulturelle Zeitlichkeiten in die Gegenwart ein und öffnet damit Zwischenräume der Reflexion und Selbstreflexion (vgl. Bhabha 1993).

Zum Zeitpunkt der Nobelpreisverleihung war Morrison bereits eine (afro-)amerikanische literarische und intellektuelle Institution. Sie hatte als Professorin für Englische Literatur an mehreren Universitäten gelehrt, bevor sie als Lektorin beim amerikanischen Großverleger Random House arbeitete. In dieser Funktion hatte sie afroamerikanische Autorinnen (z. B. Toni Cade Mambara, Gayl Jones, Alice Walker) gefördert und wichtige Anthologien afroamerikanischer Texte herausgebracht. Von 1970 an hatte sie eine Reihe preisgekrönter Romane geschrieben, darunter den Welterfolg *Beloved* (1987). Sie hatte überdies mit einer Reihe von Vorträgen Furore gemacht, die unter dem Titel *Playing in the Dark* (Morrison 1992a) publiziert wurden, und einen Essayband herausgegeben, der die Berufung des konservativen afroamerikanischen Richters Clarence Thomas an den Supreme Court kritisch kommentierte. Thomas wurde von einer früheren Mitarbeiterin, der Juraprofessorin Anita Hill, sexueller Übergriffe beschuldigt (vgl. Morrison 1992b).

Aus ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises lassen sich die Grundlinien ihres Schreibens ableiten. Morrison reagiert auf eine kulturelle Situation des Umbruchs, in der Rap und Hip-Hop als neue Ausdrucksformen der überwiegend von Schwarzen bewohnten ‚Inner Cities‘ in den Mittelpunkt rückten und den Jazz und die Literatur als afroamerikanische ‚Leitmedien‘ verdrängten. Sie nimmt dies zum Anlass, um über ihr Schreiben zu reflektieren und das Gleichnis als Form zu profilieren, die eine gnomische orale Überlieferung mit der Mehrdeutigkeit und Metafiktionalität als (post)modernen Merkmalen des Literarischen vereint. Morrison beginnt mit der rituellen Eingangsformel des Märchens (die sie in der Druckfassung in Anführungszeichen setzt, um sie als Zitat zu markieren) und fällt sich sofort selbst ins Wort. Ihr Sprechen wechselt derart zwischen einer zitierenden Aufführung und einer Kommentierung traditionaler Wissensbestände.

„Once upon a time there was an old woman. Blind but wise.“ Or was it an old man? A guru, perhaps. Or a griot soothing restless children. I have heard this story, or one exactly like it, in the lore of several cultures. (Morrison 1997, 267)

Um eine blinde Dichterin oder Seherin geht es also oder einen blinden Sänger. Morrison hätte auf Teiresias anspielen können oder auf Homer. Die Wörter „guru“ und „griot“ schlagen jedoch eine Brücke nach Indien und Afrika und situieren das Märchen, das Morrison zu erzählen im Begriff ist, in den mündlich

tradierten Weisheitslehren vormoderner Kulturen, wie sie von Ethnologen gesammelt, aufgeschrieben und erforscht wurden. Morrison will das Märchen aber gehört, nicht gelesen haben und stellt damit sich, ihre zitierende Rede und ihr Schreiben in die ‚vernacular tradition‘ und zugleich in das Feld postkolonialen Schreibens, wie es von postkolonialen Schriftstellern und Schriftstellerinnen in einer Vielzahl ehemals kolonialisierter Länder im kritischen Dialog mit den lokalen Traditionen und der europäischen Kultur entwickelt wurde.

Morrison hat das Märchen nicht erfunden, sondern gibt es, mit ihren Anmerkungen versehen, weiter und zwar an „this company“, wie es, auf die anderen Gäste des schwedischen Festaktes ironisch-distanziert Bezug nehmend, heißt. Und dann fängt sie noch einmal an. Wieder setzt sie die Formel in Anführungszeichen: „Once upon a time there was an old woman. Blind. Wise.“ (Morrison 1997, 267) Diese Formulierung ist nicht identisch mit der ersten. Sie ist kürzer, nachdrücklicher, und die Weisheit steht nun nicht mehr im Gegensatz zur Blindheit, sondern die Blindheit scheint geradezu die Voraussetzung der Weisheit zu sein; im Sinne einer Unbestechlichkeit und Unverführbarkeit durch die Illusion, oder im Sinne einer im Laufe der Erfahrung eines langen Lebens erreichten Unabhängigkeit vom Augenschein. Die Wiederholung der Formel verändert subtil deren Sinn: Die ‚vernacular tradition‘ ist ein plastisches Gebilde, das mit jedem Akt des Erzählens neue Akzentuierungen erfährt und neue Ausdeutungen erlaubt.

Morrison unterbricht sich abermals, kommentiert, erklärt, macht sich die Geschichte zu eigen und führt damit vor, wie die mündliche afroamerikanische Tradition in ihr Schreiben hineinreicht. Die blinde, weise Frau ist Morrisons Spiegelfigur: „In the version I know the woman is the daughter of slaves, black, American, and lives alone in a small house outside of town“. Morrison fährt fort: „Her reputation for wisdom is without peer and without question“, eine selbstironische Bemerkung angesichts des Anlasses von Morrisons Rede (Morrison 1997, 267). Doch die Achtung, die man der alten Frau allenthalben entgegenbringt, wird von den jungen Leuten in den Großstädten nicht geteilt. Eine Gruppe von Jugendlichen fordert die blinde Seherin heraus und stellt ihre Weisheit auf die Probe, indem einer aus der Gruppe sie fragt, ob der Vogel, den er in der Hand halte, lebendig oder tot sei. Nach langem Schweigen antwortet die alte Frau.

„I don’t know,“ she says. „I don’t know whether the bird you are holding is dead or alive, but what I do know is that it is on your hands. It is in your hands.“ (Morrison 1997, 268)

Nun wird das Märchen zur Parabel, wobei Morrison die Deutung nicht den Hörern oder Lesern anheimstellt, sondern zwischen den Rollen der Erzählerin und der Exegetin wechselt und mit ihrer Interpretation in einem kreativen Akt die

Tradition fortschreibt. Sie deutet die alte Frau als eine erfahrene Schriftstellerin, was ihr erlaubt, von sich in der dritten Person zu sprechen und das eigene Schreiben zu historisieren. Der Vogel, den der Jugendliche in der Hand hält und der tot oder lebendig ist, ist die Sprache, erklärt sie, das Material der Schriftstellerin also, das aber in der Verantwortung aller Sprecher liegt: „She thinks of language partly as a system, partly as a living thing over which one has control, but mostly as agency – as an act with consequences.“ (Morrison 1997, 268) Eine tote Sprache ist deshalb nicht nur eine, die nicht mehr gesprochen wird, sondern auch eine „unyielding language content to admire its own paralysis“ (Morrison 1997, 268), eine erstarrte, bürokratische Sprache, die ihre Kraft, dem Neuen Gestalt zu geben, eingebüßt hat und statt dessen den Strukturen der Macht zur Behauptung ihrer Dominanz dient: „obscuring state language“, „faux-language of mindless media“, „the calcified language of the academy“, „the malign language of law-without-ethics“, oder „language designed for the estrangement of minorities“ (Morrison 1997, 269). Als Gegenbeispiel zitiert Morrison aus Lincolns Ansprache auf dem Soldatenfriedhof von Gettysburg nicht die berühmte Schlussformel – „that government by the people of the people, by the people and for the people shall not perish from the earth“ – sondern die einfachen Worte, mit denen Lincoln den Soldaten der Nordstaatenarmee seinen Respekt zollte, weil sie ihr Leben für die Prinzipien der amerikanischen Demokratie, für die Freiheit und Gleichheit aller Menschen gegeben hatten. Lincoln, so Morrison, habe damit die Vision einer gemeinsamen Zukunft aller Amerikaner formuliert, der sich Morrison anschließt.

Eine lebendige Sprache ist demnach eine, die Veränderungen hervorbringt, dem Hass und der Herrschaft nicht zuarbeitet; deren Kraft und Erkenntnisanspruch darin besteht, sich dem anzunähern, was jenseits des Wissens liegt, nämlich der Vielfalt des Lebens, das nicht auf standardisierte Bedeutungen reduziert werden kann. Es ist nicht möglich, in der Paraphrase den Duktus von Morrisons Prosa wiederzugeben: die Parallelismen, die Wechsel zwischen langen, weit ausgreifenden Perioden und fragmentarischen, kontrapunktischen Sätzen, die eingestreuten Reminiszenzen, die Fragen nach der ‚agency‘, die nicht rhetorisch sind und keine Antwort finden, es sei denn in der Form von Morrisons Sprechen selbst. Dazu gehört auch, dass Morrison sich nicht mit einer Beschwörung der lebendigen Sprache zufrieden gibt, sondern unvermittelt die Perspektive wechselt und sich vorstellt, wie sich die Worte der weisen alten Frau (ihre eigenen Worte) für die Jugendlichen aus der Stadt ausnehmen. Sie zitiert die Eingangsformel ein drittes Mal und unterbricht sich diesmal mitten im Satz: „Once upon a time ...“ (Morrison 1997, 271). Die Blindheit und Weisheit der alten Frau werden noch einmal neu verhandelt. Morrison gibt dem Gleichnis einen anderen Rahmen und einen anderen Verlauf: die Gruppe will sich gar

nicht über die Prophetin vom Lande lustig machen, und die alte Frau erweist sich als blind für deren Anliegen. Die Frage nach dem lebenden oder toten Vogel (der Sprache) ist ernst gemeint, und die Jugendlichen fühlen sich von der ‚Weisheit‘ der Antwort der alten Frau im Stich gelassen. An die Stelle der Selbstreflexionen der ‚erfahrenen Schriftstellerin‘ über die literarische Sprache tritt eine Serie von Vorwürfen und bohrenden Fragen der LeserInnen, die die unge lösten Konflikte und verlorenen Kämpfe und das schleichende Gift der Vergangenheit betreffen, die die afroamerikanische Identität für jede Generation aufs Neue prekär machen:

Tell us what it is to be a woman so that we may know what it is to be a man. What moves at the margin. What it is to have no home in this place. To be set adrift from the one you knew. What it is to live at the edge of towns that cannot bear your company. (Morrison 1997, 273)

Aus den Anklagen und Forderungen an die alte Frau, wovon sie erzählen sollte, entwickeln die Jugendlichen in der Folge sprachliche Szenen und erzählen eine Geschichte; sie schaffen damit selbst, was sie von der alten Frau verlangen. Sie geben sich Antworten, in denen die bittere Erinnerung an die Sklaverei lebendig ist, die sie bis in die Gegenwart verletzt und verletzlich macht, und vollziehen zugleich einen Schritt zur Durcharbeitung und Überwindung des Traumas. Am Schluss ihrer Rede imaginiert sich Morrison einen kritischen Dialog mit ihren LeserInnen, in dessen Verlauf diese die nächste Generation von Gurus und Griots hervorbringen. Die afroamerikanische (und die postkoloniale) Tradition wird durch die existentiellen Fragen der Jungen am Leben erhalten, die sich in einer Welt behaupten müssen, in der die Hautfarbe über die Verteilung von Lebenschancen entscheidet.

## **In Morrisons Essay-Band *Playing in the Dark* (1992a) heißt es:**

Writing and reading are not all that distinct for a writer. Both exercises require being alert and ready for unaccountable beauty, for the intricateness or simple elegance of the writer's imagination, for the world that imagination evokes. Both require being mindful of the places where imagination sabotages itself, locks its own gates, pollutes its vision. Writing and reading mean being aware of the writer's notions of risk and safety, the serene achievement of, or sweaty fight for, meaning and response-ability. (Morrison 1992a, xi)

„Response-ability“ schreibt Morrison. Als politisch engagierte Schriftstellerin geht es für sie darum, auf die Welt, in die sie sich gestellt findet, reagieren, auf sie antworten zu können und ihr dadurch eine sprachliche Gestalt zu geben,

die ihr selbst und den Lesern verständlich macht, wie und warum die Welt so ist, wie sie sich für sie ausnimmt, aber auch zur Geltung zu bringen, wie die Welt sein könnte oder sein sollte. Die Freiheit, fiktionale Welten für sich und für andere zu imaginieren, bringt Verantwortung mit sich; die Gefahren, die es zu erkennen und zu vermeiden gilt, sind die Selbstsabotage der Phantasie, der Ausschluss von LeserInnen – sei es durch eine esoterische Sprache oder eine Darstellung, die sich nur an Gleichgesinnte richtet – und die „pollution of vision“, die Verunreinigung der Vorstellungskraft durch Klischees, Stereotype, Ignoranz.

Morrison fährt fort:

Readers and writers both struggle to interpret and perform within a common language shareable imaginative worlds. And although upon that struggle the positioning of the reader has justifiable claims, the author's presence – her or his intentions, blindness, sight – is part of the imaginative activity. Until very recently, and regardless of the race of the author, the readers of virtually all of American fiction have been positioned as white. I am interested to know what that assumption has meant to the literary imagination. When does racial „unconsciousness“ or awareness of race enrich interpretive language, and when does it impoverish it? (Morrison 1992a, xi)

Romane lassen ihre LeserInnen Einblicke in die Lebenssituationen anderer Menschen nehmen, lassen sie andere kulturelle Werte kennenlernen, andere soziale Zwänge erleben. Sie tragen dazu bei, dass moderne Gesellschaften nicht in sich voneinander abschottende Gruppen zerfallen, sondern als unterschiedliche Lebenswelten erlebt werden, die miteinander vermittelt werden können, indem das Gemeinsame und die Unterschiede reflektiert werden. Was aber heißt es in diesem Zusammenhang, dass die LeserInnen nahezu aller amerikanischen Romane von den AutorInnen als Weiße imaginiert werden? Handelt es sich um schwarze AutorInnen, die in aller Regel von schwarzen Figuren und ihren Schicksalen erzählen, so geben sie im Text Erklärungen für die rechtlichen und ökonomischen und psychischen Bedingungen, die das Handeln ihrer Figuren bestimmen. Damit spiegelt sich die Spaltung der amerikanischen Gesellschaft in der Struktur des Textes wider, denn für schwarze LeserInnen sind diese Erklärungen redundant. Die Romane büßen damit ihre literarische Integrität ein und verwandeln sich unter der Hand in soziologische Fallstudien von etwas Fremdem, von der Norm Abweichendem und Erklärungsbedürftigem, eine Selbstsabotage der Phantasie, die sich aus der kulturellen Dominanz des weißen Amerika ergibt.

Weiße AutorInnen hingegen denken meist nicht weiter darüber nach, wenn sie sich ihre LeserInnen als Weiße imaginieren. AfroamerikanerInnen kommen in ihren Texten häufig gar nicht oder nur am Rande vor. In den Romanen des neunzehnten Jahrhunderts bieten sie Anlass zu humoristischen Einlagen oder werden stereotyp gezeichnet und heben sich von der komplexen Subjektivität

der weißen Romanfiguren ab. In den Romanen des zwanzigsten Jahrhunderts wird die Darstellung von Schwarzen meist afroamerikanischen AutorInnen überlassen. Aus dem unbewussten Ausschluss schwarzer LeserInnen wird hier eine ‚pollution of vision‘.

In *Playing in the Dark* postuliert Morrison, dass es in ausnahmslos allen amerikanischen Romanen, auch in denen weißer AutorInnen, manifest oder latent um das Verhältnis von Weißen und Schwarzen geht, und zwar auch dann, wenn im betreffenden Text gar keine schwarzen Figuren vorkommen. Sie begründet dies damit, dass ur-amerikanische Werte wie Freiheit und Selbstbestimmung vor dem Hintergrund der Sklaverei gedacht werden müssen. Das war bei der Unterzeichnung der Unabhängigkeitserklärung der Fall und gilt für jeden Text, der auf diese Werte Bezug nimmt (und das tun auf die eine oder andere Weise alle amerikanischen Romane). Wenn Morrison über die Darstellung von Schwarzen in Romanen weißer SchriftstellerInnen spricht, benutzt sie den Begriff *Africanism* in Analogie zu Edward Saids Begriff *Orientalism* (Said 1978); auch dies ein Querverweis auf die postkoloniale Theorie. Morrison bezeichnet damit die Phantasien und Stereotype, die auf Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft projiziert werden und über das Selbstverständnis derjenigen Auskunft geben, die diese Phantasien entwickeln und diese Stereotype einsetzen.

Morrison hat aus diesen Überlegungen zwei Konsequenzen gezogen: zum einen hat sie – „reading as a writer“ – einige Romane berühmter amerikanischer Autoren, nämlich von Poe, Twain und Hemingway, auf den *Africanism* in ihrer Sprache und in der Konstruktion der Figuren, des Plots und der Erzählperspektive untersucht.

Yes, I wanted to identify those moments when American literature was complicit in the fabrication of racism, but equally important I wanted to see when literature exploded and undermined it. Still, those were minor concerns. Much more important was to contemplate how Africanist personae, narrative, and idiom moved and enriched the text in self-conscious ways, to consider what the engagement meant for the work of the writer's imagination.

As a writer reading, I came to realize the obvious. The subject of the dream is the dreamer. The fabrication of an Africanist persona is reflexive; an extraordinary meditation on the self; a powerful exploration of the fears and desires that reside in the writerly conscious. It is an astonishing revelation of longing, of terror, of perplexity, of shame, of magnanimity. (Morrison 1992a, 16–17)

Zum anderen zog sie aus dieser Analyse den Schluss, ihre Romane für afroamerikanische LeserInnen zu schreiben. Das heißt nicht, dass sie keine weißen Leser will. Aber sie verzichtet darauf, auf weiße LeserInnen und ihr Nicht-Wissen oder Nicht-Wissen-Wollen Rücksicht zu nehmen, wenn sie schwarze Lebenswelten, Rassismus, Gewalt gegen Schwarze oder auch unter Schwarzen darstellt.

Der postkoloniale Theoretiker Homi Bhabha hat eine Formulierung Morrisons, in der sie die Kunst als „the fully realized presence of a haunting“ nennt, die Beschreibung ihres „house of fiction“ genannt (Bhabha 1993, 12). Damit spielt er auf eine berühmte Formulierung des (weißen) amerikanischen Romaniers Henry James an. Dieser hatte beim Neuerscheinen von *The Portrait of a Lady* (1882) im Rahmen der *New York Edition* im Jahre 1908 ein Vorwort verfasst, in dem es heißt:

The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will. These apertures, of dissimilar shape and size, hang so, all together, over the human scene that we might have expected of them a greater sameness of report than we find. They are but windows at the best, mere holes in a dead wall, disconnected, perched aloft: they are not hinged doors opening straight upon life. But they have this mark of their own that at each of them stands a figure with a pair of eyes [...]. He and his neighbors are watching the same show, but one seeing more where the other sees less, one seeing black when the other sees white, one seeing big when the other sees small, one seeing coarse when the other sees fine. [...] The spreading field, the human scene, is the „choice of subject“; the pierced aperture, either broad or balconied or slit-like and low-bowed, is the „literary form“; but they are, singly or together, as nothing without the posted presence of the watcher, without in other words, the consciousness of the artist. Tell me what the artist is, and I tell you of what he has been conscious. Thereby I shall express to you at once his boundless freedom and his „moral“ reference. (James 1984, 1075).

„One seeing black where the other sees white“. James klingt hier fast wie Morrison in *Playing in the Dark*. Er beschreibt die Gattung Roman als ein Haus inmitten einer Landschaft. Jeder Autor bohrt eine Öffnung durch die Mauern, ein Fenster, eine Schießscharte, durch die er nach draußen blickt. Mit ihren Analysen in *Playing in the Dark* entwickelt Morrison James' Überlegungen weiter. Weiße LeserInnen Morrisons können nicht umhin zu bemerken, dass ihre Romanwelten – und seien es die des zeitgenössischen Amerika – kulturelle Welten darstellen, deren Sprache sie nicht immer verstehen und deren Regeln sie nicht kennen, sodass sie die Entwicklung des Plots schwer vorhersehen können. Mehr noch: wenn sie sich in die dargestellte Welt hineinversetzen, begreifen sie, dass sie aufgrund ihrer Hautfarbe von vielen Romanfiguren gemieden, gefürchtet oder gar gehasst würden. Weiße LeserInnen von Morrisons Büchern müssen ihre Komfortzone verlassen.

*Beloved* (1987) – auf Deutsch trägt das Buch den Titel *Menschenkind* – ist Morrisons bekanntestes Buch. Es gewann viele Auszeichnungen und trug ihr vor allen anderen Büchern den Nobelpreis ein. *Beloved* ist das meistkommen-

tierte und -analyisierte Werk der amerikanischen Gegenwartsliteratur. Heute steht es auf der Leseliste vieler amerikanischer Highschools, aber in einzelnen Bundesstaaten des amerikanischen Südens wird immer noch gelegentlich versucht, den Roman aus Schulbibliotheken und öffentlichen Bibliotheken zu verbannen: zu groß ist immer noch der Schock, wenn weiße LeserInnen mit der Sklaverei aus der Perspektive der SklavInnen jenseits romantisierender Romane und Filme konfrontiert werden.

*Beloved* beruht auf Tatsachen. Morrison greift die Geschichte Margaret Garners auf, einer Sklavin, die 1856 mit ihrem Mann, dessen Eltern, ihren vier Kindern und neun weiteren Sklaven aus dem Sklavenstaat Kentucky über den Ohio-Fluss in den Bundesstaat Ohio floh, in dem die Sklaverei verboten war. Dort trennte sich die Gruppe, und die Garners kamen bei Verwandten unter. Die Ankunft in Ohio bedeutete aber nicht die Rettung, denn seit 1850 galt in den Vereinigten Staaten das *Fugitive Slave Law*, das die Behörden der nicht-sklavenhaltenden Staaten zwang, flüchtige SklavInnen an ihre früheren Besitzer auszuliefern. Die sogenannte ‚underground railroad‘, eine geheime abolitionistische Hilfsorganisation, versuchte deshalb die Flüchtlinge nach Kanada in Sicherheit zu bringen. Die Garners jedoch wurden von ihren Verfolgern aufgespürt. In ihrer Verzweiflung wollte Margaret Garner lieber mit den Kindern sterben, als erneut sich und ihre Kinder versklavt zu wissen. Während ihr Mann mehrere Schüsse auf die Truppe von Sklavenjägern abfeuerte, tötete sie eines ihrer Kinder, eine dreijährige Tochter, und war dabei, ein Neugeborenes zu töten, als sie überwältigt wurde. Sie kam in Ohio vor Gericht, wurde nicht wegen Kindesmords, sondern wegen der Zerstörung fremden Eigentums verurteilt und an ihren früheren Besitzer zurückgegeben, der sie, ihren Mann und eines der Kinder in den tiefen Süden nach Mississippi verkaufte (wo die Arbeitsbedingungen der Sklaven besonders schlecht und ihre Lebenserwartung besonders kurz war), weil er damit rechnete, dass sie bei nächster Gelegenheit erneut versuchen würden zu fliehen.

Die Geschichte ist unter anderen durch einen zeitgenössischen Zeitungsartikel überliefert, der den Besuch eines weißen Abolitionisten bei Garner im Gefängnis schildert. Morrison hatte ihn in ihrer Anthologie *The Black Book* (1974) publiziert. Eine andere Quelle ist der Bericht Levi Coffins, eines abolitionistischen Quäkers, der mutmaßlich Präsident der Underground Railroad war und Garner vor Gericht unterstützte (zur Quellenlage vgl. Gilroy 1993, 65–69). Von der afroamerikanischen Schriftstellerin und Abolitionistin Frances Harper stammt eine poetische Behandlung des Stoffes, die Harper unmittelbar im Anschluss an die Ereignisse verfasste. Margaret Garners Fall wurde auch bei der juristischen Auseinandersetzung der Abolitionisten mit dem *Fugitive Slave Law* herangezogen (vgl. Andrews/McKay 1993, 21–23 und 25–36). Es ist eine grauenvolle Geschichte. Doch ähnliche Geschichten wurden zu Hunderten in den Jahr-

zehnten vor dem Bürgerkrieg von flüchtigen Sklaven, die sich in Sicherheit bringen konnten, in autobiographischen ‚Slave Narratives‘ aufgeschrieben und von den Abolitionisten, publiziert, um die amerikanische Öffentlichkeit wachzurütteln. Auf der Basis solcher Erzählungen verfasste Harriet Beecher Stowe 1852 ihren Roman *Uncle Tom's Cabin*, ein Werk, das sich wie die ‚Slave Narratives‘ an weiße LeserInnen wandte und so erfolgreich wie kein anderes an deren Mitgefühl und christliches Gewissen appellierte.

*Beloved* ist ein Beispiel für die postkoloniale literarische Praxis des *re-writing* oder *writing back*: eine Umschrift der ‚Slave Narratives‘ und von *Uncle Tom's Cabin*, die sich nicht an weiße, sondern schwarze LeserInnen wendet und an die Stelle des Mitleids Anteilnahme, Trauer und Reflexivität setzt. Der Roman hat keine Geschichte von einer geglückten Flucht zu erzählen wie die ‚Slave Narratives‘. *Beloved* kommt auch ohne eine Figur wie Onkel Tom aus, der noch im Martertod christliche Güte und Vergebung verkörpert; und ohne ein engelsgleiches, weißes Kind wie Eva St. Clair, das sterbend seinem Vater den Weg zum Guten weist. Aber Morrison ersetzt ebenfalls nicht einfach Onkel Tom durch eine ebenso kämpferische wie verzweifelte Kindsmörderin und kommt damit den Bedürfnissen heutiger LeserInnen nach einer tragischen Heldin entgegen. Stattdessen hybridisiert sie die Gattung: ‚Slave Narrative‘ und sentimentaler Roman mutieren zu einem postmodernen Schauerroman, der mit einem Bewusstseinsroman gekreuzt wird und dabei distinkte Elemente der oralen ‚vernacular tradition‘ in sich aufnimmt (vgl. Solomon 1998; Andrews/McKay 1999; Dubey 2003).

Morrison verlegt die Romanhandlung ins Jahr 1873, also zehn Jahre nach Lincolns Proklamation der Emanzipation der SklavInnen und acht Jahre nach dem Ende des Bürgerkriegs und wandelt Margaret Garners Geschichte an einigen Punkten ab. Der für den Plot zentrale Unterschied ist historisch ein Ding der Unmöglichkeit und schlägt für sich allein genommen den Roman der Gattung der Phantastischen Literatur zu: die flüchtige Sklavin, die zur Mörderin ihres Kindes wurde – Morrison nennt sie Sethe – ist freigesprochen worden und lebt zusammen mit ihrer inzwischen siebzehnjährigen Tochter Denver unbehelligt in Ohio im Haus ihrer verstorbenen Schwiegermutter, in dem sie einst von den Häschern überrascht worden war, Nr. 124 Bluestone Road am Stadtrand von Cincinnati. Ihren Lebensunterhalt verdient sie als Köchin in einem Restaurant. Sethe und Denver werden von der afroamerikanischen Bevölkerung gemieden – weil Sethe ihr Kind getötet hat und weil es in dem Haus, in dem sie wohnen, umgeht: es sind tote Sklaven, die sich dort einstellen, vor allem aber eine tote Sklavin, nämlich *Beloved*.

Postmodern ist der Roman, weil das Gespenst, das in ihm umgeht, als Genrezitat und als Allegorie gelesen werden muss. Literarhistorisch ist der Schauer-

roman die Kehrseite des sentimentalen Romans. Zur Zeit der Aufklärung im achtzehnten Jahrhundert entstanden, erzählte der vom Bösen, von Gewalt, Mord, Vergewaltigung, Machtmissbrauch, zynischer Ausbeutung. Einer Ästhetik des Schreckens gehorchend, konnte er in symbolischer Form jene Aspekte der Wirklichkeit zur Sprache bringen, die die dominante Kultur nicht zur Kenntnis nehmen wollte. Eine realistische Schilderung der Sklaverei im neunzehnten Jahrhundert konnte nicht umhin, in dieses Register eingeordnet zu werden. Vielen weißen LeserInnen der ‚Slave Narratives‘ waren die Schilderungen von Gräueltaten auf den Plantagen ein Beleg dafür, dass sie erfunden sein mussten, Schauerliteratur eben, weswegen den Texten Erklärungen weißer Abolitionisten beigegeben wurden, die sich für die Faktizität der Darstellung verbürgten. Harriet Beecher Stowe antwortete auf die entsprechenden Vorwürfe, dass sie die Tatsachen weder verfälscht noch aufgebauscht, sondern im Gegenteil abgemildert hatte, um sie überhaupt zur Sprache bringen zu können.

Die Darstellung der Sklaverei gerät heute nicht mehr automatisch in den Verdacht, Schauerliteratur zu sein. Dafür gibt es eine andere Gefahr, nämlich, dass ein solcher Text als Gewaltpornographie funktioniert: Die moralische Empörung der LeserInnen über das Grauen der Sklaverei geht dann mit einem sadistischen Voyeurismus Hand in Hand, auch dies in Morrisons Sinn eine „pollution of vision“. Mit der Entscheidung, Margaret Garners Geschichte als Schauerroman zu erzählen, vermeidet Morrison diese Tendenz und reflektiert den historischen Abstand, der *Beloved* von den ‚Slave Narratives‘ und von *Uncle Tom’s Cabin* trennt. Das Atemberaubende des Textes besteht aus der Vielfalt und der Virtuosität von Morrisons Sprache: Sie wechselt zwischen Schriftsprache und afroamerikanischer Alltagssprache, zwischen der Sprache von Erwachsenen und Kindern, zwischen romanhaftem Erzählen, szenischem Vergegenwärtigen und lyrischem Evozieren hin und her. Sie hält die Balance zwischen Gesagtem und Ungesagtem, zwischen Angedeutetem und Verschwiegenen, zwischen allwissendem Erzählen, personalem Erzählen und Bewusstseinsstrom. Sie bedient sich nicht der typischen Plotmuster des Schauerromans, der bis zur Aufklärung des Rätsels und der Bestrafung des Bösen eine Kette von Konfrontationen und waghalsigen Rettungen in Gang setzt, sondern eines postmodernen Erzählens, das die Formen des Erlebens der Figuren mit der Präsentation des Erzählens als Bewusstseinsvorgang kombiniert: Handlungszusammenhänge werden aufgebrochen, Rückblicke nicht markiert; das Geschehen wird aus der Perspektive verschiedener Figuren geschildert und mit erzählerischen Einsichten gerahmt. Es wird schnell klar, dass das Gespenst *Beloved* als Allegorie zu deuten ist, ohne dass die Geschichte und die Beweggründe der Hauptfiguren dadurch im Geringsten an Spannung und Intensität verlören.

William Faulkner, auch er Nobelpreisträger für Literatur und ein – weißer – amerikanischer Schriftsteller, dessen wichtigstes Thema die Sklaverei war, hat

den vielzitierten Satz geprägt, „The past isn't dead. It isn't even past.“<sup>1</sup> 124 Bluestone Road ist ein Ort, in dem die Vergangenheit nicht vergehen will. In der fiktionalen Welt des Romans ist das Haus ein Ort der Heimsuchung durch die Toten – *bluestone* klingt ähnlich wie *tombstone*. Zugleich ist das Geisterhaus eine Allegorie für das Bewusstsein seiner Bewohner, die mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart leben und in ihren traumatisierten Gefühlswelten lebendig begraben sind. Sie repräsentieren die Überlebenden der Sklaverei – nicht nur die historischen Überlebenden in der dargestellten Welt nach dem Bürgerkrieg, sondern auch die heute lebenden AfroamerikanerInnen. 124 Bluestone Road ist Amerika, das Amerika, in dem die AfroamerikanerInnen leben – bis heute.

Beloved wird als Gespenst geschildert und ist doch für alle, die ihr in 124 Bluestone Road begegnen, auf sinnlich-konkrete Weise körperlich präsent. Beloved mästet sich an Sethes Liebe und Schuldgefühlen, ebenso wie an Denvers Vernachlässigung, Einsamkeit und Angst: Sie ist ein Quälgeist: der friedlose, besitzergreifende, eifersüchtige und rachsüchtige Geist des getöteten Kindes, eine feindselige Frau, die ihren Körper zu manipulativen Zwecken einsetzt, und ein Wesen, das sich selbst nicht kennt. Beloved ist eine Wiedergängerin des getöteten Kindes (die Inschrift auf dem Kindergrab nennt keinen Namen, sondern lautet lediglich „Beloved“), aber steht auch für all die namenlosen Menschen, die in der Sklaverei umkamen. Mit dem Genrezitat des Gespensts konnte Morrison auf die ‚Slave Narratives‘ und *Uncle Tom's Cabin* als ihre Quellen anspielen, die in ihrem Text wiederkehren, aber auch auf das Verschweigen der Sklaverei im neunzehnten Jahrhundert Bezug nehmen, etwa in der Schauerliteratur Nathaniel Hawthornes und Edgar Allan Poes, in deren Allegorien des Bösen Morrison zufolge die Sklaverei unerkannt umgeht. Vor allem aber konnte sie die anhaltende Präsenz der Sklaverei im Unbewussten der AfroamerikanerInnen des zwanzigsten Jahrhunderts thematisieren.

So viele postkoloniale Autorinnen und Autoren haben es Morrison inzwischen nachgetan, dass die Literaturwissenschaft einen neuen Begriff geprägt hat und von „spectrality“ oder „hauntology“ spricht, als einem literarischen Kunstgriff, der es ermöglicht, die Heimsuchung der Lebenden durch die unbewältigte Vergangenheit in der allegorischen Figur des Gespensts darzustellen (Derrida, Gordon). Doch im Gegensatz zu vielen anderen AutorInnen gibt Morrison dem Gespenst eine Stimme. So heißt es in einem der fragmentarischen Abschnitte des Texts ohne jede Einleitung und erzählerische Rahmung:

---

<sup>1</sup> Morrison schrieb 1955 über Faulkner und Virginia Woolf ihre Magisterarbeit im Fach Englische Literatur.

I am Beloved and she is mine. I see her take flowers away from leaves she puts them in a round basket the leaves are not for her she fills the basket she opens the grass I would help her but the clouds are in the way how can I say things that are pictures I am not separate from her there is no place where I stop her face is my own and I want to be there in the place where her face is and to be looking at it too a hot thing

All of it is now it is always now there will never be a time when I am not crouching and watching others who are crouching too I am always crouching the man on my face is dead his face is not mine his mouth smells sweet but his eyes are locked [...]

Sethe's is the face that left me Sethe sees me see her and I see the smile her smiling face is the place for me it is the face I lost she is my face smiling at me doing it at last a hot thing now we can join a hot thing (Morrison 1987, 259 und 263)

Beloveds Sprechen ist abgerissen, lückenhaft, verrätselt, poetisch. Sie ist als zweijähriges Kind gestorben, ihr Blick auf die Welt ist von Schock und Hass geprägt, aber auch von der Suche nach Liebe und Geborgenheit. Nur der erste Satz ist abgeschlossen, alle anderen verharren in einem Schwebezustand. Was sich den LeserInnen mitteilt, sind Stimmungen und Gefühle: triumphierendes Besitzergreifen, Unverständnis, Zärtlichkeit, Angst, Grauen, Drohen, Freude, Zuversicht.

Im Anschluss an dieses Kapitel wird die Passage noch einmal in ganzen Sätzen formuliert; am Ende sprechen Beloved, Sethe und Denver im Chor und die Ich-Grenzen der drei Figuren verschwimmen.

Beloved  
 You are my sister  
 You are my daughter  
 You are my face; you are me (Morrison 1987, 267)

Doch diese Verschmelzung mit Beloved und ihre symbolische Re-Integration in die Familie ist nicht das letzte Wort des Romans. Auf der Ebene der erzählten Geschichte ergibt sich Sethe ihrer Liebe zu Beloved und vergisst darüber die Sorge um ihr überlebendes Kind und um sich selbst. So ist es schließlich Denver, die einen Weg findet, die afroamerikanische *community* um Hilfe zu bitten. Gemeinsam schaffen sie es, Beloved aus dem Haus 124 Bluestone Road zu vertreiben.

Beloved muss betrauert werden, und es bedarf der Solidarität der Überlebenden und ihres gemeinsamen Handelns, um sich von der unbewältigten Vergangenheit nicht aufzehren zu lassen. Das individualpsychologische Modell der Trauerarbeit aber kann auf die allegorische Ebene der afroamerikanischen Kultur nicht ohne weiteres übertragen werden. Wie können die sechzig Millionen Toten betrauert werden, denen der Roman gewidmet ist? Welches Gedenken können die Nachkommen der Überlebenden der *middle passage* den Toten bereiten?

This is not a story to pass on.

Down by the stream in back of 124 her footprints come and go, come and go. They are so familiar. Should a child, an adult place his feet in them, they will fit. Take them out and they disappear again as though nobody ever walked there.

By and by all trace is gone, and what is forgotten is not only the footprints but the water too and what it is down there. The rest is weather. Not the breath of the disremembered and unaccounted for. But wind in the eaves, or spring ice thawing too quickly. Just weather. Certainly no clamor for a kiss.

Beloved. (Morrison 1987, 337–338)

## Bibliographie

- Andrews, William L. und Nellie McKay (Hg.). *Toni Morrison's 'Beloved'. A Casebook*. New York/Oxford: Oxford UP, 1999.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 1993.
- Derrida, Jacques. *Marx' Gespenster*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995.
- Dubey, Madhu. *Signs and Cities. Black Literary Postmodernism*. Chicago: Chicago UP, 2003.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1993a.
- Gilroy, Paul. „Living Memory: A Meeting with Toni Morrison.“ *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*. London/New York: Verso, 1993b.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: Minnesota UP, 1997.
- James, Henry. „Preface to the New York Edition of *The Portrait of a Lady*“. Ders. *Literary Criticism*. New York: The Library of America, 1984. 1070–1085.
- Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Knopf, 1987.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage, 1992a.
- Morrison, Toni. *Race-ing Justice, En-gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas and the Construction of Social Reality*. New York: Patheon Books, 1992b.
- Morrison, Toni. „Nobel Lecture 1993“. *Toni Morrison. Critical and Theoretical Approaches*. Hg. Nancy J. Peterson. Baltimore: Johns Hopkins UP. 267–273.
- Solomon, Barbara H., Hg. *Critical Essays on Toni Morrison's 'Beloved'*. New York: Hall, 1998.

Alfrun Kliems

## Wisława Szymborska (1996)

Im Jahr 2005, also neun Jahre nachdem Wisława Szymborska den Literaturnobelpreis erhalten hatte, kommentierte Tomasz Pułka, ein junger polnischer Dichter und Vertreter der avantgardistischen Gruppierung Perfokarta, die Verleihung auf *YouTube*. Dort hieß es, das sei das Schlimmste, was der polnischen Lyrik habe passieren können. „Der Name Szymborska“, so seine Begründung, „ist wie ein Siegel über allem Lebendigen, der der übrigen polnischen Lyrik einen Schlag versetzt und sie ins Erdgeschoss befördert hat“ (Pułka 2008 [2005]). Statt der zeitgenössischen polnischen Dichtung Aufmerksamkeit zu verschaffen, ließe sich zusammenfassen, sei sie auf *einen* Namen reduziert, jegliche Entdeckerfreude von *einem* Œuvre absorbiert worden.

Zumindest im Inland stand es freilich nicht ganz so arg. Das erwies sich auf tragische Weise, als 2012, ein halbes Jahr nach Szymborskas Tod, Pułka mit gerade einmal 24 Jahren in Wrocław in der Oder ertrank – und das polnische Feuilleton trauerte, innerhalb desselben Jahres seien Vergangenheit und Zukunft der polnischen Literatur aus dem Leben geschieden (Sadulski 2013).

## Szymborska und der Nobelpreis

Wisława Szymborska gingen als polnische Literaturnobelpreisträger Henryk Sienkiewicz (1905), Władysław Reymont (1924) und Czesław Miłosz (1980) voraus. Dass sie die erste Frau in dieser Reihe werden sollte, hätte auch anders verlaufen können. Denn unter den Vorschlägen für das Jahr 1905 befand sich auch Eliza Orzeszkowa. Die 1841 geborene Grand Dame des Positivismus, also der polnischen Spielart des Realismus, war von Alexander Brückner für den Preis empfohlen worden, seit 1892 Professor für Slawische Sprache und Literatur an der Berliner Universität und eine der Gründerfiguren der deutschen Slawistik.

In der Jury aber erhielt Henryk Sienkiewicz den Vorzug – bis heute berühmt als Verfasser von nicht nur in Polen populären historischen Romanen, die bis in die jüngste Vergangenheit Filmvorlagen lieferten, auch für Hollywood; in der Rückschau indes ein gehobener Karl May. Zwar gab es damals die Idee, den Preis aufzuteilen, auch als anerkennende Geste gegenüber der wenig bekannten polnischen Literatur. Das wurde jedoch verworfen, unter anderem mit dem Hinweis, dass die Satzung es ausschließe. Aus den Aufzeichnungen des Komitees geht zudem hervor, dass die Mitglieder Eliza Orzeszkowa eine gute Chance für

eine spätere Verleihung einräumten. Und tatsächlich wurde sie 1909 erneut vorgeschlagen. Indes erhielt Selma Lagerlöf in jenem Jahr den Zuschlag; Orzeszkowa starb ein Jahr später. Über ihren Konkurrenten Sienkiewicz hinterließ sie:

Ich kam mit einer mittelmäßigen schriftstellerischen Begabung zur Welt, einem Funken, der von ansehnlichen Geistesgaben einigermaßen angefacht wurde sowie von einer starken Sensitivität, vielleicht zu stark für ein einziges Herz. Bei Sienkiewicz ist es umgekehrt. Ich denke mir oft, hätten sich unsere Veranlagungen vereinigt – Welch ein Talent hätte das ergeben! (Miłosz 1981, 254)

Für die frühe Feministin Orzeszkowa, so lassen sich ihre Zeilen auch lesen, wäre die Doppelvergabe des Preises an beide die angemessenste Würdigung gewesen, erklärte sie doch sein wie ihr Schaffen für defizitär in klassisch klischerter Weise: Sienkiewicz, den Mann, zeichnet die technische Fertigkeit aus; Orzeszkowa, die Frau, Empfindsamkeit zulasten des Talents.

Sichtet man nun Reaktionen auf Wisława Szymborskas Arbeit, stößt man auf eine Dominanz von Attributen wie: „ironisch-naiv“ (Kwiatkowski 1991, 213), „ironisch-moralisch“ (Nieukerken 1998), „feminin-feinsinnig“ (Dedecius 1991, 14), „relativistisch“ (Lütvogt 2007, 37), „biologisch“ (Bojanowska 1997, 200), „aphoristisch“ (Ligeża 2016, CCVI), „unpräzise“ (Kwiatkowski 1991, 214), „ex-zentrisch“ (Borkowska 1991). In der Pressemitteilung zur Verleihung des Nobelpreises 1996 heißt es: „[...] für eine Poesie, die mit ironischer Präzision den historischen und biologischen Zusammenhang in Fragmenten menschlicher Wirklichkeit hervortreten lässt“ (Schwedische Akademie 2018). Es finden sich außerdem: unpathisch, philosophisch, lakonisch, emotional, fotografisch. Das literarische Geschlecht der Autorin, die mit Selbstauskünften bewusst geizte, bleibt indes immer außer Zweifel: Was Orzeszkowa sich selbst zuschreibt, nämlich eine (weibliche) Unwucht des Emotionalen, wird Szymborska mit bisweilen irritierender Selbstverständlichkeit von außen attestiert.

Das Werk der 1923 geborenen Szymborska umfasst dreizehn kurze Gedichtbände; hinzu kommen Kinderverse, Antworten auf Leserbriefe, Rezensionen und Übersetzungen aus dem Französischen. Trotz des schmalen lyrischen Œuvres zählte die Dichterin sich in einer ihrer seltenen Selbstauskünfte in den Kreis der „Graphomanen“ (Kryncki und Maguire 1989, 224–225), womit sie sich weniger auf die Masse des Geschriebenen bezieht, sondern auf dessen obsessive intellektuelle Durchdringung. 1950, im Alter von 27 Jahren, trat Szymborska in die Polnische Vereinigte Arbeiterpartei ein; 1966 gab sie ihr Parteibuch zurück als Zeichen der Unterstützung für den politisch verfolgten Philosophen Leszek Kołakowski (Ligeża 2016, XX). Diesen verhältnismäßig späten Parteiaustritt verzeihen ihr bis heute einige Kritiker und Weggefährten nicht.

## Szymborska und der „Sündenfall“

Mehr Anlass zu Missbilligung, ja heftigen Denunziationen gaben jedoch ihre frühen Bände *Deshalb leben wir* (*Dlatego żyjemy*) von 1952 und *Fragen, die ich mir stelle* (*Pytania zadawane sobie*) von 1954. In beiden ist von den später konstitutiven Verfahren ihrer Lyrik wie Ironie oder Pathosverweigerung noch nichts zu finden. Vielmehr folgte Szymborska in diesen Texten den Prämissen des Sozialistischen Realismus: Ihre „rhetorischen Proklamationen“ (Olschowsky 1979, 202) sind voller Aufbau-Enthusiasmus, besingen das Entstehen sozialistischer Musterstädte, den prometheischen Sieg des Menschen über die Natur, den aufgebahrten Lenin in seinem Moskauer Mausoleum. Sie teilen je nach Perspektive auf naive oder vulgäre Weise die Welt in Gut und Böse: in den Heroismus sowjetischer Kriegshelden und die imperialistischen Kriegstreiber des Westens; in eine lichte Zukunft der arbeitenden Masse im Kommunismus und die Ausbeutung des Einzelnen im Kapitalismus.

Nach der Verleihung des Nobelpreises fiel es manchem schwer, diese Stücke nicht zu tabuisieren, sie vielmehr als integralen Bestandteil des Gesamtwerks und Bedingung der späteren Texte zu akzeptieren. Dörte Lütvoigt formuliert es in ihrer Szymborska-Monographie von 1998 so:

Der Sündenfall bestand in der Unterwerfung unter die Glaubensdogmen der stalinistischen Ideologie und die Postulate des Sozialistischen Realismus. Was darauf folgte, war das harte Erwachen aus der ideologischen Verblendung, eine Erschütterung, deren Nachwirkungen Szymborskas Schaffen bis in die Gegenwart hinein geprägt haben. (13)

Die große Desillusionierung der Dichterin wird in ihrem dritten Band sichtbar, *Rufe an Yeti* (*Wolanie do Yeti*, 1957), der auch auf die Erschütterungen des Tauwetter-Jahres 1956 reagierte, in dem nicht zuletzt ein Schleier vor den Realitäten des Stalinismus fortgezogen wurde: Parteichef Bolesław Bierut war im März dieses Jahres gestorben; im selben Monat begannen Abschriften der Geheimrede Nikita Chruščovs auf dem zwanzigsten Parteitag der KPdSU zu kursieren, der großen Abrechnung mit Stalin; im Juni streikten die Bahnarbeiter in Poznań, es gab Tote; im Oktober übernahm Władysław Gomułka den Parteivorsitz und rehabilitierte politisch Verfolgte; währenddessen starben auf den Straßen Budapests Tausende im Ungarischen Volksaufstand.

Dies veränderte auch die Dichterin Wisława Szymborska, in deren Versen Artur Sandauer erstmals jenen „methodischen Zweifel“ ausmacht (1969, 394), der ihr weiteres Schaffen prägen sollte und sie in den Kreis der Generation 56 rückt. Die Generation 56 war keine konstituierte Gruppierung, geschweige denn literarisch oder programmatisch homogen. Der Begriff hebt vielmehr ab auf die Zeitgenossenschaft von – unter anderem – Autoren und Autorinnen, die das

politische Tauwetter zum Anlass nahmen, ihr dichterisches Selbstverständnis zu überdenken, ihr Verhältnis zur Geschichte, das Individuelle wieder stärker zu betonen, die Dichtung zu entmythisieren. Unter dem Label war letztlich das damalige *who is who* der polnischen Literatur vertreten: Miron Białoszewski, Andrzej Bursa, Zbigniew Herbert, Marek Hłasko, Halina Poświatowska, Edward Stachura – und Wisława Szymborska.

Zumindest ein Gedicht aus dem Frühwerk von 1954, abgedruckt in der Sammlung *Fragen, die ich mir stelle*, soll kurz vorgestellt werden, nicht um die Dichterin bloßzustellen, sondern um ihren späteren Wandel deutlicher zu machen: „Insel der Sirenen“ („Wyspa syren“). Bereits hier geht es um Verhüllen und Enthüllen, freilich in realsozialistischer Tonart.

Insel der Sirenen

[...]

Die Zauber sind verschwunden,  
die Mythen im Schlaf versunken.  
Wer soll sich ihrer erinnern ...

Nackt in ihrer Angst,  
liegt sie da, im Meer,  
die Insel der Ägäis.

Schönheit hat aufgehört  
der Gewalt zu dienen.  
Die Masken – gefallen.  
Lüge ist Lüge,  
Wahrheit ist Wahrheit  
Verrat ist Verrat.

Das Ohr lässt sich nicht verführen  
das Auge lässt sich nicht täuschen  
von der Gestalt des Fehltritts.  
Wachs wird nicht gebraucht.  
Seile werden nicht gebraucht.  
Die Sache ist klar.

[...]

Über die Meere schweben  
Schön wie das Morgengrauen  
rote Segel.  
Umsonst versucht ihr, Inseln,  
euch in Dämmerung  
und Stille zu hüllen:  
Odysseus  
und seine Genossen  
erheben die geballte Faust.

(Szymborska 1954, 31; übertragen von Alfrun Kliems)

Die neue Kunst, die Kunst im Sozialismus verschleiert, vertuscht und verführt nicht mehr; Odysseus und seine zu Genossen umfirmierten Gefährten müssen sich nicht länger mit Seilen und Wachs gegen den Gesang der Sirenen wappnen.<sup>1</sup> Unter roten Segelfahnen reisen sie durch eine Welt erleuchteter Eindeutigkeit, klarer Konstellationen von Wahrheit, Lüge, Verrat, Freund und Feind; recken noch die proletarische Faust gegen verbliebene Ambivalenz: „Die Sache ist klar.“ (Szymborska 1954, 31) Immerhin lässt sich eine gewisse Raffinesse in der vollendeten Umkehrung – oder Entkernung – der Odysseus-Figur erblicken, wenn ausgerechnet der ‚listenreiche‘ Trickser und Täuscher, Genießer und Skeptiker Odysseus zum aufrechten Revolutionsapostel geläutert wird.

An dieser Stelle soll jedoch noch ein anderer Aspekt der Odysseus-Geschichte herangezogen werden, den Erich Auerbach 1946 im Eröffnungskapitel von *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* besprochen hat: das Motiv der Enttarnung oder (Wieder-) Erkenntnis anhand der „Narbe des Odysseus“. Im 19. Gesang der Odyssee soll die Dienerin Eurykleia dem unerkant heimgekehrten, sich als Gast gebenden Odysseus auf Anweisung Penelopes die Füße waschen. So sehr Odysseus nun auch versucht, eine kennzeichnende Narbe, mithin seine Identität, zu verbergen, es gelingt ihm nicht. Eurykleia sieht das Mal – und erkennt ihn.

Auerbach weist nun zunächst auf die narrative Proportion der Waschszene hin: 40 Verse dauert der Bademoment, bis die Magd die Narbe entdeckt, 70 weitere Verse benötigt Homer, um den Jagdunfall zu schildern, vom dem sie stammt, wieder 40 Verse, um das Gespräch zwischen Odysseus und Eurykleia mit der Vereinbarung zu beenden, dass sie sein Geheimnis fürs Erste bewahrt (Auerbach 2015 [1946], 5–7). Das entscheidende Erzählmoment ist hier die Unterbrechung der Handlung durch einen Nebenstrang, die biographische Einflechtung just im Moment der „Krise“. Eine Retardierung, ein Aufschub der Handlung zugunsten der Erinnerung.

Diese Krise ist der Moment, in dem Odysseus identifizierbar oder besser: entborgen wird durch ein Zeichen aus seiner Biographie. Christian Schneider beschreibt, wie dergestalt bei Homer im Wiedererkennen „Geschichte und Vorgeschichte, Vergangenheit und Gegenwart für einen Augenblick schockartig aufeinander treffen“ (Schneider 2002, 33):

Die Unterbrechung wiederholt eine reale Verletzung des Lebenskontinuums: An der Spur dieser Verletzung, dem Zeichen einer vergangenen Krise, legt sie eine biographische Sequenz neu auf und ‚beschließt‘ diese, indem das Zeichen gewordene Trauma Anlass für

---

<sup>1</sup> Siehe dazu auch den Kommentar von Brigitta Helbig-Mischewski, die dieses Gedicht mit einem späteren Insel-Gedicht („Utopia“, 1976) vergleicht (Helbig-Mischewski 2006, 199).

eine Erinnerung wird, die den lebensgeschichtlichen Bruch in einen neuen Kontext stellt. Im Akt des Wiedererkennens erhält das Trauma eine Bedeutung, die ihm als Ereignis fehlte. (2002, 33)

Anders die Szymborska der „Insel der Sirenen“: Ihrem implizit vorwärtsstrebenden Odysseus fehlt das Bild einer Rückkunft als ‚Heimkehr‘. Sie lässt ihn einer lichten Zukunft entgegenstreben, führt ihn nicht ‚zurück‘ an den multiplen Sehnsuchtsort Ithaka als gelungene Verknüpfung von Geschichte und Biographie, von Taten und Leiden, von Verdrängen und Entbergen, von Ambivalenz und Bedeutungswandel, wie dies beispielsweise Konstantinos Kaváfis in „Ithaka“ (1911) tat. Oder, um nochmals Christian Schneider zu zitieren:

Heimkehren kann nur der, welcher den Ort seiner Ausfahrt noch als den Punkt wiedererkennen kann, von dem seine ursprüngliche Identität ausging, und zugleich den vergangenen biographischen Zyklus von Krieg, Irrfahrt und Gewalt in seine Herkunftsgeschichte eintragen kann. (2002, 37)

Odysseus' Narbe ist für Schneider eine „zum Zeichen gewordene *biographische Wunde*“ (2002, 38). Der Odysseus von Szymborska wirkt dagegen flach, weil er mit der Mehrdeutigkeit und Versuchbarkeit seine Biographie verloren hat. Reizvoller aber ist ein anderer Gedanke: Der Odysseus-Exkurs scheint auch einen treffenden Kommentar zu Szymborskas eigener Entwicklung darzustellen. Die frühen Jahre und Gedichte der allzu großen Gewissheit, der festen Überzeugung von etwas, das sich dann als verfehlt, ja verbrecherisch offenbart, lassen sich als Szymborskas *werk-biographische Wunde* lesen. Daraus entsteht die Narbe, die sie erkennbar macht.

Ob oder in welchem Maße man hier von Trauma sprechen möchte, sei dahingestellt. Aber die später fast überausgeprägte Ambiguität, Szymborskas vielfach und facettenreich charakterisierter Stil wird hier schon erkennbar. Die Texte sind ironisch, lakonisch, selbstreflexiv, aphoristisch, photographisch präzise, unpräzise, unpathisch, moralisch, philosophisch, weiblich und emotional. Kurz das, was Gerhard Bauer als ihre *Frage-Kunst* (2004) bezeichnet oder Artur Sandauer als den schon erwähnten „methodischen Zweifel“ gefasst hat (1969, 394) – all das erfährt auf dem Hintergrund des Frühwerks noch einmal eine neue Bedeutung. Der hinter jedem Vers wiedererkennbare Ausgangspunkt vervollständigt erst die poetologische Identität dieses dichtenden Subjekts. Zentral wird nun der Zweifel, das Infragestellen, die Konfrontation mit dem Alltäglichen, scheinbar Banalen, Unscheinbaren. Mit Gerhard Bauer beobachtet:

Die eigentümliche Intensivierung, manchmal auch pathetische Akzentuierung von gewaltigen wie von minimalen Feststellungen wird schon im Moment ihrer Formung oder in alsbald folgenden Versen oder Strophen gebrochen durch ein ebenso subtiles wie übermütiges Spiel der Ironie und einen fast durchgängigen Hang zum Paradox. (2004, 15–16)

Das zeichnet sich erstmals ab in dem schon erwähnten Band *Rufe an Yeti*, der gemeinhin als das ‚eigentliche‘ Debüt der Autorin gilt – meine Zweifel an dieser Formulierung dürften sich aus dem Vorhergehenden erhellen. Zugleich ist das titelgebende Yeti-Gedicht „Von der nicht stattgehabten Expedition in den Himalaja“ („Z nieodbytej wyprawy w Himalaje“) ein repräsentatives Beispiel für Szymborskas Selbstverortung in der polnischen Nachkriegsdichtung. Es ist kein dissidentisches Gedicht, aber auch kein konformes. Eher eines des Aufbruchs, der Loslösung als des vollzogenen Bruchs.

Aha, das also ist der Himalaja!  
 Berge unterwegs zum Mond.  
 Der Moment des Starts, verewigt  
 am plötzlich geschlitzten Himmel.  
 Die Wüste der Wolken durchstoßen.  
 Ein Schlag ins Nichts.  
 Echo – das weiße Stumme.  
 Stille.

Yeti, unten ist Mittwoch, das Abece, das Brot,  
 und zwei mal zwei ist vier,  
 und der Schnee taut.  
 Ein kreuzgeteilter  
 roter Apfel ist dort.

Yeti, nicht nur Verbrechen  
 sind bei uns möglich.  
 Yeti, nicht alle Worte  
 sind ein Todesurteil.

Wir erben Hoffnung –  
 die Gabe des Vergessens.  
 Du wirst sehn, wie wir Kinder  
 auf Ruinen gebären.

Yeti, wir haben Shakespeare.  
 Yeti, wir spielen Geige.  
 Yeti, und wenn es dunkelt,  
 machen wir das Licht an.

Hier – weder Erde noch Mond  
 und die Tränen gefrieren.  
 O Yeti Halbfaust,  
 überleg es, komm zurück!

So rufe ich Yeti zu  
 in den vier Lawinenwänden  
 und strample mich im Schnee,  
 dem ewigen,  
 warm.

(Szymborska 1998, 69–71; übertragen von Karl Dedecius)

In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre war es praktisch unmöglich, das Bild vom schmelzenden Schnee zu verwenden, ohne Ilja Ehrenburgs Kurzroman *Tauwetter* (1956) aufzurufen, welcher der Epoche schließlich den Namen gab. Damit ist das Gedicht historisch-politisch unhintergebar situiert. Dem entspricht die der Länge nach herausragende erste Strophe, die sich als ein in originelle Bilder gefasster Abgesang auf einen titanenhaften, gescheiterten Aufbruch lesen lässt. Der Kontrast zwischen der Monumentalität des Zentralmotivs und der Lakonie vor allem des ersten, aber auch des letzten Verses führt jene milde Ironie ein, die für Szymborska von nun an immer wieder in Anspruch genommen wird.

Konstitutiv ist die Spannung zwischen dem Tauen im Tal und dem „Schnee, / dem ewigen“ der Berge, ähnlich wie auch die „Lawinenwände“ die potenziell verheerenden Folgen der Frühlingsbrise anspielen (Szymborska 1998, 71). Weiterhin fällt die schlicht atemberaubend unschuldige Bescheidenheit der Verbesserung auf, die zugleich etwas über die Totalität des vorangegangenen Terrors sagt: Nicht *nur* Verbrechen sind möglich, nicht *alle* Worte sind Todesurteile.

Der Nachhall des Schreckens entgegen der behaupteten „Gabe des Vergessens“ spricht denn auch aus den eher Ablenkung und Verdrängung als Kunstgenuss evozierenden Berufungen der Literatur und des Geigenspiels: „und wenn es dunkelt / machen wir das Licht an.“ (Szymborska 1998, 69) Ein feiner Nachhall, den der Stakkato-Rhythmus der Verse in dieser Strophe noch verstärkt.

Die zentrale Figur für die unheimliche Ambivalenz des Textes ist indes der Yeti. Zwei hauptsächliche Lesarten finden sich in verschiedenen Varianten, wobei die Kunstfertigkeit und Wirkung des Textes freilich darin besteht, dass sie sich nicht ausschließen, sondern wechselseitig ermöglichen, verstärken, spiegeln und brechen.

Zum einen ist da die naheliegende: der Yeti als mythisch-unschuldiges Naturwesen, das sich ins Eis geflüchtet hat vor dem Unheil in Stalins Welt im Aufbruch, und das nun, nach dem Ende des Schreckens zurückgerufen wird unter Beschwörung eines sich normalisierenden Alltags – der folgerichtig eine eigene, neue Dignität erwirbt.

Andererseits evoziert der Yeti ein Monster, und zwar in der Lektüre maßgeblicher Stimmen eben jenes, das gerade die Welt verlassen hat: Stalin. Auf dieser Ebene litte das lyrische Ich, das den Diktator „Halbfaust“ (Szymborska 1998, 69) zurückruft, unter einer Art Stockholm- oder Verwaisungssyndrom – eine so treffende wie beunruhigende Einsicht in die komplexe Psychopathologie poststalinistischer Gesellschaften. Der Name „Halbfaust“ verweist auf Pan Twardowski, eine polnische Faust-Legende, in welcher der Adlige Jan Twardowski seine Seele dem Teufel verkauft, um Macht zu erlangen.

Dabei bleibt stets evident, dass es den Yeti nicht gibt. Mithin handelt es sich beim Adressaten des lyrischen Ich zu allem anderen um eine Phantasmago-

rie, eine Leerstelle des Unwirklichen – und genau dies ist der Effekt des Titels, der der ganzen Szenerie den Boden unter den Füßen wegzieht: „Von der nicht stattgehabten Expedition in den Himalaja“. Diese kann mit demselben Recht auf den gescheiterten Aufbruch in eine neue Gesellschaft bezogen werden, womit sich der Zirkel schließt.<sup>2</sup>

Das Ende des Textes ist von milder Zuversicht: Es ist noch nicht vorbei. Das lyrische Ich ist noch gefangen im ewigen Schnee zwischen Erde und Mond. Aber es strampelt sich warm. Während das, was auch immer dort oben thront, unerreichbar und unansprechbar bleibt. Das lyrische Ich erhält keine Antwort auf seine sechsmalige Anrufung. Insofern handelt es sich bei aller Redseligkeit, und in Abwandlung eines Begriffes von Jerzy Kwiatkowski, um ein „Sprachlos-Gedicht“ (1991, 211), um das Zeugnis einer schweren *kommunikativen Pathologie*, eben eines Traumas.<sup>3</sup> Es scheint keine unzulässige Verquickung mit der empirischen Autorin in der Annahme zu liegen, dass es sich – auch – um Wisława Szymborskas Narbe handelt. Dass sie hier in ihrer eigenen Gewordenheit, als individuelle Stimme erkennbar wird.

## Szymborska und die polnische Avantgarde

Wenn Kwiatkowski indes befindet, Szymborska stelle das Natürlich-Unmittelbare, eine vermeintlich einfache Sprache gegen das Artistische, gegen die „todernst zelebrierte Virtuosität“ der polnischen Avantgarde (Kwiatkowski 1991, 208–209), dann teile ich das zumindest für die ersten Bände nicht. Kwiatkowski führt den Unterschied weiter aus: „Von der eigenen Kunstfertigkeit lenkt sie ab, indem sie diese durch einen Scherz oder Selbstironie bagatellisiert; oder aber, indem sie sie auf eine derart perfekte Art funktionalisiert, dass sie fast unsichtbar wird“ (1991, 209). Er bezeichnet das als Methode der Verschleierung, als „stilisierte Naivität“ (1991, 206). Szymborska tue so, als halte sie ihre „Kunst quasi verborgen, als ob sie sie verheimlichen“ wolle (1991, 208).

Das mag später durchaus zutreffen, hier aber noch nicht. Denn naiv mag die Stimme des lyrischen Ich sein, der Text ist es nicht. Ebenso bagatellisiert er weder sein Sujet noch die eigene Kunstfertigkeit. Kurz, es ist offenkundig nicht so, als beträte 1957 eine Wisława Szymborska die literarische Bühne, die einerseits mit der früheren nichts zu tun hätte, andererseits gleichsam ‚fertig‘ sei.

<sup>2</sup> Zur Deutung des „nicht“ siehe u. a. Tadeusz Nyczek in seiner Analyse des Gedichts (1997, 42).

<sup>3</sup> Zur weiterführenden Frage nach Motiven des leisen Sprechens, des Flüsterens, des Verstummens oder der Stille siehe die Monographie von Dorota Wojda (1996).

Deshalb soll hier noch eine motivgeschichtliche Überlegung als Beispiel anschließen, wie der Text sich zur modernen polnischen Literatur in Beziehung setzt. Der Himalaja suggeriert als Motiv eine innovative Perspektive; insofern es sich um ‚Bergdichtung‘ handelt, ist er aber auch äußerst traditionsverbunden. Das Gebirge, und zwar namentlich die Tatra, spielt in der polnischen Dichtkunst eine überaus prominente Rolle und taugt deshalb für jede Generation neu, sich ihren ästhetischen Reim auf die Welt zu machen. Hier von Interesse ist nun namentlich die Krakauer Avantgarde der Zwischenkriegszeit. Dichter wie Tadeusz Peiper und Julian Przyboś legten ihrer konstruktivistischen Poetik, so Heinrich Olschowsky, „Prinzipien zugrunde, die aus der Gegenwart abgeleitet waren: Ökonomie der Mittel, Funktionalität, Dynamik, Effektivität, [...]“ (1979, 39). Der Dichter sollte, so Tadeusz Peiper, ein „Wortarbeiter“ sein (*słowiarz*), ein Handwerker im Sprachlabor. Das sind in der Tat gesuchte Formulierungen, die sich bei Szymborska schwer vorstellen lassen. In der Praxis klang das 1938 bei Julian Przyboś in „Aus der Tatra“ („Z Tatr“) so:

[...]  
 Das Knirschen  
 des Kletterhakens,  
 von seinem Echo gehäutet,  
 nur dies noch deine ganze Welt,  
 geschrumpft in meiner Hand am Felsgrat;  
 durch den gewaltigen Herzschlag niedergestreckter Gipfel.  
 Für die Verzweiflung – zu wenig!  
 Doch wie dröhnt – die Bedrohung!

Wie leicht,  
 den hängenden Felsgrat in den Händen  
 halten und  
 nicht fallen,  
 wenn  
 sich im Auge die entblößte Erde  
 mit dem Grund der Landschaft aufwärts dreht,  
 den Himmel in den Abgrund schleudernd!

Wie still  
 in der verriegelten Faust die Tote bestatten.  
 (1986, 296; übertragen von Heinrich Olschowsky)

Das Gedicht endet im Übrigen mit dem Absturz der Bergsteigerin, im empirischen Bezugsfeld die Freundin des Autors. Abstürze wie dieser zeigen die Tiefe im polnischen Konstruktivismus als eine „aufwärts [ge]dreht[e]“ (Przyboś 1986, 296). Die biographische Wunde, die Przyboś mit dem Tod der Gefährtin an der Toten Wand erleidet, findet sich verdichtet in einem architektonischen Schau-

spiel von einstürzenden Himmeln und in den Himmel geschleuderten Landschaften. Das ist gewiss bombastischer als das von Szymborska ironisch eingeleitete: „Berge unterwegs zum Mond. / Der Moment des Starts, verewigt / am plötzlich geschlitzten Himmel. / Die Wüste der Wolken durchstoßen. / Ein Schlag ins Nichts. / Echo – das weiße Stumme. / Stille“ (Szymborska 1998, 69).

Doch stehen sich beide Bildsprachen erheblich näher als die der klassischen Moderne des Jungen Polen um die Jahrhundertwende, deren Tatra als nationaler Sehnsuchtsort daherkam, mystisch verzaubert, metaphysisch offen, zumeist menscheer und erdenschwer. Auch der Wandel des Gebirgsmotivs vom Fetisch über das avantgardistische Sprachdrama zum offenen Symbol lässt sich als eine Häutung lesen.

Mit der Wahl des Himalaja streift Szymborska zudem den nationalen Ballast des Gebirgsmotivs ab. Indes steigert sie es zugleich in einen globalen Superlativ – was der Dimension der historischen Erfahrung als einer totalen gemäß sein mag, als ‚Bagatellisierung‘ indes kaum treffend erfasst ist.<sup>4</sup>

## Szymborskas Echo und das Weibliche

Insofern es hier explizit um Nobelpreisträgerinnen geht, stellt sich die Frage nach möglichen Spezifika weiblicher Autorschaft und deren Niederschlag im Text. Dabei sticht zunächst ein Paradox ins Auge: Zwar wird die Lyrik Szymborskas immer wieder mit dem Etikett ‚weiblich‘ versehen, zugleich jedoch postulieren etwa Magnus Krynski und Robert Maguire: „Im ganzen Werk der Szymborska gibt es vielleicht zwei Gedichte, die man als gemäßigt ‚feministisch‘ bezeichnen könnte. [...] Allgemein betrachtet hat das ‚Geschlecht‘ jedoch keine Bedeutung: Das Leben selbst ist die Hauptsorge der Szymborska“ (1989, 224). Ähnlich formuliert Piotr Kuncewicz, dass sie die „Region des Geschlechts“ weit hinter sich gelassen habe (1986).<sup>5</sup> Zumindest in einer Hinsicht stimmt das – und zwar im Umgang mit dem eigenen Nichtrezipiert-Werden. 1962, einige Millionen Leser und 34 Jahre vor dem Nobelpreis, verfasst sie das Gedicht „Autorenabend“ („Wieczór autorski“):

---

4 Ganz am Rande sei übrigens bemerkt, dass Bergsteigen in Polen Volkssport blieb und einige der bedeutendsten Himalaja-Expeditionen jüngerer Zeit von Polen erklettert wurden. Die Expedition hätte dann also doch noch stattgehabt – wenn auch nur in der Realität, nicht in der höheren Wahrheit der Fiktion.

5 Dörte Lütvogt befasst sich z. B. skeptisch mit der Frage, ob es in Szymborskas Werk ein „femines Sujet“ gibt, ein „weibliches“ Modell von Wirklichkeit (1998).

Muse, kein Boxer zu sein bedeutet, gar nicht zu sein.  
 Das brüllende Publikum hast du uns nicht gegönnt.  
 Zwölf Zuhörer sind im Saal,  
 es ist Zeit zu beginnen.

Die Hälfte ist da, weil es regnet,  
 der Rest sind Verwandte. Muse!

[...]

Der Greis in der ersten Reihe träumt behaglich,  
 seine Verblichene steige aus ihrem Grab und  
 backe ihm einen Pflaumenkuchen.

Mit Feuer, doch mit einem kleinen, sonst könnte der Kuchen verbrennen,  
 beginnen wir unsre Lesung. Muse.

(Szyborska 2006, 79; übertragen von Karl Dedecius)

Zwölf Zuhörer, das ist immerhin die altehrwürdige Zahl der Vollendung. Es mag daraus eine Weltreligion entstehen wie im Fall des Jesus von Nazareth und seiner zwölf Jünger. Und es mag sich abermals um eine Anspielung auf Tadeusz Peiper handeln. Enttäuscht von dem geringen Anteil, den die damaligen Leser an seiner konstruktivistischen Lyrik nahmen, gab Peiper die Losung aus, dann schreibe man eben nur „für zwölf“ – in der Hoffnung, dass daraus irgendwann zwölf Millionen Polen werden würden (Olschowsky 1979, 43). Allemal, eines findet sich bei Szyborska nicht: auch nur die geringste Andeutung, dass ihr Überhört-Werden mit ihrem Geschlecht zu tun haben könnte. Nicht einmal das lyrische Subjekt ist als ein weibliches markiert, sagt es doch „wir“.

Das ist kein Zufall. Im Polnischen ist das Geschlecht des lyrischen Ich an Vergangenheitsformen und anderen grammatikalischen Markern leichter abzulesen beziehungsweise aufwendiger zu verschleiern als etwa im Deutschen. Insofern ist das Geschlecht öfter und selbstverständlicher präsent, auch wo es nicht Thema oder Sujet ist. Indes umgeht gerade Szyborska diese Eindeutigkeiten relativ häufig, indem sie „wir“ wählt, das Präsens oder andere offene Konstruktionen. Zwar heißt es in dem Himalaja-Gedicht dann eben „wir“ werden Kinder auf den Ruinen „gebären“ (Szyborska 1998, 69) – und nicht etwa zeugen. So ist auch ohne Kenntnis der empirischen Autorin die Stimme ihrer Gedichte oft implizit weiblich. Doch in der Tendenz ist das Geschlecht tatsächlich eher zurückgenommen als ausgestellt, wirkt heruntergespielt. So dass die Texte die Frage zurückgeben, warum eigentlich Zuschreibungen wie „naiv“, „feinsinnig“, „unpräzise“, „metaphysisch“ und „emotional“ nicht auch eine männliche Stimme sein könnte. Oder wo eine einschlägig weibliche Figur nicht in die Falle zur unterkomplexen Lektüre führen mag, wie Grażyna Borkowska ausführt und sich die Frage stellt, warum Szyborska „sich mit solchem Nachdruck und solcher Konsequenz an periphere Bereiche hält, warum sie mit solcher Vorliebe aus den Kulissen auf die Welt schaut, dabei Allgemeinkonzepte

meidend“ (1991, 55). Borkowska sieht in dieser Verweigerung eine „Kritik am universalistischen, abstrakten Denken, das von einer restriktiven, ‚patriarchalen‘, Ordnung bestimmt ist“, weshalb sie bei Szymborska auch Verfahren der Dekonstruktion und des Feminismus ausmacht. Dennoch: „Keine dieser Formeln – weder die dekonstruktivistische noch die feministische – schöpft den Reichtum [ihrer Dichtung] aus“ (Borkowska 1991, 58).<sup>6</sup>

Ein Beispiel bietet das bei Szymborska wiederkehrende stumme Echo. Die Bergnymphe Echo hatte im Auftrag von Zeus dessen Hera mit Erzählungen abzulenken, während der Gott seinen Amouren nachstrich. Als Hera das Spiel durchschaute, verdammt sie die wortfertige Echo dazu, forthin nur die jeweils letzten Fetzen dessen nachsprechen zu können, was ihr Gegenüber gerade gesagt hatte. So verfügt Echo nicht mehr über den Anfang ihrer Rede – sie kann nur Gehörtes doppeln: Sie ist das geopferte, stumm gemachte Weibliche, sprechbedingt aussagelimitiert, so lautet eine verbreitete Lesart.

Demgegenüber liest Gayatri Spivak in einem weiteren Sinn Echo als das subalterne Andere. Echo ist für sie im Mythos „by definition dependent“ (1993, 25). Sie trifft auf den schönen Jüngling Narziss, der indes unfähig ist, etwas Anderes zu lieben als sein eigenes Spiegelbild. Echo verfällt ihm, wird jedoch von Narziss verschmäht und flieht darüber in die Wildnis, wo ihre Gebeine versteinern, ihre Stimme aber weiterlebt. Für Spivak nun ist entscheidend, was Echo Narziss auf dessen Frage, warum sie ihn fliehen würde, antwortet:

[...] in her brief exchange with Narcissus, she marks the withheld possibility of a truth outside intention. Is there a radical counterfactual future anterior, where Echo against her intention, a poor thing at best, will forever have exercised the negative transference (‘fly from me’ between question and order) that will have short-circuited the punishment of mortiferous self-knowledge? Is that the impossible experience of identity as wound? (1993, 25)

Ohne Intention imitierend, äußert Echo mit „fly from me“ ein ambivalentes Statement zwischen verfehltm Wunsch und möglicher Warnung. Spivak macht darin eine *verborgene* Intentionalität aus, einen Spiel-Raum für unkontrollierte Reaktionen. Oder mit Jane Hiddleston: es handelt sich um eine „imitation without imitation“ (2010, 156).

Ähnlich spricht Bettine Menke von Echo als einer „Figuration, ein[em] Anthropomorphismus für den sinnleeren Schall und Widerhall, für das, was kein Gesicht hat“ (2003, 76–77): „Die Echo und ihre Echos sprechen von der

---

<sup>6</sup> Daran anschließend und zuspitzend siehe Bożena Karwowskas Überlegungen zur „female persona“ in Szymborskas Dichtung (2006).

Bezogenheit jeder Rede auf vorausgehende Rede, von der Abhängigkeit der Rede von anderer Rede, die bereits verhallt ist“ (2003, 73).

Dabei stellt auch Menke explizit nicht mehr die Frage nach einem Weiblichkeitsentwurf, sondern will Echo als „*ein anderes* ohne Ort“ lesen (2003, 77), das polare Oppositionen per se subvertiert. Es gehe vielmehr „um die Produktivität der Sprache, um das an der Sprache, was keiner Strategie eines vermeintlichen Souveräns der Rede unterliegt“ (Menke 2003, 77).<sup>7</sup>

Dieser Ansatz scheint der Komplexität von Szymborskas Gedicht tatsächlich eher zu entsprechen als eine etwas platte Argumentation mit ‚dem Weiblichen‘. Oder als die wohlfeile Enthhebung der Preisträgerin aus aller sozialen Realität zur Sängerin des „Lebens“ selbst, die die „Region des Geschlechts“ (Kuncewicz 1986) hinter sich gelassen habe.

Allemaal, in Szymborskas Himalaja-Gedicht bleibt Echo stumm. Eine weiße Stille. Die „Sinn-Investitionen“ (Menke 2003, 80) des lyrischen Ich laufen hier ins Leere. Nicht einmal ein verspielter „Nicht-Sinn des Geräuschs“ (Menke 2003, 83) kommt zurück. Das führt noch einmal zum Begriff der *kommunikativen Pathologie* und damit zu dem bekanntesten Gedicht Wisława Szymborskas, „Gespräch mit dem Stein“ („Rozmowa z kamieniem“), das in dem 1962 veröffentlichten Band *Salz (Sól)* enthalten ist.

Ich klopfe an die Tür des Steins.  
„Ich bin’s, mach auf.  
Lass mich ein,  
ich will mich umschaun in dir,  
dich einatmen wie die Luft.“

„Geh weg“, sagt der Stein.  
„Ich bin dicht verschlossen.  
Sogar in Teile zerschlagen,  
bleiben wir dicht verschlossen.  
Sogar zu Sand zerrieben,  
lassen wir niemanden ein.“

Ich klopfe an die Tür des Steins.  
„Ich bin’s, mach auf.  
Ich komme aus reiner Neugier.  
Das Leben ist ihre einzige Chance.  
Ich möchte deinen Palast durchschreiten  
und dann noch das Blatt und den Wassertropfen besuchen.

---

7 Weiter heißt es bei Menke, der Rede der Echo sei ein „*ethischer Imperativ*“ beschieden, „*das* zuzulassen, was ein anderes ist und was als indistinkte Differenz nicht personal ist, und was zuzulassen ist, *ohne verkörpert* zu werden“ (2003, 77).

Ich habe nicht viel Zeit für das alles.  
Meine Sterblichkeit sollte dich erweichen.“

„Ich bin aus Stein“, sagt der Stein,  
„und muss gezwungenermaßen ernst sein.  
Geh weg.  
Lachmuskeln habe ich keine.“

Ich klopfe an die Tür des Steins.  
„Ich bin's, mach auf.  
Man sagt, es gibt große leere Säle in dir,  
unbetrachtet, vergeblich schön,  
taub, ohne Echo von irgendwessen Schritten.  
Gib zu, dass du selbst nicht viel davon weißt.“

„Große und leere Säle“, sagt der Stein,  
„aber ohne Raum.  
Schön, möglich, aber jenseits des Geschmacks  
deiner ärmlichen Sinne.  
Du kannst mich kennenlernen, du wirst mich aber niemals erkennen.  
Meine ganze Oberfläche wende ich dir zu,  
meine Innenseite wende ich von dir ab.“

[...]

„Du kommst nicht rein“, sagt der Stein.  
„Dir fehlt der Sinn der Anteilnahme.  
Kein Sinn ersetzt dir den Sinn der Anteilnahme.  
Selbst der bis zur Allsicht geschärfte Blick  
nützt dir gar nichts ohne den Sinn der Anteilnahme.  
Du kommst nicht rein, hast kaum eine Ahnung von diesem Sinn,  
kaum seinen Ansatz, eine Idee davon.“

[...]

Ich klopfe an die Tür des Steins.  
„Ich bin's, mach auf.“

„Ich hab' keine Tür“, sagt der Stein.  
(Szymborska 1998, 248–251; übertragen von Karl Dedecius)

Echo ist auch hier präsent, nicht nur in der Erwähnung in der fünften Strophe. In Ovids Metamorphosen verstummt Echo aus Kummer, wird zu Sandkörnern verfliegenden Gesteins, an dem ihre Stimme widerhallt. Wenn das lyrische Ich sich nun an einen Stein wendet, so schwingt in der scheiternden Kommunikation oder Annäherung auch dieses Echo-Verhältnis mit und erweist sich die Konstellation abermals als komplexer, als die erste Lektüre nahelegen mag – auch mit Blick auf die Geschlechterzuordnung, die hier scheinbar eindeutig ist: Stein (*kamień*) ist im Polnischen wie im Deutschen männlich. Das sprechende Subjekt wird dagegen an mehreren Stellen allein schon durch die Vergangenheitsform

(*slyszalam* und *bylam*) als weiblich kenntlich gemacht, wo auch eine neutrale Variante wie in der deutschen Übertragung „Man sagt“ (Szyborska 1998, 249) möglich wäre.

Wie an den Yeti wendet sich das lyrische Ich sechsmal an den Stein, das Begehren um Einlass bleibt jedoch unerfüllt; immerhin erhält es Antworten. Tadeusz Nyczek hat bemerkt, dieses „Lass mich ein“ (*wpuść mnie*) transportiere die litaneihafte Beschwörungsstruktur des „Sesam, öffne dich“ (1997, 46).<sup>8</sup> Es liegt eine Art verzweifelte Magie darin – aber ist das lyrische Ich verzweifelt? Oder zudringlich außerstande, das Andere in seiner Autonomie bestehen zu lassen? Taub mangels Anteilnahme, wie der Stein ihm vorwirft, und so eben auch nicht in der Lage, auf seine Einwände einzugehen? Stattdessen folgen immer neue um das eigene Bedürfnis zentrierte Argumente. Gerhard Bauer nennt den anklopfenden Menschen denn auch ein „touristisches Exemplar“, eine verhinderte Erlebnistouristin also, die vor dem wortgewandteren Stein zum „bockigen Kind“ mutiert (2004, 82). Was bleibt, ist die unangreifbare Würde des Steins angesichts des vergehenden organischen Lebens.

Nach genauem Hinsehen lösen sich die ersten polaren Evokationen rasch auf: Weichheit versus Härte, Sterblichkeit versus Unsterblichkeit, belebt versus unbelebt – weiblich versus männlich; die nicht tragfähigen Oppositionen ließen sich fortsetzen. Am Ende bleibt die Stille. Also die Unmöglichkeit jedes Gesprächs? Nein, denn der Text tritt in Dialog mit uns und wir miteinander über den Text. Die Eindeutigkeit von ‚unmöglich‘ wäre die bloße Umfärbung der frühen Erlösungsideologie, und geht nicht mit Szyborskas „methodischem Zweifel“ (Sandauer 1969, 394) und der Offenheit dieser Verse zusammen.

„Gespräch mit dem Stein“ – und das hat zur Bekanntheit des Gedichts beigetragen – verschiebt die Lyrik ins Narrative, öffnet sie für Textsorten wie das Streitgespräch, das Traktat, den Essay. Das macht sie erzählerisch, feuilletonistisch. Dörte Lüdvoigt zählt sich durch Szyborskas Gedichttitel, an denen sie eine „gattungspoetische Dehierarchisierung“ festmacht (2007, 35). Zusammen kommen unter anderem: Monolog, Gespräch, Bericht, Rezension, Erzählung, Interview, Parabel, Prolog, Notiz. Heinrich Olschowsky nennt das „die Kunst, einen philosophischen Diskurs in einen pointierten lyrischen Vorgang (zwischen Anekdote und Feuilleton) umzusetzen“ (1979, 185).

Auch das weitere Gedicht aus der 1976 erschienenen Sammlung *Die große Zahl* (*Wielka liczba*), dessen Subjekt abermals eindeutig weiblich ist, zeigt Szyborska als eine Zweiflerin, eine im höchsten Maße unzuverlässige dazu: „Lots Frau“ („*Żona Lota*“).

---

<sup>8</sup> Gerhard Bauer hat in seiner Szyborska-Monographie auf die Übersetzungsprobleme hingewiesen, die das Gedicht mit sich bringt (2004, 79).

Angeblich sah ich zurück aus Neugier.  
 Außer der Neugier hätt ich auch andere Gründe haben können.  
 Ich sah zurück, weil mir die Silberschale leid tat.  
 Versehentlich – als ich den Riemen festband an der Sandale.  
 Um nicht noch länger in den gerechten Nacken Lots,  
 meines Mannes, zu blicken.  
 Aus plötzlicher Überzeugung, er hielte nicht einmal an, wenn ich stürbe.  
 Aus Ungehorsam der Demutsvollen.  
 Lauschend auf die Verfolger.  
 Gerührt von der Stille, hoffend, Gott habe es sich anders überlegt.  
 Unsere beiden Töchter verschwanden hinter der Hügelkuppe bereits.  
 Ich spürte das Alter in mir. Die Entfernung.  
 Die Schläfrigkeit. Die Ödnis des Wanderns.  
 Ich sah zurück, als ich das Bündel zu Boden legte.  
 Ich sah zurück vor Angst, wohin den nächsten Schritt setzen.  
 Schlangen kreuzten meinen Weg,  
 Spinnen, Feldmäuse, Geierküken.  
 Weder Gutes noch Böses – einfach alles, was lebte,  
 kroch und hüpfte in Massenpanik.  
 Aus Vereinsamung sah ich zurück.  
 Aus Scham, ich hätte heimlich die Flucht ergriffen.  
 Aus Lust, jetzt aufzuschreien, umzukehren.  
 Oder erst dann, als der Wind  
 mir das Haar löste und das Kleid nach oben riss.  
 Ich meinte, man sehe es von den Mauern Sodoms,  
 und lachte schallend, einmal, ein zweites.  
 Ich sah zurück im Zorn.  
 Um mich zu weiden an ihrem großen Verderben.  
 Ich sah zurück aus allen obengenannten Gründen.  
 Ich sah zurück ohne eigenen Willen.  
 [...]

Aus Atemnot drehte ich mehrmals mich um.  
 Wer das hätte sehen können, meinte vielleicht, dass ich tanze.  
 Nicht ausgeschlossen, dass ich die Augen geöffnet hatte.  
 Möglich, dass mein Gesicht, als ich hinfiel, zur Stadt zurücksah.  
 (Szymborska 2006, 191–192; übertragen von Karl Dedecius)

Bekanntlich versteinert Lots Frau zur Salzsäule, weil sie sich auf der Flucht aus dem zum Untergang verurteilten Sodom umwendet, entgegen dem Verbot der ihre Familie rettenden Engel, in der volkstümlichen Ergänzung aus Neugier. Unter anderem hat Anna Achmatova das Motiv aufgegriffen und 1924 in „Lots Frau“ Schmerz und Heimatverlust verhandelt; gut möglich, dass Szymborska den Text kannte.<sup>9</sup> Anders als Achmatova wählt Szymborska aber nicht die dritte

---

<sup>9</sup> Eva Behrisch deutet Achmatovas Figur u. a. als eine Frau, die es wagt „in ihrer unbezwingbaren Liebe zur Heimatstadt sogar Gott den Gehorsam zu verweigern“ (2007, 40).

Person Singular, sondern lässt Lots Frau selbst sprechen und darüber spekulieren, warum sie den fatalen Blick zurück geworfen habe.

Irritiert bereits der zwischen Selbstbefragung und widersprüchlichen Selbstauskünften oszillierende Monolog, so schaffen einzelne Wörter gleichsam einen Abstand zwischen dem lyrischen Subjekt und Lots Frau, im Polnischen (*podobno* statt *rzekomo*) stärker als im Deutschen (*angeblich*) (Lütvogt 1998, 54). Dergestalt bricht das Rollengedicht auf. Dörte Lüdvogt hat das konzise herausgearbeitet und kommt zu dem überzeugenden Schluss, dass hier nicht Lots Frau spricht, sondern eine Vielzahl von seelisch und pragmatisch unterschiedlich disponierten Frauen (1998, 63). Darunter sind eine pragmatische Hausfrau, der es um den Hausstand leidtut; ein von der mitleidlosen Gottestreu und Physis ihres Mannes angewidertes Eheweib; eine altersmüde Frau in einem erschöpften Körper; eine Ungehorsame, die sich selbst zerstört; eine Verängstigte inmitten fliehender Kleintiere und Todesboten; eine Einsame; eine Frau, die sich schämt; eine Mutter voller Sorge um ihre Töchter; eine Frau, der das Schicksal ihrer vormaligen Mitbürger das Herz zerreißt. Lüdvogt spricht im Ergebnis von einem „Porträt der Frau als Genus“ (1998, 62), dem das biblische Sujet nur noch als Prätext diene.

Anders sei es im zweiten Teil des Gedichts, wo äußere, dem Willen entzogene Gründe angeführt würden, die auch einen Mann in derselben Situation zum Blick zurück veranlassen könnten (Lütvogt 1998, 66). Das mag indes auch auf die angenommene Polyphonie des generisch Weiblichen im Teil davor zurückwirken. Doch welche der dort vorgestellten Disposition wären jenseits von Lesegewohnheiten und der bereits als unzuverlässig enttarnten homogenen Sprecherin nur als weibliches Monopol zu betrachten? Mithin scheinen mir auch hier die Überlegungen Bettine Menkes weiter zu tragen, vom Anderen, Subalternen auszugehen, konkret von einem flüchtenden Subjekt im Genus. In dem „Ich sah zurück ohne eigenen Willen“ (Szyborska 2006, 191–192) klingt denn auch jene *verborgene Intentionalität* der Spivakschen Echo an.

Damit soll die Bewegung keineswegs in die Richtung jener zersetzend-vereinnahmenden Beliebigkeit gehen, die Szyborskas Stimmen im Verweis auf das Leben selbst, auf das Allgemeine oder das Weibliche stillstellt. Eine ähnliche Formulierung in freilich ganz anderer Absicht gebraucht Czesław Miłosz 1991, der von der Identifikationskraft spricht, die das lyrische Subjekt bei Szyborska stets habe, gleich ob sie „ich“ oder „wir“ schreibe, um doch immer von der *conditio humana* zu sprechen (Miłosz 1996 [1991], 32).<sup>10</sup> Noch 1969 indes

---

<sup>10</sup> So lässt sich auch Michał Głowinski lesen: „Wisława Szymborska jest wielkim poetą.“ Auf Deutsch: „Wisława Szymborska ist ein großer Dichter.“ Sie ist eine große Dichterin müsste auf Polnisch dann heißen: „Ona jest wielką poetką“ (1995, 11). Siehe zum lyrischen Subjekt auch

befand er: „Am besten ist sie, wenn sie ihren existentiellen Rationalismus mit dem Feingefühl der Frau überwindet [...]“ (Miłosz 1981, 383).

Mein Bild wäre in nochmaliger Anknüpfung an Grażyna Borkowska ein anderes: Die Texte lassen die „Region des Geschlechts“ (Kuncewicz 1986) keineswegs hinter sich; vielmehr nehmen sie das stets uneindeutige, polymorphe wie polyphone Weibliche gleichsam auf und mit, wo sie es transzendieren. So wie die Stimmen, Dispositionen und Erfahrungen der vielen Frauen Lots nicht konkurrieren, sondern einander zu einem offenen, von methodischem Zweifel durchdrungenem, eben deshalb lebensvoll konkretem Bild ergänzen.

## Szymborska und der Postkatastrophismus

In vielen Gedichten Szymborskas spiegelt sich die Konjunktur des Postkatastrophistischen: nach dem Überfall der Deutschen Wehrmacht auf Polen, nach dem Zweiten Weltkrieg, nach dem Holocaust, nach dem Stalinismus. Es sind oftmals auf den ersten Blick schlichte Gedichte. War Erich Auerbachs biographische Narbe, die Christian Schneider in dessen Odysseus-Reflexionen ausmachte, die Flucht aus Deutschland und der Gang ins Exil, gehört Szymborska zur sogenannten Kolumbus-Generation, zu den Überlebenden. Die Bezeichnung geht auf den gleichnamigen Roman von Roman Bratny zurück, der 1957 unter dem Titel *Kolumbus-Generation. Jahrgang 20* erschien. Geboren in den 1920er Jahren, hat diese Generation die Okkupation Polens erlebt, den Aufstand im Warschauer Ghetto, den Warschauer Aufstand, die Zerstörung Warschaus durch die Deutschen. Viele Städte sind im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, doch kaum eine wurde mit einem ähnlich existenziellen Vernichtungsvorsatz ausgelöscht – und anschließend mit solchem Behauptungswillen wieder aufgebaut wie Warschau.

Szymborskas ganz und gar nicht klassisches Aufbau-Gedicht „Ende und Anfang“ („Koniec i początek“) aus dem gleichnamigen Gedichtband von 1993 schließt das ein, ohne den Namen dieser Stadt nennen zu müssen. Es genügt, die polnische Warschau-Lyrik aufzurufen. Und so schreibt sie, die Krakauerin, folgende Verse:

Nach jedem Krieg  
Muss jemand aufräumen.  
Leidliche Ordnung kommt nicht von allein.

---

Włodzimierz Bolecki: „The ‚I‘ in Szymborska’s poems is always an ‚I, human being‘, not ‚I, Wisława Szymborska‘“ (2006, 24).

Jemand muss die Trümmer  
an den Straßenrand kehren,  
damit die Leichenkarren  
sie passieren können.

Jemand muss versinken  
in Asche und Schlamm,  
Sofafedern,  
Glassplittern,  
in blutigen Lumpen.

[...]

(Szyborska 1998, 288–291; übertragen von Karl Dedecius)

Auch ihr Dichterkollege Miłosz arbeitet als junger Mann 1945 mit dem Mittel der Aufzählung, um die Zerstörung fassen zu können. In seinem viel diskutierten Gedicht „Armer Christ sieht das Ghetto“ („Biedny chrześcijanin patrzy na getto“) über das Niederbrennen des Warschauer Ghettos heißt es wie bei Szyborska: „Das Zerreißen beginnt, Zertreten der Seidenstoffe, / Das Zerschlagen von Glas, Holz, Kupfer, Nickel, Silber, / Gipsernem Schaum, Blech, Saiten, Trompeten, Blättern, Kugeln, Kristallen [...]“ (Miłosz 1992, 42–43).

Und auch Miłosz stellt dem Anfang des Plünderns, Zerstörens und Mordens kein Ende entgegen, sondern erschafft den „Wächter-Maulwurf“, der als personifiziertes Gewissen unter den Gängen die Toten bewacht – eine Figuration, die das Heroische zerbricht. Ähnlich entscheidet sich Szyborska in ihrer Lyrik für die postheroische Option. Ihre Betrachtung des Ortes, jeden Ortes oder jeder Stadt von dem ihr eingeschriebenen Ende her ist letztlich eine Zivilisationsreflexion. Es ist ein Umgang mit der vitalen Zerbrechlichkeit zivilen, also bürger-schaftlichen, städtischen Zusammenlebens.

Kaum jemand wusste das besser als Szyborskas zweiter Ehemann, der Schriftsteller und Drehbuchautor Kornel Filipowicz, der während der Okkupation Polens erst in deutsche Kriegsgefangenschaft geriet, von dort fliehen konnte, von der Gestapo gefasst wurde und die Konzentrationslager Groß-Roßen und Sachsenhausen überlebte. Er verstarb 1990.

Was geschehen ist, so fürchtet das Gedicht, kann und wird wieder geschehen. Es ist das Pendant zum dem Leben eingeschriebenen Tod. Darüber verkehrt Szyborska die Zeiten, die sie wie im Palimpsest einfängt: Jedes Ende scheint ein Anfang. Über das Chaos, das der Krieg an seinen Orten hinterlässt, legt Szyborska neue Schichten, ohne dass das Darunterliegende verschwinden würde, und signalisiert: Verwaiste Ruinen, Brückentrümmer, Bahnhofsreste stehen noch eine Zeit im urbanen Raum, tragen die Spur historischer Erinnerung an die Zeit vor der Apokalypse. Darüber aber liegt längst Neues, eine Art unscharfe Offenheit, aber auch Vergessen und Ignoranz, selbst wenn die Photographen den Tatort längst verlassen haben, denn nichts scheint langweiliger

als der Wiederaufbau: „Fotogen ist das nicht, / und es kostet Jahre. / Längst zogen die Kameras / in den nächsten Krieg“ (Szymborska 1998, 289). Szymborska schafft einen Zwischenstatus zwischen Zerstörung und dem Wiederaufbau.

Das rhetorische Mittel der Aufzählung nutzt Szymborska auch, um sich dem Holocaust zu nähern. In „Noch“ („Jeszcze“) von 1957 reiht sie keine kriegszerstörten Gegenstände aneinander, sondern Namen, die als Liste „jüdischer Namen“, nicht als Individuen repräsentiert sind. Solche Reduktion auf das Bezeichnende markiert die Entmenschlichung der Opfer durch die Täter, die Grundlage für die anschließende Ermordung. Letzteres spart die Autorin aus dem Raum des Gedichts aus, kann sie aussparen, weil sie sich auf das historische Vorwissen ihrer Leser verlassen darf. Es reichen semantische Verweise wie die Gleise, die Waggonen und das Bild von der ‚Menschenwolke‘. Zum anderen belässt der Text die Tode im Ungesagten, weil es um Sprachlosigkeit geht angesichts der Morde, um die Unmöglichkeit, diese Tode zu bezeugen; auch um die gebotene Stille – und nicht zuletzt um das entsetzte (Ver-)Schweigen („ich sag’s nicht, ich weiß nicht“):

In plombierten Waggonen, bewacht,  
fahren Namen durch Land und Nacht.  
Wohin sie fahren in Herden  
und ob sie mal aussteigen werden,  
fragt nicht, ich sag’s nicht, ich weiß nicht.

Der Name Nathan trommelt an die Wand,  
der Name Isaak greint ohne Verstand,  
der Name Sarah ruft nach Wasser für  
den Namen Aaron, der verdurstet hier.

Spring nicht vom fahrenden Zug, Name David.  
Du bist Name, der zum Verderben verdammt,  
Unbehauster, niemandem eigen,  
zu schwer zu tragen in diesem Land.

Nenn deinen Sohn jetzt slawisch, Frau,  
sie zählen das Kopfhaar hier genau,  
für sie steckt der Recht-und-Schlecht-Unterschied  
in euren Namen, im Schnitt vom Lid.

[...]

(Szymborska 2006, 41; übertragen von Karl Dedecius)

Was Szymborska indes nicht ausspart, sind die Orte, an dem die Morde stattfinden, das östliche Europa, Polen. Und damit die Frage der Verstrickung: dem „Namen David“ wird der Rat zuteil „Spring nicht vom fahrenden Zug“, sei er doch ein „Unbehauster“ und „zu schwer zu tragen in diesem Land“ (Szymborska 2006, 41). Nach allem selbst erfahrenen Leid stellt die hierin nahezu be-

kenntnishaft polnische Stimme so die Frage, wie viele wären zu retten gewesen aus den Waggons, hätte man sie als etwas anderes gesehen als eine Liste von Namen. Der Rat an die Mutter enthält die belastende Anerkennung: Wenn der jüdische David das „slawische“ Zeichen Lech oder Jarosław getragen hätte, wäre er dem Tod entgangen. Eventuell. In diesem Blick auf den Zeugen als Täter kommt neuerlich die Echo-Figur ins Spiel, wenn in der abschließenden Strophe das lyrische Subjekt aus dem erinnernden Albtraum vom Rattern der Waggons hochfährt: geweckt, „wie Stille die Stille erschreckt“ (Szyborska 2006, 42).

Vielleicht lässt es sich so fassen: es mag zwar den Verlust für die Erneuerung benötigen – doch lügt, wer den Tod, das Morden verschweigt, den Untergang von etwas oder jemandem, den ein Subjekt geliebt hat. Wisława Szymborska schafft Resonanzräume der Erinnerung, holt Schreckensbilder der Vergangenheit in die Gegenwart und zeigt an ihnen den iterativen Modus des Vergehens im Gegenwärtigen.

Am Ende ihrer Aufzählung von Reparaturen nach dem Krieg aber bleibt in „Ende und Anfang“ der in die Wolken schauende, einen Halm kauende Dichter – auf dem Gras, das über Leichen- und Ruinenberge wuchs: „Im Gras, das über Ursachen / und Folgen wächst, / muss jemand ausgestreckt liegen, / einen Halm zwischen den Zähnen, / und in die Wolken starren“ (Szymborska 1998, 291). Ein Mensch der Muße, des Friedens; ein Triumph der lyrischen Pastorale über die so zerstörerische wie mörderische Raserei.

## Szyborska und das photographische Schreiben

Wojciech Ligęza hat einen Teil der Lyrik Szymborskas unter den Begriff der „fotographischen Ekphrasis“ gefasst (2016, CXLIII). Beispiel für eine solche Foto-Bild-Beschreibung leistet ein Gedicht der Autorin, das 2002 in der Sammlung *Augenblicke (Chwila)* abgedruckt wurde und auf den Terroranschlag 2001 in New York reagiert: „Fotographie vom 11. September“ („Fotografia z 11 września“).

Nach Roland Barthes lösen die meisten Photographien ein „höfliches Interesse“ aus, das er als *studium* beschreibt; hierbei handelt es sich um ein mehr oder weniger „ziellooses“ und „oberflächliches“ Schweifen des Blickes über Fotoalben (1989 [1980], 36). Dem stellt Barthes in seinem Essay *Die helle Kammer* das *punctum* gegenüber, das das *studium* „durchbricht (oder skandiert)“: „[...] denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)“ (1989, 35–36). Barthes' Überlegungen möchte ich auf Szymborskas Text übertragen:

Sie sprangen aus brennenden Stockwerken hinab, einer, zwei, noch ein paar  
höher, tiefer.  
Die Fotografie hielt sie an im Leben,  
und nun bewahrt sie sie auf  
über der Erde gen Erde.  
Jeder ist noch ganz  
mit eigenem Gesicht  
und gut verstecktem Blut.  
Es ist genügend Zeit,  
dass die Haare wehen  
und aus den Taschen Schlüssel,  
kleine Münzen fallen.  
Sie sind immer noch im Bereich der Luft,  
im Umkreis jener Stellen,  
die sich soeben geöffnet haben.  
Nur zwei Dinge kann ich für sie tun –  
Diesen Flug beschreiben  
und den letzten Satz nicht hinzufügen.  
(Szymborska 2005, 57; übertragen von Karl Dedecius)

Szymborskas Gedichttitel ist nach Barthes als *studium* zu lesen: Er bezieht sich auf eine Aufnahme von aus dem brennenden Gebäude springenden Menschen, Aufnahmen, die wir gut kennen, auch wenn die wenigsten von uns sie in einem Album gesammelt haben dürften. Der Moment des Aufpralls der fallenden Körper jedoch bleibt bei Szymborska ausgespart. Sein exponiertes Fehlen ist das *punctum*, der Stich.

Dichterin wie Leser wissen indes, dass jeder Körper, jeder Leib eine Form besitzt, die ohne Aussicht auf Dauer ist. Sie kann im kommenden Moment und wird allemal zu einem späteren Zeitpunkt durch den Tod zerstört werden. Georges Bataille hat diesen Gedanken zum Konzept des *informe* ausgearbeitet, das die Zerstörung der „schönen“ Poesien feiert (1963 [1957], 180–189). Das *informe* denkt stets das Ende jeder vermeintlichen Dauerhaftigkeit und Stabilität als Wurzel eines tiefsitzenden, gleichsam transzendenten Ekels mit und reflektiert es. Batailles *informe* begreift und inszeniert diese stets vorausdenkende Auflösung alles Körperlichen als Metapher für die Abwesenheit eines stabilen Sinns überhaupt (Menninghaus 1999, 485–503).

Nicht so Szymborska: Sie „rettet uns vor dem Fall“, wie Anders Bodegård in Berufung auf den polnischen Dichter Adam Zagajewski hofft (2006, 15).<sup>11</sup> Sie

---

<sup>11</sup> So führt Bodegård genauer aus, Zagajewski habe 1978 begeistert über ihren Gedichtband *Die große Zahl* geschrieben, „about the kinetic, mobile, dancing character of Wisława Szymborska’s poetry, which he describes as a peculiar personal centrifuge that mixes various elements of reality and history, emotion and futurology – a centrifuge of liberty, autonomy“ (2006, 15).

sagt, was sie nicht schreiben wird. Ihr Gedicht suspendiert den Tod, den Aufprall, indem es ihn hinauszögert, die Fallenden aufzuhalten scheint. Deren Ort ist die Aufbewahrung über, nicht in der Erde. Sie verbirgt den Horror der Verformung, das „Blut“, das noch „gut versteckt[ ]“ ist (Szyborska 2005, 57). Sie lässt die Haare im Wind wehen, wischt die Verzweiflung fort. Die Fallenden befinden sich im „Umkreis jener Stellen, die sich soeben geöffnet haben“ (Szyborska 2005, 57): die aufgerissenen Fenster, die zerborstene Fassade.

Jerzy Kwiatkowski fasst dieses Verfahren unter dem Stichwort „Kunst der Askese“ (1991, 207). Diese asketische Eleganz mag als Szyborskas Antwort auf das Dilemma gelten, dass ihr aus zwei scheinbar konfligierenden Anliegen erwachsen ist: die Komplexität von Welt und Dasein in angemessenen komplexe Bilder zu fassen – und doch auch verstanden zu werden, gelesen zu werden, nicht von Zwölfen, sondern von vielen. Ihre verknappenden Lösungen wirken teils auf den ersten Blick schlicht, eloquent zwar, aber schlicht. Passend für den Nachttisch, für die weltschmerzende Jugend, das Poesiealbum. In der Tat: Auch dort ist Szyborska hingelangt, und wollte sie hin. Aber nie oder selten, ohne auch das Erste zu erreichen: komplexe Texte voller Leben, Mehrdeutigkeit, Zweifel, Fragen und Witz. Nicht zuletzt freilich aufgrund einer facettenreichen Vielschichtigkeit, die Brigitte Schultze zu einer Beobachtung führte, mit der diese Reflexionen zur ersten polnischen Nobelpreisträgerin enden sollen: „Was auch immer man über Szyborskas Lyrik schreibt – man weiß, dass sich genauso gut etwas anderes schreiben ließe“ (2002, 199). Oder anders gewendet und in den Worten der Dichterin selbst aus ihrer Rede zum Literaturnobelpreis in Stockholm 1996:

Auch ein Dichter, der wirklich ein Dichter ist, muss sich immer wieder sagen ‚Ich weiß nicht‘. Mit jedem Gedicht versucht er, darauf zu antworten, doch sobald er nur einen Punkt gesetzt hat, beginnt er zu zögern; es wird ihm klar, dass seine Antwort provisorisch und völlig unzulänglich ist. Also versucht er es wieder und wieder, und irgendwann werden die Literaturhistoriker diese Versuchskette seiner Selbstunzufriedenheit mit einer großen Büroklammer zusammenheften und mit ‚Œuvre‘ überschreiben. (Szyborska 2006, 10)

## Bibliographie

- Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Francke, 2015 [1946].
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 [1980].
- Bataille, Georges. *Der heilige Eros*. Neuwied: Luchterhand, 1963 [1957].
- Bauer, Gerhard. *Frage-Kunst. Szyborskas Gedichte*. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld, 2004.

- Behrisch, Eva. „Aber Lots Weib blickte zurück ...“ *Der Dialog mit der Bibel in der Dichtung Anna Achmatovas*. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2007.
- Bodegård, Anders. „Save us from Falling. Some Remarks on Translating Wisława Szymborska“. *Wisława Szymborska. A Stockholm Conference, May 23–24, 2003*. Hg. Leonard Leuger und Rikard Wennerholm. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2006. 14–19.
- Bojanowska, Edyta M. „Wisława Szymborska. Naturalist and Humanist“. *The Slavic and East European Journal* 41.22 (1997): 199–223.
- Bolecki, Włodzimierz. „Wisława Szymborska and Modernism in Poland“. *Wisława Szymborska. A Stockholm Conference, May 23–24, 2003*. Hg. Leonard Leuger und Rikard Wennerholm. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2006. 20–30.
- Borkowska, Grażyna. „Szymborska – eks-centryczna“. *Teksty drugie* 10.4 (1991): 45–58.
- Dedecius, Karl. „Salz weiblicher Weisheit“. *Salz. Gedichte*. Wisława Szymborska. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. 7–26.
- Głowski, Michał. „Opinia o twórczości poetyckiej Pani Wisławy Szymborskiej“. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka II (XXII)*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 1995. 11–14.
- Helbig-Mischewski, Brigitta. „Die sozialistische Lyrik von Wisława Szymborska“. *Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II*. Hg. Alfrun Kliems, Ute Raßloff und Peter Zajac. Berlin: Frank & Timme, 2006. 191–203.
- Hiddleston, Jane. *Poststructuralism and Postcoloniality. The Anxiety of Theory*. Liverpool: Liverpool University Press, 2010.
- Karwowska, Bożena. „The Female Persona in Wisława Szymborska’s Poems“. *Canadian Slavonic Papers* 48.3–4 (2006): 315–333.
- Krynski, Magnus J., und Robert A. Maguire. „Od tłumaczy/Translator’s Afterword“. *Poezje/Poems*. Wisława Szymborska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989. 214–235.
- Kuncewicz, Piotr. „Szymborska“. *Przegląd Tygodnik* 07. 12. 1986.
- Kwiatkowski, Jerzy. „Nachwort“. *Hundert Freuden*. Wisława Szymborska. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. 205–217.
- Ligęza, Wojciech. „Wstęp“. *Wybór poezji*. Wisława Szymborska. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2016. V–CCLXXXIX.
- Lütvoigt, Dörte. *Zeit und Zeitlichkeit in der Dichtung Wisława Szymborskas*. München: Otto Sagner, 2007.
- Lütvoigt, Dörte. *Untersuchungen zur Poetik der Wisława Szymborska*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1998.
- Menke, Bettine. „Rhetorik der Echo. Echo-Trope, Figur des Nachlebens“. *Weibliche Rhetorik – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Hg. Dörte Bischoff und Martina Wagner-Egelhauff. Freiburg: Rombach, 2003. 73–93.
- Menninghaus, Winfried. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Miłosz, Czesław. „Poezja jak świadomość“. *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Hg. Stanisław Balbus und Dorota Wojda. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996 [1991]. 32–34.
- Miłosz, Czesław. *Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Miłosz, Czesław. *Geschichte der Polnischen Literatur*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1981.
- Nieukerken, Arent van. *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków: Universitas, 1998.

- Nyczek, Tadeusz. *22 x Szyborska*. Poznań: Wydawnictwo a5, 1997.
- Olschowsky, Heinrich. *Lyrik in Polen. Struktur und Traditionen im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie-Verlag, 1979.
- Przyboś, Julian. „Aus der Tatra.“ *Der Mensch in den Dingen. Programmtexte und Gedichte der Krakauer Avantgarde*. Hg. und übertragen von Heinrich Olschowsky. Leipzig: Reclam, 1986. 296.
- Pułka, Tomasz. „mRRRukot\_11: Pułka o Szyborskiej“. *YouTube*. [https://www.youtube.com/watch?v=l\\_BfuCVqV6c](https://www.youtube.com/watch?v=l_BfuCVqV6c). Videomitschnitt der Äußerung zu Wisława Szyborska 2008 [2005] (23. 08. 2018).
- Sadulski, Bartosz. „Był nadzieją polskiej poezji. Zginął tragicznie.“ 08. 07. 2013, Onet Kultura. <http://ksiazki.onet.pl/byl-nadzieja-polskiej-poezji-zginal-tragicznie/vkj2>. (23. 08. 2018)
- Sandauer, Artur. „Na przykład Szyborska“. *Liryka i logika. Wybór z pism krytycznych*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969. 392–420.
- Schneider, Christian. „Die Narbe des Odysseus. Die Wunden der Moderne und die Krise des Augenzeugen“. *Mittelweg* 36.3 (2002): 32–45.
- Schultze, Brigitte. „Autothematik übersetzt: Wisława Szyborskas *Radość pisania* deutsch, englisch, französisch und russisch“. *Poezja polska i niemiecka w przekładach współczesnych / Polnische und deutsche Poesie in modernen Übersetzungen*. Hg. Ulrike Jekutsch. Szczecin: Dmochowski, 2002. 197–228.
- Schwedische Akademie, der ständige Sekretär. „Wisława Szyborska. Pressemitteilung 03. Oktober 1996. Der Nobelpreis für Literatur 1996“. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/8387-wislawa-szyborska-1996-2/>. Nobel Media AB 2018 (23. 08. 2018).
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Echo“. *New Literary History* 24.1 (1993): 17–43.
- Szyborska, Wisława. *Pytania zadawanie sobie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1954.
- Szyborska, Wisława. *Sto wierszy – Sto pociech. Hundert Gedichte – Hundert Freuden*. Hg. und übertragen von Karl Dedecius. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Szyborska, Wisława. *Der Augenblick/Chwila. Gedichte*. Übertragen von Karl Dedecius. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- Szyborska, Wisława. *Die Gedichte*. Hg. u. übertragen von Karl Dedecius. Hamburg: G+J, 2006.
- Wojda, Dorota. *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szyborskiej*. Kraków: Universitas, 1996.

Anne Fleig

## Elfriede Jelinek (2004)

### Einführung – im Abseits

Elfriede Jelinek ist zweifellos eine der bedeutendsten und produktivsten Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und der Gegenwart. Schon der schiere Umfang ihres sich beständig erweiternden Werks ist beeindruckend, von ihren Kritikern wird sie dafür als Vielschreiberin belächelt. Jelinek selbst verarbeitet solche Urteile und Zuschreibungen in ihrem Schreiben, das stets auf ein Gegenüber bezogen ist und gleichzeitig die eigene Wirkung reflektiert. Grundlegend ist ihre Auseinandersetzung mit der Sprache, die an sozialen und kulturellen Überzeugungen, Normen und Klischees rüttelt und damit Abstand für genaue Beobachtung und Reflexion schafft. Jelineks Spracharbeit hat insbesondere die Form dramatischer Texte verändert; sie ist dadurch sicherlich diejenige Autorin, die das deutschsprachige Theater der letzten dreißig Jahre am nachhaltigsten geprägt und gewandelt hat.

Während Jelinek einer breiteren Öffentlichkeit in den 1980er Jahren durch skandalträchtige Romane wie *Die Klavierspielerin* (1983) oder *Lust* (1989) bekannt geworden ist, liegen ihre literarischen Anfänge in experimenteller Lyrik, mit der sie sich schon Ende der 1960er Jahre einen Namen gemacht hatte. Heute wird sie in der Öffentlichkeit, aber auch in der Forschung, vor allem als Theaterautorin wahrgenommen. Jelinek schreibt nicht nur wie besessen für die Bühne, sie hat sich auch immer wieder in Essays, Reden oder Regieanweisungen mit der Institution des Theaters auseinandergesetzt. Programmatische Texte wie „Ich möchte seicht sein“ (1983) oder „Sinn egal. Körper zwecklos“ (1997) geben schon durch ihre Titel zu verstehen, dass sie grundsätzliche Kritik am bürgerlichen Regie- und Repräsentationstheater üben, also jenem Theater, dessen Bretter ‚die Welt bedeuten‘.

Betrachtet man frühe Theatertexte wie *Burgtheater* (1985) oder *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987), aber auch aktuelle Stücke wie *Die Schutzbefohlenen* (2014) oder *Am Königsweg* (2017), das sich mit der Wahl von Donald Trump zum Präsidenten der USA auseinandersetzt, dann sieht man nicht nur Jelinek auf dem Weg von Wien ins Weiße Haus, sondern kann daran auch ermessen, wie sehr sich die Welt – und mit ihr das Theater – in den letzten dreißig Jahren politisch, sozial und kulturell verändert hat.

Jelineks Werk kann als Seismograph dieser Veränderungen verstanden werden. Erstaunlicherweise wird Jelinek in ihrem Schreiben nicht müde, diese Veränderungen zu kommentieren, zu reflektieren oder auch parodistisch zu sezieren.

ren. Dabei nimmt sie sich und ihr Werk nicht aus, hinterfragt ihre Hoffnungen und politischen Ideale sowie ihre Relevanz als Autorin. Auf immer dringlichere Weise spürt sie der eigenen Vergänglichkeit, in diesem Sinne auch der eigenen Müdigkeit und Vergeblichkeit ihrer Arbeit nach.

Noch im Scheitern ist Jelinek radikal – und radikal ist immer die sprachliche Formulierung ihrer Kritik, die drastisch und sensibel, sarkastisch und frivol, voller Trauer, aber auch voller Komik, hochartifizuell und bewusst trivial ist. Diese Autorin geht immer aufs Ganze: Sie schont weder sich selbst noch uns als Leser oder Zuschauerinnen. Ihre Texte sind sperrig und schwer zu lesen, viele empfinden sie sogar als Zumutung – und das sind sie auch: eine Zumutung im eigentlichen Wortsinn, eine radikal-unbarmherzige Kritik der Sprache und der mit ihr unlösbar verflochtenen wirklichen Welt und ihrer Macht- und Herrschaftsverhältnisse. So ist denn ihre Literatur auch nicht erbaulich (wie in mancher Kritik der Nobelpreisentscheidung negativ vermerkt wurde), sondern in der Tat äußerst unbequem.

In ihrer Nobelpreisvorlesung hat sich Elfriede Jelinek eindringlich mit dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit befasst und ihre eigene Position als „Abseits“ beschrieben. „Im Abseits“ – so der Titel ihrer Vorlesung – kämpft die Autorin mit der Sprache, die ihr nicht gehört, die sich nicht beugt und an die sie sich nicht anschmiegen kann. Es ist die Sprache, die nicht abbildet, nicht erbaut, auf Abstand bleibt und sie ins Abseits zwingt, wenn der „Wutwind“ durch sie hindurch weht. Dieses geradezu agonistische Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit bestimmt nicht nur Jelineks literarisches Werk, sondern auch ihre Konzeption von Autorschaft, die Prozesse der Rezeption und Kanonisierung einbezieht. „Im Abseits“ ist die Autorin beteiligt und ausgeschlossen zugleich. Dieses Paradox weiblicher Autorschaft, das sich aus dem Spannungsfeld von weiblichem Sprechen und weiblicher Autorität speist, hat Jelinek nicht nur genau durchdacht, es bildet auch den unnachgiebigen Antrieb ihres Schreibens.

Das künstlerische Werk der Autorin sorgt immer wieder und auf verschiedene Weise für Kontroversen, Streit und Widerstand. Jelineks Spracharbeit, ihre kontinuierliche Auseinandersetzung mit Sexualität, Gewalt und Fremdenfeindlichkeit, ihre Kritik am Theaterbetrieb, insbesondere aber auch ihr Engagement gegen den politischen Rechtspopulismus in Österreich seit Ende der 1990er Jahre fordern die Öffentlichkeit heraus. Ihre Texte leben vom Streit, von Widerspruch, von Rede und Gegenrede. Sie liefern provokante Analysen der gesellschaftlichen Verhältnisse, indem sie Geschlechter- und Kapitalismuskritik verbinden und grundlegende Veränderungen wie die Globalisierung in Ökonomie und Medien reflektieren. Auf ihrer Homepage und in Zeitungsbeiträgen nimmt die Autorin darüber hinaus regelmäßig zu tagespolitischen Ereignissen Stellung.

Jelineks Texte tragen den Widersprüchen, die sie verhandeln, durch ihre experimentelle Form Rechnung. In ihnen überlagern sich Stimmen, Redewendungen, Werbesprüche, Zitate oder bloße Sprachfetzen auf vielfache, immer aber rhythmisch geformte Weise. Intertextuelle, sprachspielerische und sprachkritische Verfahren stehen dabei im Zentrum. Wie es in der Begründung der Schwedischen Akademie heißt, wurde Jelinek genau für diese Mehrstimmigkeit ausgezeichnet, für den „Fluß von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen.“ („Elfriede Jelinek.“ *The Nobel Prize* 2004)

In ihrer Mehrstimmigkeit umkreisen ihre Texte auch die Frage: wer spricht? Sie stellen die Souveränität der männlich gedachten Autorinstanz infrage und setzen sich mit der Autorität des eigenen Sprechens auseinander, das diese Autorität behauptet, verletzt und unterminiert zugleich. Jelineks Schreiben bewegt sich im Rahmen der europäischen Roman- und Dramentradition, bezieht sich aber gleichzeitig immer wieder explizit auf die Texte anderer Schriftstellerinnen und den Ausschluss von Frauen aus dem Kanon bzw. der Literaturgeschichte.

Diesen Ausschluss schreibt selbst das poststrukturalistische Theorem vom ‚Tod des Autors‘ fort. So sehr Jelineks eigenes Werk durch poststrukturalistische Ansätze geprägt wurde, so gilt doch auf der Ebene der Autorschaft und der Rezeption, dass auch hier der Autor männlich gedacht wird. Weibliche Autorschaft kommt etwa bei Roland Barthes und Michel Foucault, um die einschlägigen Namen zu nennen, gar nicht vor (Fleig 2017, 150).<sup>1</sup>

Jelinek hat seit Ende der 1960er Jahre – ihre erste Publikation datiert von 1967 – ein komplexes und allein vom Umfang kaum noch überschaubares Œuvre vorgelegt, das verschiedenste Textsorten umfasst und Gattungsgrenzen überschreitet: Neben Romanen und Theatertexten gehören dazu Lyrik, Essays, Hörspiele, Drehbücher, Libretti und Übersetzungen; hinzu kommen Textbearbeitungen und Produktionen in Zusammenarbeit mit anderen Künstlerinnen und Künstlern. 2014 veröffentlichte Pia Janke, die Leiterin des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums an der Universität Wien, das erste kommentierte Gesamtverzeichnis von Jelineks Werk und dessen Rezeption; es besteht aus zwei Teilbänden und umfasst immerhin 1.155 Seiten (Janke 2014).

Für ihr literarisches Werk hat Jelinek zahlreiche, renommierte Auszeichnungen erhalten. So wurden ihre Theatertexte immer wieder zum ‚Stück des Jahres‘ der Zeitschrift *Theater heute* gewählt oder mit dem Mühlheimer Dramatikerpreis ausgezeichnet. 1998 wurde ihr der Georg-Büchner-Preis (der bedeu-

---

<sup>1</sup> In ihrem Essay „Textflächen“ (2013) hat sich Jelinek selbst mit der These vom ‚Tod des Autors‘ ironisch auseinander gesetzt.

tendste deutsche Literaturpreis) zuerkannt, 2004 dann der Nobelpreis für Literatur. Der Nobelpreis hat ihre spezifische Situation als Autorin – ausgeschlossen und beteiligt zugleich zu sein – in besonderer Weise verschärft: Die internationale Anerkennung hat nämlich hierzulande erst recht deutlich gemacht, wieviel Abwehr, ja offene Ablehnung und Feindschaft ihr umfangreiches Werk und ihre Person bis heute erfahren. Gegen diese Anfeindungen behauptet sich Jelinek inzwischen seit einem halben Jahrhundert. Dies ist für eine Autorin, bei der die Angriffe immer auch auf ihre Existenz als Frau zielen, eine bemerkenswerte Leistung des Überlebens.

Im Folgenden werde ich Jelineks Autorposition und ihre Positionierungen als Autorin würdigen. Auch Jelinek musste sich ihre Autorposition erobern, die – wie es in der Einleitung zu diesem Band heißt – von Schwierigkeiten und Widersprüchen geprägt ist. Doch kann sie, um im Bild zu bleiben, die Bastion der Autorschaft nicht verteidigen, denn ihr einziger Schutz, die Sprache kehrt sich – wie sie in „Im Abseits“ ausgeführt hat – immer wieder gegen sie und verlässt sie wie ihre Stimme, die in immer neuen Texten vielsagend versagt.

Meine Ausführungen gliedern sich in zwei Teile: Zuerst werde ich einen kurzen biographischen Überblick geben und die Entwicklung von Jelineks Œuvre skizzieren. Danach werde ich ausführlicher auf ihr Stück *Ulrike Maria Stuart* (2006) eingehen, weil es das erste Stück nach der Verleihung des Nobelpreises ist und eine Zäsur in Jelineks Positionierungen zum Theater bedeutet.

## Biographie und Werküberblick

Elfriede Jelinek kam am 20. Oktober 1946 in Mürzzuschlag/Steiermark als einziges Kind von Olga Ilona Jelinek, geb. Buchner, und Friedrich Jelinek zur Welt. Die Eltern ihrer Mutter hatten dort ein Sommerhaus, als Kind verbringt sie häufig ihre Ferien dort. Aufgewachsen ist sie in Wien, wo die Familie zunächst im 8. Bezirk wohnt, bevor sie in den 1960er Jahren in einen Neubau in Wien-Hütteldorf zieht, in dem Jelinek bis heute lebt.<sup>2</sup>

Die familiäre Situation wird durch die sehr unterschiedlichen Verhältnisse geprägt, aus denen ihre Eltern stammten. Jelineks Mutter kommt aus einer konservativen, großbürgerlich-katholischen Familie, ihr Vater aus einer sozialdemokratischen jüdischen Arbeiterfamilie. Ein Chemiestudium muss er zunächst

---

<sup>2</sup> Der folgende biographische Überblick basiert auf Uta Degners Angaben im *Jelinek-Handbuch* (2013).

aus finanziellen Gründen abbrechen, auf Drängen seiner Frau wird er es später aber beenden (Degner 2013, 3). Olga Jelinek ist nicht nur ihm gegenüber, sondern auch der Tochter gegenüber die bestimmende Instanz. Sie hält sich viel auf ihre Herkunft zugute und lässt der Tochter von Anfang an eine ‚höhere‘ Erziehung zuteilwerden.

Ihrem Mann steht Olga Jelinek auch während der nationalsozialistischen Herrschaft bei, der Abschluss des Studiums sichert ihm auf ihr Betreiben einen Arbeitsplatz in der Rüstungsindustrie, wo er sich wohl wie eine Art Luxus-Zwangsarbeiter gefühlt hat. Dass er die Judenverfolgung und den Krieg durch Anpassung überlebt, während ein großer Teil seiner Familie umgebracht wird, stürzt ihn in existentielle Gewissenskonflikte und lässt ihn in den 1950er Jahren psychisch schwer erkranken. Er wird zunehmend dement und schließlich in ein Pflegeheim gebracht, wo er 1969 stirbt (Degner 2013, 4). Jelinek hat später die Figur des Vaters auf verschiedene Weise in ihren Texten zu Wort kommen lassen, besonders eindringlich im Schlussmonolog von *Ein Sportstück* (1998) und in *Winterreise* (2011).

Die Mutter richtet ihre sozialen Ambitionen früh schon auf ihr einziges Kind, das von klein an auf Kunst und Musik getrimmt wird und bereits neben der Schule umfangreichen Musikunterricht erhält. Diese Geschichte vom musikalischen Wunderkind ist nicht zuletzt aufgrund des Romans *Die Klavierspielerin*, der mit Isabelle Huppert in der Hauptrolle auch verfilmt wurde, sicher der bekannteste Teil der Biographie Jelineks. Sie erfüllt die Erwartungen der Mutter mustergültig und studiert seit 1960 am Wiener Konservatorium neben dem allgemeinen Schulunterricht Komposition, Klavier, Orgel und Blockflöte. Im Jahr ihres Abiturs erleidet sie den ersten Zusammenbruch, ihr psychischer Zustand bleibt auch während des nicht abgeschlossenen Studiums der Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte fragil. 1971 schließt sie das Orgelstudium ab, während sie seit den 1960er Jahren und einer ersten Zeit, in der sie kaum das Haus verlassen kann, auch schreibt (Degner 2013, 4). 1974 heiratet Jelinek Gottfried Hüngsberg, den sie im Umfeld Rainer Werner Fassbinders kennenlernt und der in München als Informatiker arbeitet (oder gearbeitet hat). Sie lebt abwechselnd bei ihrem Mann in München und – seit dem Tod ihrer Mutter im Jahr 2000 – allein in ihrem Haus in Wien.

Ohne ihr Werk auf diese spezifische, familiäre Konstellation begrenzen zu wollen, erhält es dadurch doch eine Spannung, die artistische Brillanz und das Bewusstsein für die Tradition mit einem dezidiert sozial-politischen Anspruch verbindet. Uta Degner hat in diesem Zusammenhang pointiert von einer „Ästhetik der Mesalliance“ (2013, 5) gesprochen, die bewusst Disparates zusammenbringt und sich damit allzu einfachem Konsens verweigert.

Dies zeigt sich schon bei ihrem ersten Preis, den Jelinek 1969 bei der Österreichischen Jugendkulturwoche in Innsbruck erhält. Genauer gesagt handelt es

sich dabei um zwei Preise, da sie nicht nur mit Gedichten in der Sparte ‚Lyrik‘ reüssiert, sondern auch mit ihrem experimentellen Roman *wir sind lockvögel baby* den Prosapreis gewinnt. Dieser Text verarbeitet bewusst Versatzstücke aus der Trivilliteratur, trägt Spuren der Gebrauchsliteratur (samt Plastikeinband und Gebrauchsanweisung) und montiert Beat, Pop und Underground. Der Tiroler Landesjugendreferent protestiert mit drastischen Worten gegen die Preisvergabe, und zwar „im Namen aller Österreicher, die unter Kultur noch wirklich Kultur verstehen“ (ziert nach Degner 2013, 5). Ihr Auftritt in Innsbruck macht die Autorin im literarischen Feld schnell bekannt, sie erhält wichtige Kontakte und Empfehlungen für literarische Zeitschriften wie *protokolle* oder *manuskripte*, wo ihre Texte neben solchen von Peter Handke, Ernst Jandl oder Friederike Mayröcker erscheinen (Degner 2013, 6).

In ihren frühen Texten entwickelt Jelinek eigene, sprachkritische, experimentelle Verfahren, die in der Tradition der österreichischen Avantgarde und der Wiener Gruppe sowie der internationalen Avantgarde stehen. Es ist zum Verständnis ihres Schreibens wichtig, dass es in der österreichischen Literatur sehr viel stärker ankert als in der deutschen Tradition. Dadurch entsteht mitunter auch eine spezielle Sprachkomik, die hierzulande oft mit Unverständnis aufgenommen wird und bis hinein in die sprachliche Groteske reicht.

Kennzeichnend auch schon für die frühen Texte ist außerdem Jelineks Auseinandersetzung mit den Massenmedien sowie konkreten, gesellschaftlichen Ereignissen, zunächst vor allem der österreichischen Gesellschaft – etwa dem Konflikt um Präsident Kurt Waldheim, dem Bombenattentat auf die vier Sinti und Roma im Burgenland in den 1990er Jahren (vgl. *Stecken, Stab und Stangl* (1996)), dem Aufstieg der FPÖ mit Jörg Haider (vgl. u. a. *Das Lebewohl* (2000)) oder dem Bergbahnunglück von Kaprun, das sie mit ihrem Text *In den Alpen* (2002) tief in die österreichische Geschichte der Nutzbarmachung der Natur und des Gebirges einschreibt.

Seit der Jahrtausendwende zeichnet sich eine Ausweitung dieser Perspektive im weltpolitischen Maßstab ab, so wird der Irakkrieg beispielsweise zum Thema in ihrem Stück *Bambiland* (2003), die internationale Finanzkrise in *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009), das Attentat auf Charlie Hebdo in *Wut* (2016) oder zuletzt die Wahl Donald Trumps und die Auseinandersetzung mit dem Versagen der Künstlerinnen und Intellektuellen in *Am Königsweg*.

1979 veröffentlicht Jelinek ihr *erstes* Theaterstück mit dem Titel: *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* – eine Auseinandersetzung mit Henrik Ibsens Dramen *Stützen der Gesellschaft* (1877) und *Nora oder ein Puppenheim* (1879); das Thema weiblicher Selbstbestimmung in Hinblick auf den Ausschluss der Frau als Künstlerin ist dann das Thema ihres zweiten Stückes *Clara S. Musikalische Tragödie* (1982),

das sie seitdem in verschiedenen Texten variiert hat, wobei sie inzwischen selbst als Kunstfigur ‚Elfriede Jelinek‘, als ‚Die Autorin‘ oder als ‚Ich‘ im Stimmengewirre ihrer Texte figuriert.

Bekannter als mit ihren Theatertexten wird Jelinek mit dem schon erwähnten Roman *Die Klavierspielerin*, der neben einer neurotischen Mutter-Tochter-Beziehung ebenfalls das Künstlerinnen-Thema verhandelt. Noch prominenter, geradezu ‚berühmt-berüchtigt‘, wird die Autorin schließlich 1989 mit ihrem Roman *Lust*, der einen Beitrag zur Pornographie-Debatte der 1980er Jahre leistet und als feministischer Anti-Porno erscheint – ein Text, der versucht, sich die männlich geprägte Sprache über Sexualität und Lust anzueignen, um sie feministisch-parodistisch vorzuführen und die den Geschlechterverhältnissen zugrunde liegende Gewalt zu entlarven.

Als dritten Roman möchte ich im Rahmen dieses Überblicks noch *Die Kinder der Toten* (1995) nennen, in dessen Zentrum die österreichische Geschichtsverleugnung steht. Das mangelnde Gedenken an die Toten verwandelt sich in eine geisterhafte Gespenstergeschichte und einen Anti-Heimatroman. Der umfangreiche Text wurde insgesamt zurückhaltend rezipiert, Jelinek selbst hat aber anlässlich der Nobelpreisverleihung seine Bedeutung betont, da in ihm die verschiedenen Fäden ihrer Texte und Themen zusammenlaufen.

Auch die Auszeichnung durch den Nobelpreis ändert nichts daran – sie hat es vielmehr noch einmal sichtbar gemacht! –, dass Jelinek heute nicht nur die erfolgreichste, sondern auch die umstrittenste deutschsprachige Autorin ist. Ihr Werk war und ist nicht nur Gegenstand heftiger Kontroversen, sondern auch öffentlicher Skandalisierung.<sup>3</sup> Seit der Uraufführung ihres Theatertextes *Burgtheater* wird sie in Österreich als ‚Nestbeschmutzerin‘ verunglimpft (Janke 2002; 2013, 337). Anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1998) fasste Ivan Nagel die Aggression, die der Autorin entgegenschlägt, in seiner Laudatio folgendermaßen zusammen: „Mehr Feindschaft hat wohl, außer den deklarierten Staatsfeinden totalitärer Regime, kein Schriftsteller dieser zweiten Jahrhunderthälfte auf sich gezogen [...]“ (1998, 60).

Die Verstrickung von Künstlern in das nationalsozialistische Regime, vor allem aber die mangelnde Auseinandersetzung mit dem Holocaust in Österreich hat Jelinek seit dem Erscheinen von *Burgtheater* immer wieder kritisiert; es ist zugleich das Thema, das sich – neben der Kritik der Heimat, der Geschlechter-

---

<sup>3</sup> Eine genauere Auseinandersetzung mit der Rezeption Jelineks könnte sicher überaus reichen Aufschluss über den Wandel des literarischen und gesellschaftlichen Diskurses der letzten fünfzig Jahre liefern und dabei auch Brüche und Kontinuitäten der öffentlichen Debatten sichtbar machen.

verhältnisse und der kapitalistischen Ökonomie – wie ein roter Faden durch das Werk der Autorin zieht.

1995 wurde sie in einer Plakat-Kampagne der FPÖ als einzige Autorin persönlich diffamiert, wobei sie wiederum als Gegenfigur zu Kunst und Kultur verunglimpft wurde. Als Solidarität mit ihr ausblieb, verhängte Jelinek ein Aufführungsverbot für ihre Stücke in Österreich, das aber nur zwei Jahre hielt; als die FPÖ von Jörg Haider im Jahr 2000 in die Regierung eintrat und zum ersten Mal eine Koalition mit der ÖVP einging, antwortete Jelinek erneut mit einem Aufführungsverbot, engagierte sich dafür aber umso mehr selbst bei politischen Demonstrationen und Veranstaltungen. Das „Eingeständnis des eigenen Scheiterns“ (Janke und Kaplan 2013, 17), insbesondere im Anschreiben gegen die extreme Rechte, durchzieht seitdem ihr Werk. 2003 hob sie das Aufführungsverbot endgültig auf, da es für sie nur noch eine leere Geste war. Texte, die sie 2017 zur erneuten Regierungsbeteiligung der FPÖ unter nochmals erheblich veränderten politischen Koordinaten geschrieben hat, reflektieren äußerst selbstkritisch auch die mangelnde Wirksamkeit der Kunst und der Literatur als Genre.

Gleichwohl bleiben ihre Texte ein Stein des Anstoßes, wie sich in den letzten Jahren anlässlich von Theateraufführungen eindringlich gezeigt hat. In Wien stürmten beispielsweise Anhänger der „Identitären“ die Bühne, als an der Universität das Stück *Die Schutzbefohlenen* gegeben wurde; in Polen versuchte die Regierung, die Aufführung von *Der Tod und das Mädchen* (2003) in Breslau zu verbieten. Die internationale Ausdehnung der Proteste zeugt dabei von der Ausweitung des Rechtspopulismus in Europa. Auch journalistische Beiträge über Jelinek rufen regelmäßig Berge aufgebrachter *postings* hervor.

Jelineks prononciertes, politisches Engagement hat sie zusammen mit ihren kontrovers aufgenommenen Texten zu einer öffentlichen Figur gemacht (auch wenn sie selbst inzwischen die Öffentlichkeit meidet). Ihrer Auseinandersetzung mit verschiedenen Öffentlichkeiten korrespondiert die vielschichtige mediale Selbstdarstellung der Autorin als Kunstfigur ‚Elfriede Jelinek‘, und zwar nicht nur in Interviews und Essays, sondern auch in provokanten Aufnahmen und wechselnden Outfits, die ihr Werk kommentieren und sich kritisch mit dem weiblichen Objektstatus auseinandersetzen (Tacke 2007). Die Autorin legt damit auch eine autobiographische Spur, die sie gleichzeitig immer wieder hinterfragt und unterläuft. Dies gilt nicht nur für die Darstellung ihres eigenen Werdegangs, sondern auch für die dezidierte Auseinandersetzung mit der Literatur von Frauen, die von der Kritik häufig auf die autobiographische Dimension reduziert wird. Insbesondere in *Die Klavierspielerin* hat Jelinek diesen voyeuristisch gefärbten, biographischen Blick auf Autorinnen offengelegt und unterlaufen.

Aber nicht nur Realität und Fiktion, sondern auch Werk und Rezeption spiegeln, vermischen und kommentieren sich beständig (Vogel 1990). Durch die Preisgabe biographischer Details (insbesondere über ihre Beziehung zur Mutter, ihre Ausbildung, ihre Angstneurose und ihre literarische Entwicklung) in unzähligen Interviews scheint die Autorin, dem Authentizitätsbegehren der Öffentlichkeit nachzugeben. Doch nicht nur die fast klischeehaft wiederkehrenden Selbstaussagen Jelineks über Biographisches und Persönliches, sondern auch die Auftritte von Autorinnenfiguren in Theatertexten wie *Ein Sportstück*, *Das Werk* (2002) und *Winterreise*, die sich an der vermeintlich authentischen Jelinek der Porträts und Interviews orientieren, werfen die Frage nach einer autobiographischen Lesart einerseits und der Position weiblicher Autorschaft andererseits auf. So zeichnet sich Jelineks Werk von seinen Anfängen bis heute auch dadurch aus, dass es in immer wieder neuen Anläufen die Figur der Künstlerin und die Bedingungen weiblicher Kunstproduktion hinterfragt und thematisiert.

Die Selbstinszenierungsstrategien der Autorin hat die Forschung bisher vor allem *jenseits* des literarischen Textes bzw. in traditionell als authentisch eingestuft Textsorten wie Autoreninterviews untersucht. Als gemeinsamer Konsens gilt: Jelineks mediale Auftritte suchen, die Grenze zwischen biographischer Realität und Fiktion bzw. Leben und Werk bewusst zu destabilisieren. Sie dienen der Darstellung einer Kunstfigur und sind als solche zu untersuchen. Die Auseinandersetzung mit der Inszenierung der Autorin *im* literarischen Text steht dagegen noch am Beginn; dies gilt sowohl für ihre Theatertexte als auch für ihre Essays.

Der erste Theatertext Jelineks, in dem eine Autorinnen-Figur auftritt, ist *Ein Sportstück*. Mit ihr setzt der Text ein, und das gleich in dreifacher Gestalt, nämlich als ‚Die Frau‘, ‚Die Autorin‘ und ‚Elfi Elektra‘ (Fleig 2019). Diese Konfiguration markiert eine deutliche Veränderung in Jelineks Konzeption von Autorschaft und ihrer Dramen- und Theaterästhetik, gilt *Ein Sportstück* heute doch nach Stücken wie *Wolken.Heim* (1988) oder *Raststätte oder Sie machens alle* (1994) als endgültiger Durchbruch zum postdramatischen Theater, also einem Theater chorischen Sprechens, einem Geflecht von Stimmen jenseits einzelner Figuren oder Charaktere, die dem Publikum gemeinsam eine Handlung vor Augen stellen. Während Jelinek bis dahin mit der Autorinstanz vor allem in der Regieanweisung, dem sogenannten Nebentext, ihr Spiel getrieben hatte, lässt sie in *Ein Sportstück* die Autorinstanz und die Autorinnen-Figuren in Haupt- und Nebentext agieren.

Dieser doppelte Einsatz macht das Moment des Postdramatischen, das ja gerade die Ablösung der Inszenierung vom Primat des literarischen Textes im Blick hat und den Regisseur zum ‚Autor‘ erklärt, von Anfang an fragwürdig und widersprüchlich. So heißt es zu Beginn des Nebentextes von *Ein Sportstück*:

Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre, einzelne, Massen, wer immer auftreten soll, außer an den wenigen Stellen, wo etwas anderes angegeben ist, muß Sportbekleidung tragen [...]. (Jelinek 1998, 7)

Der performative Widerspruch der Anweisung, keine Anweisung zu geben, und die gleichzeitige Betonung, was sein „muß“, zeigen deutlich, dass der Durchbruch zum postdramatischen Theater hier vor allem der Durchbruch zu einer Poetik mehrstimmigen Sprechens als Modell auktorialer (d. h. auch autobiographischer) Selbstreflexion im Drama ist.

Nicht nur die Verweise auf den eigenen Namen, auch die Bezugnahme auf Anfeindungen und Vorurteile gegen ihre Person und ihr Aussehen referieren in *Ein Sportstück* auf die mögliche Identität von Figur und realer Autorin. Sie werden durch die vielstimmige Rede aufgenommen, in den binnenfiktionalen Beschimpfungen der ‚Frau Autor‘ aber auch gebrochen. Wenn Elfi Elektra sich als „eine geübte alte Wadenbeißerin“ (Jelinek 1998, 173) bezeichnet oder Vorwürfe zu ihrem „Markenzeichen“ (Jelinek 1998, 12) erklärt, so demonstriert sie damit nicht nur einen ironischen Umgang mit sich selbst, sondern reflektiert auch das öffentliche Bild der Autorin Elfriede Jelinek.

Diesem Schreibverfahren liegt eine profunde Skepsis gegenüber der Vorstellung eines eigenen, authentischen Sprechens zugrunde. Die Figuren artikulieren nicht mehr intentionale Sprechakte, sondern produzieren eine Mehrstimmigkeit, in der sich, wie Juliane Vogel anmerkt, „die Stimme der Autorin ebenso verliert wie die Fiktion souveräner und präsentischer Autorschaft“ (2013, 50). Die Vorstellung eines souveränen Autors, der über die Sprache zu verfügen vermag, wird durch das Prinzip der Selbstauflösung im Geflecht der Intertextualität unterlaufen.

Der Wettkampf, den *Ein Sportstück* austrägt, ist daher allererst der Kampf zwischen der überlieferten Form von Drama und Theater sowie verschiedenen Konzepten von Autorschaft. Die Auseinandersetzung mit dem Theater führt zur Infragestellung männlicher Autorschaft, die als „Hochleistungssport“ erscheint. *Ein Sportstück* setzt dafür programmatisch auf eine ambivalente, ironische Autorschaftsinstanz, deren Sprechen – wie Jelinek nicht zuletzt in ihrer Nobelpreisrede „Im Abseits“ vorgeführt hat – stets an- und abwesend zugleich ist. Die Stimme der Autorin bleibt dadurch – wie viele ihrer Texte verdeutlichen – in einem performativen Selbstwiderspruch gefangen und „sagt nichts“: sie versagt vielsagend.

Dieser Widerspruch ist durch den Nobelpreis verstärkt worden. Er hat dazu geführt, dass Jelinek erheblich mehr Aufmerksamkeit erfährt, dass ihre Texte, vor allem ihre Romane, stärker rezipiert und in verschiedene Sprachen übersetzt werden, und dass ihre Stücke häufiger aufgeführt werden. Auch österrei-

chische Medien berichten nun über tagespolitische Äußerungen Jelineks, die häufig mit dem Zusatz: „die Nobelpreisträgerin“ versehen werden. Gleichzeitig macht diese Erwähnung deutlich, dass ihrem Sprechen keineswegs selbstverständlich Autorität zukommt. „Wie der Nobelpreis zeigt, bleibt gerade Jelineks Anerkennung höchst fragil; sie ist zugeschrieben, um nicht zu sagen: verliehen.“ (Fleig 2017, 148) Jelinek hat den Nobelpreis 2004 nicht persönlich entgegengenommen und sich durch ihre Selbstinszenierung „Im Abseits“ dem Part der buchstäblichen Nobelpreisträgerin entzogen. Ihre per Video übertragene Rede hat damit die Position der Autorin, beteiligt und ausgeschlossen zu sein, dokumentiert und reflektiert.

## Ulrike Maria Stuart

*Ulrike Maria Stuart* ist Jelineks erstes Stück nach der Nobelpreisverleihung. Es setzt die Auseinandersetzung mit der eigenen Dramen- und Theaterästhetik ebenso fort wie die Arbeit an einer Poetik mehrstimmigen Sprechens, die die eigene Autorschaft reflektiert. Durch den Titel des Stückes rückt mit Friedrich Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* (1801) zum ersten Mal einer der Weimarer Klassiker in den Fokus, was ich als Aneignung der dramatischen Tradition und zugleich als deren Kritik verstehe.<sup>4</sup>

Jelinek hat ihr Interesse an den Dramen Schillers mit der „Sprech-Wut der Personen“ begründet (Jelinek 2005, 12). Schillers Figuren seien mit Wut aufgeladen und geradezu davon besessen, sich sprechend zu verausgaben. Diese Verausgabung lässt sich als eine Eskalation der Rede beschreiben, die auch Jelineks Damentexte kennzeichnet. Besonders die „wunderbaren Streitereien“ der Königinnen in *Maria Stuart* haben es der Autorin angetan, denn dieser durch Sprache erzeugte Höhenflug der beiden Frauenfiguren überschreitet nicht nur die Grenze der Geschlechternormen, sondern auch die Gattungsnormen. Er begründet eine Eskalation der Rede, die an das Geschlecht der Figuren gebunden ist. So kann Jelineks „Königinnendrama“ nach ihrer ‚Krönung‘ durch den Nobelpreis auch als kritischer Kommentar zur Geschlechtergeschichte des Genus Grande – also dem hohen Stil der Tragödie – gelesen werden.

In *Ulrike Maria Stuart* führt Jelinek diese Eskalation der Rede anhand des Konflikts zwischen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin vor. Bereits der Titel macht das mehrstimmige Verfahren von Zitation und Überschreibung kenntlich.

---

<sup>4</sup> Meine Ausführungen zu *Ulrike Maria Stuart* basieren in weiten Teilen auf einem Aufsatz (Fleig 2014).

Er ist Überschrift im doppelten Sinne, denn er bezeichnet den folgenden Text und hebt gleichzeitig die Überlagerung von verschiedenen Text- und Zeitebenen hervor. Die Uraufführung des Stückes fand am 28. Oktober 2006 in der Regie von Nicolas Stemmann am Hamburger Thalia Theater statt.

In *Ulrike Maria Stuart* verbinden sich zunächst der Titel von Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* sowie Ulrike bzw. Ulrike Maria, ein Name, der sich unverkennbar auf die historische Ulrike Marie Meinhof (1934–1976), Journalistin und Mitbegründerin der Rote Armee Fraktion (RAF), bezieht. Schillers Trauerspiel reflektiert den historischen Konflikt zwischen Mary Stuart, Königin von Schottland (1542–1587), und Elisabeth I. von England (1533–1603) aus der Perspektive der Weimarer Klassik, während mit dem Bezug auf Ulrike Meinhof die späten sechziger und siebziger Jahre mit ihren vielfachen Formen gesellschaftlicher Politisierung und politischen Engagements aufgerufen werden. Zur Überlagerung dieser verschiedenen Zeitebenen tritt die Reflexion des politischen Geschehens dieser Jahre heute, die Auseinandersetzung mit der Geschichte linker Politik und der RAF.

Es gehört zu den besonderen Pointen der Hamburger Uraufführung, die die skizzierten Zeitebenen und die vielfachen intertextuellen Bezüge, Anspielungen und Zitatmontagen sehr genau reflektiert, dass die RAF selbst als popkultureller Mythos in Szene gesetzt wird. Damit zieht der Regisseur Nicolas Stemmann eine weitere Zeitebene ein: Sein Blick repräsentiert mithin die Perspektive der Nachgeborenen, für die nur schwer oder gar nicht mehr vorstellbar ist, dass künstlerische oder intellektuelle Stellungnahmen zur RAF lange Jahre selbst der Dämonisierung anheimfielen.

Dem komplexen Collage-Verfahren des Textes begegnet Stemmann in Hamburg mit einem Konzept, das auf die Überlagerung von Text- und Zeitebenen mit mehreren Vorhängen, die auch als Projektionsfläche genutzt werden, und einer großen Drehbühne auf der Bühne reagiert. Die verschiedenen Zeitebenen werden sowohl durch Kostüme, durch den ‚Chor der Prinzen‘ und den ‚Chor der Greise‘ als auch durch eine doppelte Besetzung der Frauenfiguren mit offensichtlich unterschiedlich alten Schauspielerinnen zum Ausdruck gebracht. Dadurch wird eine wichtige Anforderung des postdramatischen Theaters, nämlich die Ablösung des Textes vom Körper der Schauspielerinnen und Schauspieler, in der Inszenierung selbst zum Thema. Die Problematisierung der Figurenrede wird auch durch die wiederholt gestellte Frage, wer spricht, betont. Dies gilt zumal für das ostentative Blättern in Jelineks Textvorlage, das nicht nur deren schieren Umfang hervorhebt, sondern erneut die Trennung von Text und Körper vollzieht. Mit dem Blättern im Text wird darüber hinaus dessen spezifischer Charakter betont, für dessen mehrstimmiges, intertextuelles Verfahren seit den späten 1990er Jahren der Begriff der ‚Textflächen‘ gängig geworden ist.

Just mit *Ulrike Maria Stuart* beginnt Jelinek, die allzu leichtgängigen Annahmen über ihre Texte in Frage zu stellen. Interessanterweise trägt dabei gerade das Thema des weiblichen Herrschaftsanspruchs auf der Ebene der Figurenrede zu einer kritischen Reflexion des postdramatischen Theaters bei. In *Ulrike Maria Stuart* sind nämlich durchaus verschiedene Stimmen kenntlich. Gerade die Fortschreibung von *Maria Stuart* führt zu einer Eskalation des Sprechens, die durch die von Schiller übernommene gebundene Rede in besonderer Weise hervorgehoben wird. In diesem Sinne geht es hier – kurz gesagt – mit Schiller gegen das postdramatische Theater.

Schillers *Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen* handelt von dem historischen Streit um die englische Krone zwischen Elisabeth I., Königin von England, und der schottischen Königin Maria Stuart. Den Höhepunkt des Trauerspiels bildet die Konfrontation der beiden Königinnen in der 4. Szene des III. Aktes. Zu Beginn des Stückes ist die Gerichtsverhandlung über die wegen Hochverrats angeklagte Maria bereits abgeschlossen. Die dramatische Handlung wird durch die unterschiedlichen Reaktionen auf ihre Verurteilung bestimmt, und damit in besonderer Weise durch Sprache hervorgebracht. Aufgrund dieser Anlage kann sich das Stück zügig auf seinen Schluss zu bewegen: das Sterben der Maria. Nach mehreren Jahren der Inhaftierung, die zur Vorgeschichte der Handlung gehören, braucht das Stück selbst nur noch drei Tage, um das Ende der schottischen Königin zu besiegeln. Schon im ersten Akt werden der Streit der beiden Königinnen um die Vorherrschaft, die komplizierte Rechtslage des Prozesses und die mit ihm verknüpfte Frage nach dem Verhältnis von Staat und Recht, von Gerechtigkeit und Gewalt sowie die Maria Stuart zur Last gelegten Anschuldigungen entwickelt.

Der politische Konflikt wird durch die persönliche Rivalität der beiden Königinnen verschärft, ein Konflikt, der untrennbar mit dem Problem weiblicher Regentschaft verbunden ist. Das Prinzip spätmittelalterlicher/frühneuzeitlicher Monarchien folgt nämlich, wie Ernst Kantorowicz ausgeführt hat, der Lehre vom doppelten Körper des Königs (1990). Sie erlaubt es, die metaphysisch-theologische Begründung monarchischer Macht mit dem natürlichen Körper zu verbinden. Zur inneren Logik dieses Programms gehört allerdings eine geschlechtsspezifische Prägung, die die Regierungsgewalt der Königin in juristische Widersprüche verstrickt. So kann die Königin nicht als Vertretung des Leibes Christi fungieren, gleichzeitig spielt ihr Körper in der Sicherung der Nachkommenschaft eine andere Rolle: Sie gebiert die Söhne, die zu Königen heranwachsen. Peter-André Alt hat daher die Königin als einen „König ohne zweiten Körper“ bezeichnet (2004, 18). Auch eine souveräne Herrscherin wie Elisabeth I. wurde zwei Jahrzehnte lang mit den Erfordernissen ihrer ‚natürlichen‘ Rolle – der Sicherung der Thronfolge durch Mutterschaft – konfrontiert. Die Repräsen-

tation politischer Macht als Verkörperung der Königswürde und die Wahrnehmung ihrer ‚natürlichen‘ Aufgaben fallen bei Königinnen auseinander.

Obwohl die Unterschiede zwischen Schillers historischer Tragödie und Jelineks *Ulrike Maria Stuart* auf den ersten Blick zu überwiegen scheinen, zeigen sich bei näherer Betrachtung beachtliche konzeptionelle und thematische Überschneidungen. Dies betrifft zunächst den Aufbau der Stücke. Schillers Trauerspiel ist ein äußerst handlungsarmes und klar strukturiertes Stück, das den Konflikt zwischen Elisabeth I. und der schottischen Königin Maria Stuart formal sehr genau ausbalanciert. Die strenge Architektur bildet den Rahmen für den explosiven Gehalt des Stoffes und unterstreicht die Zwänge, die mit der Regentschaft einhergehen. Gleichzeitig trägt sie dazu bei, dass die Handlung hinter die Figuren zurücktritt. Sie sind vor allem Sprachträger, ihre wenigen Handlungen, vor allem Marias würdevolles Sterben am Schluss, sind kaum psychologisch begründet oder Ergebnis einer Entwicklung.

Auch in der Konzeption von *Ulrike Maria Stuart* fällt ein vergleichsweise strenger Aufbau auf, die Autorin hat das Manuskript in „Teilstücke“ gegliedert. Zudem ist *Ulrike Maria Stuart* ein Stück dominanter Figuren, deren Rede als Figurenrede erscheint. Dies ist, verglichen mit Jelineks vorigen Stücken wie *Das Werk*, den *Prinzessinnendramen* (2003), *Babel* (2005) oder *Bambiland*, keineswegs selbstverständlich. Das sprachliche Material dieser Texte organisiert sich in großen Blöcken, die nur selten einer Figur oder Stimme zugeordnet werden können. Dagegen sind die weiblichen Figuren in *Ulrike Maria Stuart* sogar namentlich gekennzeichnet, nämlich als Ulrike und Gudrun. Durch ihre Namen werden sie historisch kenntlich und von den Männerfiguren unterschieden.

Das Zentrum beider Stücke bildet der Konflikt seiner Protagonistinnen. Bei Schiller läuft das Stück von Anfang an auf den Tod Marias zu: Er wird einkalkuliert und ist schließlich unausweichlich. Auch in den Auseinandersetzungen von Ulrike und Gudrun, die als Lebende und Tote sprechen, ist der Tod anwesend: Fluchtpunkt der Alternativ- und Ausweglosigkeit im Gefängnis Stuttgart-Stammheim. In Analogie zu Maria Stuarts Tod legt *Ulrike Maria Stuart* besonderes Gewicht auf die Deutung und Darstellung des Selbstmords von Ulrike Meinhof und ihren Streit mit Gudrun Ensslin. Als Lebende und Tote sind Ulrike und Gudrun keine psychologisch plausiblen Charaktere. Sie bestehen, wie Jelinek in ihrem Essay „Sprech-Wut“ geschrieben hat, aus Sprechen (Jelinek 2005, 12). Diesen nicht-psychologischen Zug unterstreicht die Autorin gerade dadurch, dass sie von Schiller die gebundene Rede übernimmt. Beide Stücke führen die Gewalt der Worte mit den Waffen der Rhetorik ins Feld.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Zur Intellektualität und Rhetorik der Verse Schillers vgl. Sautermeister (1992, 327); zur Sprache von Schiller und Jelinek vgl. die sehr genaue Analyse von Annuß (2008).

Neben diesen konzeptionellen Korrespondenzen zwischen den beiden Stücken ist es die Frage nach dem Zusammenhang von Recht und Gewalt, die die Texte verbindet. Darüber hinaus ist es nach Jelineks eigener Aussage vor allem der Anspruch weiblicher Herrschaft, der sie an *Maria Stuart* interessiert hat, einem Stoff, mit dem sie sich schon lange beschäftigt. Ihr Interesse gilt Frauen, die sich als Subjekte von Geschichte verstehen. Die historischen Herrscherinnen haben diesen Status qua Geburt, die Frauen in der RAF durch ihre Selbstanmaßung, sie sind, so Jelinek, „Königinnen des Untergrunds“ (2006, 13). Ulrike und Gudrun treten als Königinnen auf, insofern sie selbst diejenigen sein wollen, die das Gesetz geben. Zum einen geht es ihnen um die Definition der richtigen Strategie im politischen Kampf, zum anderen um die persönliche Vorherrschaft innerhalb der Gruppe. Dabei nimmt der Konflikt zwischen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin breiten Raum ein. Auch hier zeigt sich, dass politische und persönliche Ebene unmittelbar ineinander verwoben sind. Jelinek greift dafür neben Schiller auf Publikationen der RAF und auf Briefe aus dem Info-System der Häftlinge zurück, die sie auch schon in *Wolken.Heim* verarbeitet hat.

Darüber hinaus gestaltet sie in den Protagonistinnen das Ringen von Frauen um Anerkennung. Ulrike erscheint als Intellektuelle und Autorin, die „schrieb und schrieb und schrieb“. Von Gudrun wird sie abfällig auch als „Denkerin“ bezeichnet. Ulrike versucht sich Rechenschaft über ihr Tun und das der Gruppe abzulegen, kreist aber um sich selbst und die bürgerliche Existenz, die sie aufgegeben hat.

Sagst Du Heim zu ihr, meint sie Erziehungsheim, und nicht das ihre, schöne, das sie jetzt schon hat, allein die neuen Möbel und die Villa an der Elbe! Völlig Unbekannten bietet sie die Hände, eure Mutter, sie mit starkem Arm vor Armut ab sofort zu retten, rasch, nur raus, woraus auch immer, denn sie muß befreien, wen auch immer. (Jelinek 2015, 20)

Während Ulrikes Reden und ihre immer neuen Leselisten lächerlich gemacht werden, verkörpert Gudrun das Prinzip weiblicher Attraktivität. Sie erscheint als modebewusste *Queen of Pop* und als coole Macherin: „Der revolutionären Gruppe, jeder Gruppe, konnte ich, wenn ich sie sah, noch niemals widerstehen. Und der Gewalt im allgemeinen wie auch im besonderen, der konnte ich schon gar nicht widerstehen.“ (Jelinek 2015, 60) Ulrikes Vorstellungen vom revolutionären Kampf für das Volk hat sie schon längst ad acta gelegt. Sie ist – im Verbund mit dem Kinder-König, ihrem „Baby“ Andreas – die eigentliche Königin.

Das Stück thematisiert nicht nur die verschiedenen Aspekte der Beziehung der RAF-Häftlinge, sondern fragt vor allem nach dem Sinn, den Möglichkeiten und Grenzen politischen Engagements. Darüber hinaus spricht Jelinek mit ihrem Interesse an Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin ein Phänomen an, das tatsächlich auffällig und erklärungsbedürftig ist, und das ist der überdurch-

schnittlich hohe Anteil von Frauen an der RAF. Er betrug zwischen 1971 und 1986 durchschnittlich 50–60 %, nach 1976 lag der Frauenanteil sogar bei über 60 %. Auch im internationalen Vergleich zeigt sich, dass die Beteiligung von Frauen an terroristischen Gruppen in keinem anderen Land so hoch gewesen ist wie in der Bundesrepublik (Diewald-Kerkmann 2006, 664). Der hohe Frauenanteil könnte dazu beigetragen haben, die RAF als besonders gefährlich einzuschätzen und ein entsprechend hartes staatliches Vorgehen zu legitimieren – beispielsweise in Form der Anweisung, im Falle einer Konfrontation sofort zu schießen (vgl. Diewald-Kerkmann 2006, 664).<sup>6</sup>

Vor allem stellt sich im Fall der RAF die Frage nach der Motivation dieser durchweg überdurchschnittlich gut ausgebildeten Frauen: Schließlich mündete ihre Selbstermächtigung zum revolutionären Subjekt gezwungenermaßen in eine rigide Unterordnung unter das kollektive „Wir“, eine Unterordnung, die in *Ulrike Maria Stuart* in den Gesprächen von Ulrike und Gudrun anklingt und als Teil ihres Problems benannt wird. In der Frage nach der Selbstermächtigung der RAF-Frauen spiegelt sich schließlich die Selbstreflexion der Autorin, die als erfolgreiche Schriftstellerin, aber auch als Außenseiterin *par excellence* nach der Wirksamkeit ihrer eigenen Arbeit fragt. Dass *Ulrike Maria Stuart* Jelineks erstes Stück nach der Verleihung des Nobelpreises ist, macht die Frage nach dem fehlenden zweiten Körper der Königin besonders vernehmlich. So fordert Ulrike zumindest Achtung für ihr Schreiben ein: „[...] etwas Achtung könnten sie schon noch für mich haben, weil ich soviel schrieb! Soviel schrieb und schrieb und schrieb und dachte und schrieb und dachte und schrieb! Und schrieb, bevor ich dachte, und dachte noch, bevor ich schrie, nein schrieb [...].“ (Jelinek 2015, 33)

Der Wunsch nach Verstummen begleitet schließlich Ulrikes Selbstmord, die sich ratlos und verzweifelt fragt, wohin das alles führt. Der Schluss des *Ulrike Maria Stuart*-Auszugs auf Jelineks Homepage lautet (und zwar meines Wissens unverändert seit 2005):

[...] und all der Geist, er führt zu nichts, der Aufwand führt zu nichts, es ist vergeblich, nur noch ein paar Jahre, sicher nicht mehr viele, keiner wird mehr denken dann, wie einer, jeder Revolution zu helfen wäre, nicht einmal das Wort wird kennen man, nur Quatsch wird alles sein, Gerede, Achtlosigkeit den Sätzen gegenüber, die uns heilig waren früher, und Rechtfertigung wird ausgeschlossen sein für immer. („Ulrike Maria Stuart (Königinnendrama) Ausschnitt.“ *Elfriede Jelinek Homepage*)

---

<sup>6</sup> Es wäre interessant zu prüfen, wie sich die staatlichen Weiblichkeitszuschreibungen im Umgang mit dem Rechtsterrorismus auswirken. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass der lange Zeit unpublizierte Text von *Ulrike Maria Stuart* in einem Band mit Jelineks NSU-Stück *Das schweigende Mädchen* abgedruckt ist.

Mit der kritischen Reflexion weiblicher Macht- und Herrschaftsansprüche hinterfragt *Ulrike Maria Stuart* auch die Möglichkeiten und Grenzen des postdramatischen Theaters, dem Jelineks dramatisches Werk immer wieder als Ganzes zugeschrieben wird, ohne seine Entwicklung und Unterschiede zwischen den Texten genauer in den Blick zu nehmen. So interpretiert die Forschung Jelineks Dramen übereinstimmend (und vereinheitlichend) als Produkt einer zunehmenden Überschreibung und Überschreitung von Dramenkonventionen, in deren Zentrum die Ablösung der dramatischen Rede von den Figuren steht. Diese Rede erscheint als Geflecht verschiedener Stimmen, die sich überlagern oder auch verselbständigen. Durch chorisches Sprechen werden die Stimmen vervielfacht, die Rede ist nicht mehr an ein einzelnes Subjekt gebunden. Es obliegt vielmehr der jeweiligen Regie, den Text auf die Stimmen der Schauspielerkörper zu verteilen; dem Theater der Repräsentation wird dadurch eine Absage erteilt.

Auch ein erster Blick auf *Ulrike Maria Stuart* nimmt postdramatische Elemente wahr: Die Figurenrede dient nicht der Charakterisierung von Personen und stellt auch trotz ihrer historischen Referentialität keine konkreten Figuren dar. Im Zentrum steht nicht der Darstellungs-, sondern vielmehr der Handlungsaspekt der Sprache. Auch in diesem Sinne geht es um eine Eskalation der Rede, denn die Figuren vollziehen diese Rede anstelle von Handlungen, die Handlung ist das Sprechen selbst. Als Sprechende werden die Figuren Handlungsträger. Dass es sich um Figuren handelt, die über das Verhältnis von Wort und Tat reden, um Frauenfiguren zumal, die Geschichte schreiben wollen, macht diese Konstruktion jedoch nicht nur doppelbödig, sondern schafft auch einen doppelten historischen Raum: In der Überlagerung der Textschichten wird zum einen der Prozess sichtbar, der zum postdramatischen Theater geführt hat, zum anderen erhalten auch die Frauenfiguren selbst eine Tiefenschärfe, die ihren historisch gewachsenen Handlungsanspruch unterstreicht. Jelineks Königinendrama vollzieht damit eine Eskalation des Sprechens, die nicht nur die traditionellen, bürgerlichen Geschlechter- und Gattungsnormen überschreibt, sondern auch die ästhetischen Normen des postdramatischen Theaters. Mit dem *Sportstück* vergleichbar, wird dies bereits in ihrem Nebentext zu Beginn des Stückes an ihrer Kritik des Begriffs der Sprach- oder Textflächen deutlich.<sup>7</sup> Die Autorin schreibt damit ihre mehrstimmige Poetik auktorialer Selbstreflexion fort, die wütend und melancholisch nach der politischen Wirksamkeit der eigenen Arbeit fragt. Dies wird in ihrem aktuellen Stück *Am Königsweg* besonders deutlich, welches nicht nur das Tragödienmotiv der Königswürde variiert, sondern immer wieder eine alte Autorinnenstimme vernehmbar macht. In ihrem Essay

---

<sup>7</sup> Die „Autorin“ spricht dort von den ihr „inzwischen längst lästigen Sprachflächen“ (Jelinek 2015, 9).

„Neue Regierung“ von November 2017 – einer Reaktion auf die erneute ÖVP/FPÖ-Regierung – hat Jelinek sogar von ihrem „herumfliegenden Alterswerk“ gesprochen („Mein Alterswerk, da geht es hin, da fliegt es rum“. *Elfriede Jelinek Homepage*), das ihr nicht zu gehören scheint. Auch als Nobelpreisträgerin bleibt sie ein Autor ohne zweiten Körper.

## Bibliographie

- Alt, Peter-André. *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*. Berlin und New York: de Gruyter, 2004.
- Annuß, Evelyn. „Schiller *offshore*. Über den Gebrauch von gebundener Sprache und Chor in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*“. *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?* Hg. Inge Arteel und Heidy Margrit Müller. Brüssel: KVAB, 2008. 29–42.
- Degner, Uta. „Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte“. *Jelinek-Handbuch*. Hg. Pia Janke. Stuttgart: Metzler, 2013. 2–8.
- Diewald-Kerkmann, Gisela. „Bewaffnete Frauen im Untergrund. Zum Anteil von Frauen in der RAF und der *Bewegung 2. Juni*“. *Die RAF und der linke Terrorismus*. Hg. Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition, 2006. 657–675.
- „Elfriede Jelinek“. *The Nobel Prize*. [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2004/press-d.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/press-d.html). Nobel Media AB 2018, 2004 (13. 06. 2019).
- Fleig, Anne. „Königinnendrama und Postdramatisches Theater: Zur Eskalation der Rede in Friedrich Schillers *Maria Stuart* und Elfriede Jelineks/Nicolas Stemanns *Ulrike Maria Stuart*“. *Spielräume des Anderen: Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*. Hg. Nina Birkner, Andrea Geier und Urte Helduser. Bielefeld: transcript Verlag, 2014. 143–163.
- Fleig, Anne. „Zitierte Autorität – Zur Reflexion von Autorschaft in *Rosamunde, Ulrike Maria Stuart* und den Sekundärdramen“. „*Machen Sie was sie wollen!*“ *Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks*. Hg. Delphine Klein und Aline Vennemann. Wien: Praesens, 2017. 148–157.
- Fleig, Anne. „Elfriede Jelinek, Ein Sportstück (1998)“. *Handbook Autobiography/Autofiction*, Bd. 3. Hg. Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin: de Gruyter, 2019. 1989–2001.
- Janke, Pia, Hg. *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg: Jung und Jung, 2002.
- Janke, Pia. „Debatten und Skandalisierungen“. *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2013. 335–340.
- Janke, Pia, und Stefanie Kaplan. „Politisches und feministisches Engagement“. *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2013. 9–20.
- Janke, Pia, Hg. *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*, Bd. 1. Wien: Praesens, 2014.
- Jelinek, Elfriede. *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt, 1998.
- Jelinek, Elfriede. „Sprech-Wut (ein Vorhaben). Über Friedrich Schiller“. *Literaturen special* Januar/Februar (2005): 12–15.
- Jelinek, Elfriede. „„Vier Stück Frau“. Vom Fließen des Sprachstroms. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek“. *Ulrike Maria Stuart*, Programmheft 66. Hg. Thalia Theater. Hamburg: Thalia Theater, 2006. 7–23.
- Jelinek, Elfriede. „Ulrike Maria Stuart“. *Das schweigende Mädchen | Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt, 2015. 7–149.

- Jelinek, Elfriede. „Ulrike Maria Stuart (Königinnendrama) Ausschnitt.“ *Elfriede Jelinek Homepage*. <http://www.elfriedejelinek.com>. (13. 08. 2018).
- Jelinek, Elfriede. „Mein Alterswerk, da geht es hin, da fliegt es rum.“ *Elfriede Jelinek Homepage*. <https://www.elfriedejelinek.com/fneuereregierung.htm>. (13. 06. 2019).
- Kantorowicz, Ernst. *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München: dtv, 1990.
- Nagel, Ivan. „Lügnerin und Wahrsagerin. Rede zur Verleihung des Büchner-Preises an Elfriede Jelinek am 17. Oktober 1998“. *Theater heute* 11 (1998): 60–63.
- Sautermeister, Gert. „Maria Stuart“. *Schillers Dramen*. Hg. Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1992. 280–335.
- Schiller, Friedrich. „Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen“. *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 5: Dramen IV. Hg. Matthias Luserke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.
- Tacke, Alexandra. „„Sie nicht als Sie‘. Die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek spricht im ‚Abseits‘“. *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Hg. Christiane Künzel und Jörg Schönert. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 191–208.
- Vogel, Juliane. „Oh Bildnis, oh Schutz vor ihm. Die Selbstinszenierung Elfriede Jelineks in den Medien“. *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hg. Christa Gürtler. Frankfurt a. M.: verlag neue kritik, 1990. 150–164.
- Vogel, Juliane. „Intertextualität“. *Jelinek-Handbuch*. Hg. Pia Janke. Stuttgart: Metzler, 2013. 47–55.



Dorothee Birke  
**Doris Lessing (2007)**

Für einen Artikel wie diesen hier wäre von Doris Lessing selbst wahrscheinlich kein Beifall zu erwarten gewesen. Nicht nur einer, sondern gleich drei Aspekte hätten vermutlich die Skepsis, wenn nicht gar den Unmut der britischen Literaturnobelpreisträgerin von 2007 erregt. Erstens hatte Lessing allgemein keine sonderlich hohe Meinung vom Schul- und Universitätssystem und somit dem institutionellen Rahmen, dem dieser Band entstammt. Bereits im Alter von dreizehn Jahren beschloss sie, die Schule zu verlassen und sich fortan als Autodidaktin weiterzubilden. Ihre Haltung gegenüber dem staatlichen Bildungssystem hat sie in deutliche Worte gefasst:

Ideally, what should be said to every child [...] throughout his or her school life is something like this:

„You are in the process of being indoctrinated. We have not yet evolved a system of education that is not a system of indoctrination. We're sorry, but it is the best we can do. What you are being taught here is an amalgam of current prejudice and the choices of this particular culture. [...] You are being taught by people who have been able to accommodate themselves to a regime of thought laid down by their predecessors. It is a self-perpetuating system.“ (Lessing 1981 [1972], xvii)

War ihre Meinung vom Schulsystem schon nicht besonders hoch, hielt Lessing noch weniger von der Literaturwissenschaft: Statt die Ansichten von Professorinnen und Professoren über Bücher anzuhören und in Hausarbeiten zu zitieren, sollten die Studentinnen und Studenten doch lieber selbst lesen und überlegen, ob sie persönlich etwas mit den Werken anfangen könnten (siehe Lessing 1981 [1972], xvii).

Zweitens ist fraglich, ob Lessing einem Band zum Thema „Literaturnobelpreisträgerinnen“ viel hätte abgewinnen können. Als sie die Nachricht über ihre Ernennung erhielt, zeigte sie sich von der Aura des Preises zumindest wenig beeindruckt. In einem Video auf *YouTube* ist zu sehen, wie Lessing auf dem Rückweg nach Hause vor ihrer Tür von Reportern von der Preisverleihung erfährt: „Oh, Christ!“, ist ihre spontane Reaktion. „This has been going on for 30 years“, sagt sie etwas später; und: „I'm sure you'd like some uplifting remarks of some kind.“ („British Author Doris Lessing Reacts to Nobel Win“ 2007)

Die Episode ist nicht nur ein schönes Beispiel für Lessings unkonventionelle und selbstbewusste Ablehnung kultureller Institutionen, sondern zeigt auch ihre Entschlossenheit, unbequeme und unpopuläre Meinungen zu äußern und zu ihnen zu stehen. Diese Eigenschaft ist gepaart mit unermüdlichem gesellschaftlichem Engagement. Ihre Vorlesung bei der Preisverleihung in Stockholm

(mit dem provokanten Titel: „On Not Winning the Nobel Prize“ [„Den Nobelpreis nicht gewinnen“])<sup>1</sup> nutzt Lessing charakteristischerweise für eine kulturpolitische Stellungnahme.<sup>2</sup> Plakativ stellt sie zwei Einstellungen zu Literatur einander gegenüber: Auf der einen Seite sieht sie eine satte westliche Welt, in der man sich mehr für die „Belanglosigkeiten“ des Internets als für Bücher und Literatur interessiert und sich auf seinen Privilegien ausruht. Auf der anderen Seite schildert sie Begegnungen mit Menschen in Afrika, die trotz bitterer Armut eine Lesekultur pflegen. Lessing nutzt somit die Gelegenheit, dem wohlstuierten Nobelkomitee und dem Publikum der Zeremonie deutlich zu machen, wo sie die eigentlichen Hüter der Literatur verortet (die für sie nicht aus einem abendländischen Kanon, sondern einem Weltkulturerbe des Geschichtenerzählens erwächst):

It is our stories that will recreate us, when we are torn, hurt, even destroyed. It is the storyteller, the dream-maker, the myth-maker, that is our phoenix, that represents us at our best, and at our most creative.

That poor girl trudging through the dust, dreaming of an education for her children, do we think that we are better than she is – we, stuffed full of food, our cupboards full of clothes, stifling in our superfluities?

I think it is that girl, and the women who were talking about books and an education when they had not eaten for three days, that may yet define us. (Lessing 2007)

Der dritte Aspekt, der Lessing vielleicht nicht behagt hätte, ist meine Entscheidung, ins Zentrum meiner Überlegungen ihren bis heute bekanntesten Roman zu stellen: *The Golden Notebook*, erschienen 1962 (die deutsche Übersetzung, *Das goldene Notizbuch*, erschien erst 1978). Den Erfolg des Buches sah Lessing selbst zwiespältig, nicht nur, weil sie andere ihrer Werke selbst für besser gelungen hielt, sondern auch, weil sie sich in dessen Rezeption falsch verstanden sah. Insbesondere fühlte sie sich von der Frauenbewegung vereinnahmt. In dem inzwischen selbst zum Klassiker avancierten Vorwort zur zehnjährigen Jubiläumsausgabe des Romans von 1972 findet sie dazu deutliche Worte:

The book was instantly belittled, by friendly reviewers as well as by hostile ones, as being about the sex war, or was claimed by women as a useful weapon in the sex war.

I have been in a false position ever since, for the last thing I have wanted to do was to refuse to support women.

---

1 Auf der offiziellen Nobelpreis-Homepage finden sich sowohl die Vorlesung als auch Übersetzungen, u. a. ins Deutsche (von Barbara Christ).

2 Aus gesundheitlichen Gründen sagte die 89-Jährige die persönliche Teilnahme an der Zeremonie ab – die Rede wurde von ihrem Herausgeber Nicholas Pearson vorgelesen.

To get the subject of Women's Liberation over with – I support it, of course, because women are second-class citizens, as they are saying energetically and competently in many countries. [...]

But this novel was not a trumpet for Women's Liberation. It described many female emotions of aggression, hostility, resentment. [...] A lot of women were angry about *The Golden Notebook*. What women will say to other women, grumbling in their kitchens and complaining and gossiping or what they make clear in their masochism, is often the last thing they will say aloud – a man may overhear. Women are the cowards they are because they have been semi-slaves for so long. (Lessing 1981 [1972], viii–ix)

Sehr klar kommt in diesem Vorwort Lessings Abneigung gegen Instrumentalisierung und Stereotypisierungen zum Ausdruck. Allerdings wird hier auch deutlich, dass sie ihrerseits eine recht enge Vorstellung von Feminismus als einer Bewegung hat, die auf schlichtem Schwarz-Weiß-Denken beruht („Frauen gut – Männer böse“) – eine Haltung, die auch in späteren Aussagen zum Ausdruck kommt (zum Beispiel im Interview mit Barbara Ellen: „I have nothing in common with feminists. They never seem to think that one might enjoy men“, 2001). Gerade am Beispiel von *The Golden Notebook* lässt sich gut zeigen, dass man Lessing durchaus als eine Vertreterin feministischer Grundanliegen sehen kann, insbesondere in ihrer Kritik der destruktiven Auswirkung patriarchaler Geschlechterrollen, und zwar auf Frauen wie auch auf Männer. Das Nobelkomitee hat dieses Problem umschifft, indem es in seiner Begründung der Auswahl sowohl die Spezialisierung auf ‚Frauenfragen‘ als auch den breiteren gesellschaftlichen Anspruch herausstellte: Lessing wurde geehrt als „Epikerin weiblicher Erfahrung, die sich mit Skepsis, Leidenschaft und visionärer Kraft eine zersplitterte Zivilisation zur Prüfung vorgenommen hat.“

Wenn ich im folgenden *The Golden Notebook* in den Mittelpunkt meiner Ausführungen stelle, dann nicht deswegen, weil ich diesen Roman für ihren besten oder politisch wertvollsten halte, sondern weil ich ihn als geeignete Illustration wichtiger Charakteristika und Tendenzen in Lessings Gesamtwerk betrachte. Schlaglichtartig und ohne Anspruch auf Vollständigkeit werde ich drei Aspekte beleuchten, die im Kontext der Reihe zu „Nobelpreisträgerinnen“ von besonderem Interesse sind: Ich stelle *The Golden Notebook* als Künstlerroman, als kritische Auseinandersetzung mit der Geschlechterordnung und schließlich als Beschäftigung mit dem Verhältnis von Autobiographie und Fiktion vor. Da Lessings Biographie für viele dieser Punkte von zentraler Bedeutung ist, fasse ich zunächst einige der für die folgenden Ausführungen relevanten Stationen ihres Lebens zusammen.

## Biographische Skizze

Doris Lessing (geb. Doris Tayler) kommt im Jahr 1919 in Kermanschah im heutigen Iran als Tochter britischer Eltern zur Welt. Ihr Vater ist als Angestellter bei der *Imperial Bank of Persia* beschäftigt. 1925 siedelt die Familie um nach Rhodesien (heute Simbabwe), um dort eine Maisfarm aufzubauen. Die Eltern müssen zwar schnell feststellen, dass die Farm nicht die erhoffte Goldgrube sein wird, bleiben aber dennoch in Afrika. Lessing beschließt, wie bereits erwähnt, im Alter von dreizehn Jahren, ihre Schullaufbahn zu beenden, und nimmt von da an ihre intellektuelle Weiterbildung selbst in die Hand. Mit fünfzehn Jahren zieht sie von zu Hause aus und arbeitet zunächst als Kindermädchen, dann als Telefonistin und beginnt damit, Geschichten zu schreiben, die auch bald in Zeitschriften veröffentlicht werden. 1939 heiratet sie das erste Mal und bekommt zwei Kinder, lässt sich jedoch nach wenigen Jahren wieder scheiden. Im kommunistisch geprägten *Left Book Club* lernt sie den deutschen Intellektuellen Gottfried Lessing kennen, den sie 1943 heiratet und mit dem sie einen weiteren Sohn, Peter, hat. Gemeinsam sind die Lessings intellektueller Mittelpunkt der kommunistischen Parteiarbeit in Rhodesien. In dieser Zeit beginnt Lessing auch mit der Arbeit an ihrem ersten Roman, *The Grass is Singing*. 1949 beschließt sie, Afrika zu verlassen und mit Peter nach London zu ziehen, um ihre Karriere als Schriftstellerin ernsthaft verfolgen zu können. Obwohl sie sich auch von Gottfried scheiden lässt, behält sie seinen Nachnamen.

*The Grass is Singing* erscheint 1950, kurz nach dem Umzug nach London, und wird sowohl in Europa wie auch den USA ein Bestseller. Damit ist der Grundstein einer geradezu unglaublich produktiven Laufbahn als international anerkannte Autorin gelegt: Es entstehen nicht weniger als 26 Romane, 15 Erzählbände, 5 autobiographische Werke sowie mehrere Essaysammlungen, Gedichte und Theaterstücke. Nachdem Lessing sich in den 1950er Jahren von der Kommunistischen Partei abwendet (wie auch viele andere nach dem brutalen Niederschlagen der Aufstände in Ungarn und Polen), engagiert sie sich weiterhin gegen soziale Ungerechtigkeit, insbesondere das Apartheidsystem in Afrika, wie auch gegen Atomkraft. Die Auseinandersetzung mit dem Erbe des Kolonialismus sowie ein ökokritisches Bewusstsein der Auswirkung menschlicher Existenz für den Planeten gehören zu den großen Themen, auf die sie immer wieder zurückkommt. 2015 wird bekannt, dass sie wegen ihres antirassistischen und kommunistischen Engagements bis in die 1960er Jahre vom britischen Geheimdienst observiert wurde. Als Schriftstellerin gewinnt sie eine stattliche Anzahl an Literaturpreisen in Europa und den USA, unter anderem den französischen Prix Médicis étranger (1976), den Österreichischen Staatspreis für Europäische Literatur (1981) und den James Tait Black Memorial Prize für Biographie (1995).

Der Nobelpreis war für sie nach eigener Aussage nur einer unter vielen. Tatsächlich markiert er aber – wenn auch vielleicht nicht den Höhepunkt – so doch (fast) den Endpunkt ihrer schriftstellerischen Laufbahn. Nach der Verleihung erscheint nur noch Lessings letztes Buch, die „fiktionalen Memoiren“ *Alfred and Emily* (2008), auf die ich am Ende meiner Ausführungen kurz eingehen werde. Im November 2013 stirbt Lessing im Alter von 94 Jahren.

## **Meilenstein der Geschichte des englischen Romans und formales Experiment: *The Golden Notebook***

*The Golden Notebook*, 1962 erschienen, gilt inzwischen als ein Meilenstein der englischen Romangeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts.<sup>3</sup> Hauptfigur des Romans ist Anna Wulf, Schriftstellerin und alleinerziehende Mutter. Im Mittelpunkt der Handlung stehen Annas Freundschaft zur Schauspielerin Molly und deren Sohn Tommy, ihre Liebesbeziehungen zu verschiedenen Männern, ihre politischen Haltungen und ihr zunehmend distanzierteres Verhältnis zur Kommunistischen Partei in London sowie ihr Ringen mit einer Schreibblockade. Wegen seiner ungewohnt offenen Darstellung weiblicher Sexualität war der Roman bald in aller Munde. Stellvertretend für die vielen Zeugnisse beeindruckter Zeitgenossinnen sei hier die Reaktion von Lessings etwas jüngerer Schriftstellerkollegin Margaret Drabble zitiert:

*The Golden Notebook* is a novel of shocking power and blistering honesty. I first read it about five years after its publication, when I was about 30, and it had an overwhelming impact. I remember vividly the state of excitement, terror and awe in which I read it, a semi-deranged state not unlike that of Lessing's narrator, Anna, in her north London flat. Here was a writer who said the unsayable, thought the unthinkable, and fearlessly put it down there, in all its raw emotional and intellectual chaos. (2012)

Viele Leserinnen und Leser empfanden den Roman aber auch als sperrig, nicht zuletzt wegen seiner Erzählstruktur. *The Golden Notebook* besteht aus fünf Erzählsträngen. Eine Rahmenhandlung, „Free Women“, beschreibt Annas und Mollys Leben im London der späten 1950er Jahre. Dieser Strang alterniert mit Auszügen aus vier verschiedenen Notizbüchern, in denen Anna sich mit verschiedenen Aspekten ihres Lebens und ihrer Persönlichkeit beschäftigt. Im

---

<sup>3</sup> Markant kommt dies z. B. in einem Sammelband zum Ausdruck, der anlässlich des fünfzigsten Jahrestags der Publikation des Romans zusammengestellt wurde: *Doris Lessing's The Golden Notebook After Fifty*. Hg. Alice Ridout et al., 2015.

schwarzen Notizbuch geht es um Annas Roman *Frontiers of War* und darum, auf welche Weise dieser ihre Erlebnisse in Afrika verarbeitet. Das rote Notizbuch befasst sich mit Annas Verhältnis zur kommunistischen Partei und ihrem Erleben des politischen Zeitgeschehens. Im gelben Notizbuch erfindet Anna eine Alter-Ego-Figur, Ella, deren Erlebnisse mit Männern und als alleinerziehende Mutter eng an ihr eigenes Leben angelehnt sind. Das blaue Notizbuch schließlich gleicht am ehesten einem gewöhnlichen Tagebuch – hier unternimmt Anna verschiedene Versuche, möglichst wahrheitsgetreu ihr tägliches Erleben zu dokumentieren. Erst am Ende des Romans ersetzt Anna diese fragmentierten Schriftstücke durch ein Heft, in dem alle Aspekte vereint werden: das titelgebende goldene Notizbuch. Schließlich, im letzten „Free Women“-Teil, stellt sich heraus, dass dieser scheinbar objektive Rahmen für die subjektiven Tagebücher selbst ein Roman im Roman ist: *Free Women* ist das Buch, das Anna Wulf schreibt, als sie ihre Blockade überwunden hat.

Nachdem Lessing sich zunächst als Vertreterin einer realistischen Erzähltradition einen Namen gemacht hatte – insbesondere mit *The Grass is Singing* und den ersten Bänden der *Children of Violence*-Serie – wagt sie in *The Golden Notebook* ein Experiment, das einerseits an die modernistische Tradition der 1920er und 1930er Jahre anknüpft, und andererseits auf postmodernistische Techniken der 1960er und 1970er Jahre vorverweist.<sup>4</sup> Die Fragmentierung der Lebenswelt, die sich in der Aufteilung von Annas Tagebüchern widerspiegelt, erinnert an Virginia Woolfs Entwicklungen einer Erzählform, die subjektives Erleben greifbar macht. Es ist wohl kein Zufall, dass Annas Nachname auf die modernistische Pionierin verweist. Andererseits nimmt Lessing mit dem Dreh am Ende, der selbstreflexiv auf den literarischen oder ‚erfundenen‘ Status des Erzählten verweist, metafiktionale Techniken vorweg, die etwas später etwa in John Fowles’ *The French Lieutenant’s Woman* (1969) oder den Romanen von B. S. Johnson weiterentwickelt werden.

In seiner ästhetischen Vielseitigkeit kann *The Golden Notebook* als emblematisch für Lessings Gesamtwerk gesehen werden. Ebenso schwer wie dieser Roman ist ihr Œuvre in eine Schublade zu stecken, denn immer wieder wechselt sie das Register vom sozial engagierten Realismus zur Science-Fiction-Fantasie, vom Familienroman zur historischen Allegorie. Dennoch fallen einige Themen ins Auge, die sich als rote Fäden durch Lessings gesamte Schriftstellerkarriere ziehen. Im Folgenden bespreche ich anhand von *The Golden Notebook* als Fallbeispiel die drei Themen, die mir für den Kontext dieses Bandes besonders relevant erscheinen.

---

<sup>4</sup> Mehr zu dieser Positionierung kann man z. B. bei Tonya Krouse nachlesen: „Between Modernism and Postmodernism: Positioning *The Golden Notebook* in the Twentieth-Century Canon“.

## ***The Golden Notebook* als Künstlerroman**

Die Auseinandersetzung mit Kunst – genauer gesagt, mit Schriftstellerei – findet in *The Golden Notebook* auf zwei Ebenen statt. Erstens ist sie zentrales Motiv der Handlung. Anna Wulf kann in vielerlei Hinsicht als eine Alter-Ego-Figur von Lessing selbst gelesen werden. Sie ist eine Schriftstellerin, aufgewachsen in Afrika, die einen frühen Erfolg mit einem Anti-Apartheid-Roman gefeiert hat, von dessen Einkünften sie sich einstweilen über Wasser halten kann. Annas Auseinandersetzungen mit dem Kulturbetrieb lesen sich als satirische Kommentare über das Verhältnis von Kunst und Kommerz. Ein amüsanter Erzählstrang befasst sich mit Annas ablehnenden Reaktionen auf verschiedene Angebote, den Roman verfilmen zu lassen, so zum Beispiel auf den Vorschlag einer amerikanischen Fernsehstation, daraus ein exotisches Musical mit einer einfachen Liebesgeschichte zu machen – selbstverständlich ohne die im Roman ursprünglich fest verankerte Rassismuskritik.

Einerseits werden in *The Golden Notebook* also Fernsehen und Film als Repräsentanten für einen kommerzialisierten Medienbetrieb kritisiert, in dem Geschichten als möglichst leichtverdauliche Ware gesehen werden und politisches Engagement ein wirtschaftliches Risiko darstellt. Andererseits kritisiert der Roman aber auch die politische Vereinnahmung von Kunst, die in Annas Interaktionen mit der kommunistischen Partei in London zum Thema wird. Zunächst noch Sympathisantin, distanziert sich Anna immer weiter von der Partei, deren Diskussionskultur sie zunehmend als selbstherrlich und verlogen erlebt. Die Versuche innerhalb der Partei, Literatur als Instrument für politische Veränderung zu benutzen, sieht Anna zunächst noch als unterstützenswertes Projekt – ihr geht es darum, Menschen dabei zu helfen, eine Stimme zu finden und sich gegen Ungerechtigkeit einzusetzen. Es wird jedoch immer klarer, dass die Partei nicht an individueller Emanzipation, sondern an linientreuer Ideologie interessiert ist. Besonders effektiv parodiert Lessing kommunistische Literaturauffassungen in den Kritiken zu Annas Roman, die diese in das schwarze Notizbuch heftet, so etwa eine aus der fiktiven Zeitschrift *Soviet Journal for Literature for Colonial Freedom*:

The struggle against Imperialist Oppression in Africa has its Homers and its Jack Londons. It also has its petty psychologisers, not without a certain minor merit. With the black masses on the march, with every day a new heroic stand by the nationalist movements, what can we say of this novel which chronicles the story of a love affair between a young Oxford-educated Britisher and a black girl? She is the only representative of the people in this book, and yet her character remains shadowy, undeveloped, unsatisfying. No, this author must learn from our literature, the literature of health and progress, that no one is benefited by despair. This is a negative novel. We detect Freudian influences. There is an element of mysticism. (Lessing 1981 [1962], 444–445)

Zweifellos inspiriert von Kritiken an Lessings eigenen Romanen, macht *The Golden Notebook* sich mit diesem Pastiche über eine instrumentelle Vorstellung von Literatur lustig, gegen die Lessing sich zeitlebens wehrte.

Die zweite Ebene, auf der *The Golden Notebook* sich mit Literatur auseinandersetzt, ist die Struktur des Romans: Fragmentierung und Selbstreflexivität werden als Techniken eingesetzt, um den Prozess des Geschichtenerzählens und die Rolle von Literatur durch die Erzählweise selbst greifbar zu machen. In der vorangehenden Beschreibung der verschiedenen Erzählstränge dürfte schon deutlich geworden sein, dass das Prinzip der Spiegelung eine zentrale Rolle spielt. Einige Konstellationen und Ereignisse werden im Roman variiert und mehrmals durchgespielt: aus der dritten Person im „Free Women“-Teil erzählt, in Journalform im blauen Notizbuch und als Episode in Annas Geschichten über Ella. Der kreative Prozess, in dem Erleben literarisch verarbeitet wird, wird so nicht nur beschrieben, sondern als Strukturform inszeniert: von den eher fragmentarischen Tagebuchnotizen zu der unfertigen Erzählung über Ella zum detailliert ausgeformten *Free Woman*-Roman, der sich erst ganz am Ende als Fiktion in der Fiktion entpuppt.

Grundsätzlich stellt *The Golden Notebook* somit die Frage nach dem Verhältnis zwischen Realität und Kunst, Erleben und Kreation und legt nahe, dass diese untrennbar miteinander verknüpft sind. Gleichzeitig ist der Roman auch eine Meditation über die sozialen Bedingungen von Autorschaft. Anna wird erst im Laufe einer Psychoanalyse bewusst, dass ihre Schreibblockade (die sie lange Zeit überhaupt verleugnet) mit ihrem unglücklichen Privatleben zusammenhängt. Lessings Interesse für den Zusammenhang zwischen Autorschaft und sozialer Rolle verbindet sie einmal mehr mit Virginia Woolf, die mit *A Room of One's Own* die wohl wirkmächtigste sozioökonomische Analyse weiblicher Autorschaft in der britischen Literaturgeschichte schrieb. So wie auch Woolf stellt Lessing Schriftstellerinnen in das Zentrum ihrer Betrachtungen und beschreibt Geschlecht als wichtigen Faktor für Autorschaft. Geschlechtsspezifische Unterschiede sieht sie nicht etwa in Bezug auf Schreibstil oder kreatives Vermögen, so wie es die französischen Feministinnen Hélène Cixous und Luce Irigaray mit ihren Theorien eines typisch weiblichen Schreibstils postulieren – Ideen, die Lessing entschieden ablehnte. Vielmehr interessiert Lessing sich für die enge Verknüpfung von kreativem Schaffen und alltäglichen Lebensbedingungen. Als Feministin darf man sie, so meine ich, insofern bezeichnen, als sie (in *The Golden Notebook* wie auch in anderen Werken) kritisch aufzeigt, auf welche Weise das so verstandene weibliche Schreiben durch Geschlechterrollen bestimmt wird.

## ***The Golden Notebook* als Auseinandersetzung mit der Geschlechterordnung**

*Free Women* ist der programmatische Titel des Romans, den Anna Wulf schreibt. Ob man ihn als ernsthafte Zustandsbeschreibung oder als sarkastischen Kommentar lesen sollte, bleibt zunächst offen. Zumindest Anna selbst scheint in die erste Richtung zu tendieren: „I believe I’m living the kind of life women never lived before“, sagt sie zu Molly (Lessing 1981 [1962], 472) und meint damit ihre Wahl, ihr Leben außerhalb von konventionellen Familienstrukturen selbstbestimmt zu gestalten. Der Einstieg in *Free Women* – der gleichzeitig auch der Einstieg in *The Golden Notebook* als Gesamttext ist – scheint den neuen Möglichkeitsspielraum von Frauen in Szene zu setzen:

*Anna meets her friend Molly in the summer of 1957 after a separation*

The two women were alone in the London flat.

„The point is,“ said Anna, as her friend came back from the telephone on the landing, „the point is that as far as I can see, everything’s cracking up.“

Molly was a woman much on the telephone. When it rang she had just enquired: „Well, what’s the gossip?“ Now she said, „That’s Richard, and he’s coming over. It seems today’s his only free moment for the next month. Or so he insists.“

„Well, I’m not leaving,“ said Anna.

„No, you just stay where you are.“ (Lessing 1981 [1962], 3)

Von Anfang an betont der Roman, dass Anna und Molly „allein“ sind. Beide sind alleinerziehende Mütter und Alleinverdienerinnen. Einsam sind sie aber nicht – stabiles Zentrum ihres sozialen Lebens ist die Freundschaft zueinander. Dass diese Szene am Anfang des Romans steht, betont nicht nur die Bedeutung, die diese Daseinsform für die beiden Frauen hat, sondern lässt sich auch als selbstreflexiver Hinweis darauf lesen, worum es in diesem Buch gehen wird – so als wollte Lessing sich gleich auf der ersten Seite einer Art literarischem Bechdel-Test stellen.<sup>5</sup> Dies ist ein Roman, in dem Frauen im Mittelpunkt stehen,

---

5 Der Bechdel-Test wurde 1985 von der amerikanischen Comic-Autorin Alison Bechdel erfunden. Eine ihrer Cartoon-Figuren geht nur in Filme, die drei Kriterien erfüllen: 1. Im Film kommen mindestens zwei Frauen vor, die 2. sich irgendwann im Laufe des Films miteinander unterhalten, und zwar 3. über ein anderes Thema als Männer. Der Test (den Bechdel selbst dem Einfluss von Virginia Woolfs *A Room of One’s Own* zuschreibt) ist inzwischen ein popkultureller und feministischer Klassiker. Er ist dafür kritisiert worden, dass er keine Aussage über die Qualität eines Filmes treffen könne, aber diese Kritik geht von der m. E. falschen Annahme aus, es gehe darum, den Wert einzelner Filme zu beurteilen. Tatsächlich ist der springende Punkt, dass durch die Anwendung des Tests deutlich wird, wie erschreckend wenige Filme diese eigentlich basalen Kriterien erfüllen – und somit, wie schlecht es um die Repräsentation von Frauen im Kino bestellt ist.

und zwar in erster Linie in ihren Beziehungen zueinander und zu sich selbst – nicht, wie es die wirkmächtigen Konventionen des Liebesromans diktiert, in ihren Beziehungen zu Männern. Zwar scheint es mit dem Verweis auf Richard (Mollys Ex-Mann, wie wir wenig später erfahren werden) für einen Moment, als würde nun die Bühne einem Mann, oder zumindest der Interaktion zwischen Mann und Frau überlassen. Wie Anna aber sofort klarstellt, sind es Molly und Anna, die auch für den Rest dieser Passage die zentrale Dyade bleiben. Diese Figurenkonstellation ermöglicht auch die Konzentration auf ‚Frauenthemen‘, die oft als zu intim oder zu trivial angesehen wurden, um literaturwürdig zu sein. Leserinnen wie die bereits zitierte Margaret Drabble empfanden es als revolutionär, wie explizit und selbstverständlich *The Golden Notebook* die Themen ‚Menstruation‘ und ‚weiblicher Orgasmus‘ zur Sprache bringt.

Andererseits fällt auf, wie häufig Annas und Mollys Gespräche sich eben doch um ihre durchaus von konventionellen Geschlechterstereotypen geprägten Beziehungen zu Männern drehen. Immer wieder geht es in *The Golden Notebook* um die starke Fixierung der Figuren auf ungesunde Liebesbeziehungen. Das gelbe Notizbuch dreht sich fast vollständig um die Versuche von Annas Alter-Ego-Figur Ella, sich aus der emotionalen Abhängigkeit von einem Liebhaber zu befreien, den sie bis zur Selbstaufgabe bemuttert und bekocht, obwohl er signalisiert, dass er nicht an einer festen Beziehung interessiert ist. Anna selbst schafft es am Ende des Romans nur mit Mühe, eine zerstörerische Bindung an den amerikanischen Schriftsteller Saul Green zu lösen. Im Licht dieser Handlungsstränge erscheint der Titel „Free Women“ weniger als Zustandsbeschreibung denn als Aufforderung: Als Imperativ gelesen, beschreibt er einen schwierigen und keineswegs abgeschlossenen Prozess.

Die Beziehung zwischen den Geschlechtern und die Folgen ungleicher Machtverteilung vor allem für die Frauen sollten Themen bleiben, auf die Lessing im Lauf ihrer Karriere immer wieder zurückkommen würde. Ihre wohl bekannteste Erzählung, „To Room Nineteen“ (1963), beschreibt, wie eine Frau an den Anforderungen eines vermeintlich perfekten Lebens als Hausfrau und Mutter zugrunde geht. Während diese Erzählung wie auch *The Golden Notebook* eine von der Schilderung individueller Schicksale ausgehende Sozialkritik formuliert, geht Lessing das Verhältnis zwischen den Geschlechtern in einigen ihrer späteren Werke auf einer kollektiven Ebene an. In der mit ‚science fiction‘ nur unzureichend beschriebenen Romanreihe *Canopus in Argos* etwa entwirft sie utopische Gesellschaftsmodelle, unter anderem den Zusammenstoß einer männlich und einer weiblich dominierten Zivilisation in *The Marriages Between Zones Three, Four and Five* (1980).

## ***The Golden Notebook* und das Verhältnis zwischen Autobiographie und Fiktion**

Wahrscheinlich gilt für alle Schriftstellerinnen und Schriftsteller, dass sie ihre Autobiographie in irgendeiner Form in ihre Werke einfließen lassen. Bei Lessing ist dies jedoch nicht nur ungewöhnlich offensichtlich, sondern sie hat sich auch immer wieder intensiv mit der Frage auseinandergesetzt, wie sich Fiktion zu Autobiographie verhält. *The Golden Notebook* ist dafür ein schönes Beispiel – nicht nur durch die Einführung von Ella als fiktivem Alter Ego für Anna, sondern auch, weil Annas Biographie wiederum (wie bereits deutlich geworden sein dürfte) sehr stark an Lessings angelehnt ist. Am Ende von *The Golden Notebook* inspiriert Annas Liebhaber, der Journalist Saul Green, sie dazu, ihren Roman *Free Women* zu schreiben, indem er ihr den ersten Satz diktiert – „The two women were alone in the London flat“. Diese selbstreflexive Spiegelung erscheint noch vielschichtiger, wenn man weiß, dass die Figur des Saul Green eng an den amerikanischen Journalisten Clancy Sigal angelehnt ist, mit dem Lessing Ende der 1950er Jahre eine Liebesbeziehung hatte. Sigal wiederum schrieb den Roman *The Secret Defector* (1992), in dem es um die Affäre eines amerikanischen Kommunisten mit einer britischen Schriftstellerin namens Rose O'Malley geht, die ihrerseits einen Roman über diese Beziehung schreibt.<sup>6</sup> Das Verwirrspiel von Autobiographie und Fiktion mag anmuten wie eines der Bilder von M. C. Escher und dem einen oder anderen vielleicht auch als eine übertriebene Spielerei erscheinen. Es ist jedoch auch sinnbildlich für das Werk einer Autorin, die sich mit ihrem Leben nicht nur schriftstellerisch auseinandergesetzt, sondern es sich in nicht weniger als fünf autobiographischen Büchern regelrecht erschrieben hat.

„There is no doubt fiction makes a better job of the truth“, schreibt Lessing im ersten Band ihrer Autobiographie *Under My Skin* (1994, 314). Sie bezieht sich dabei auf *The Golden Notebook* und dessen Verarbeitung eines Zeitraums ihres Lebens in Afrika, den sie gerade in einem Kapitel beschrieben hat. Das Zitat wird oft als Beleg für die Auffassung herangezogen, Fiktion könne eine tiefere Wahrheit wiedergeben als ‚bloße‘ Autobiographie. Beim genauen Hinsehen scheint der Satz allerdings nicht so eindeutig – „a better job“ in Bezug auf welches Ziel? Authentizität des Erlebten? Einordnung in größere Zusammenhänge? Erfassen eines wesentlichen Kerns? Oder vielleicht auch nur: bessere Lesbarkeit

---

<sup>6</sup> Roberta Rubenstein (2015) nennt *The Golden Notebook* eine „verkappte Autobiographie“ und zeigt, dass Lessing sich für das Buch auch aus den Tagebuchaufzeichnungen von Clancy Sigal bediente (die sie offenbar heimlich las, so wie Anna im Roman das Tagebuch von Saul liest).

oder gar größeren Unterhaltungswert? Klar ist, dass Lessing bewusst war, dass auch nicht-fiktionale Autobiographien Geschichten erzählen, die eine subjektiv perspektivierte Auswahl aus der Gesamtmenge des Geschehenen treffen. So wie ich es lese, weist das Zitat weniger auf einen Unterschied zwischen Fiktion und Autobiographie hin als auf deren Überschneidungen und gemeinsame Suche nach der Wahrheit als einem letztlich unerreichbaren Ziel.

Diese Suche drückt sich in Lessings Werk in einer Vielzahl von Experimenten mit Autobiographie und Fiktion aus – *The Golden Notebook* ist das wohl prominenteste. Ihren dystopischen Roman *The Memoirs of a Survivor* (1974), der in einem postapokalyptischen Großbritannien spielt, bezeichnet sie selbst als „größenwahnsinnigen“ Versuch, eine Traumautobiographie zu entwerfen (siehe Sperlinger 2005). Gleichzeitig werfen Lessings autobiographische Schreibexperimente aufgrund ihrer Vermengung autobiographischer Authentizitätsansprüche mit der dichterischen Freiheit von Fiktion zuweilen ethische Probleme auf. Besonders deutlich wird dies am Fall ihres Romans *The Sweetest Dream* (2001), den Lessing selbst als fiktionalen Ersatz für den dritten Band ihrer Autobiographie bezeichnet. Im Romanvorwort erklärt sie, sie habe sich entschieden, statt einer Fortsetzung der Memoiren, in denen es um ihr Leben in London in den 1960er und 1970er Jahren hätte gehen sollen, einen fiktionalen Text zu schreiben (der den gleichen Zeitraum behandelt), um „verletzliche Menschen zu schützen“ (siehe Miller 2002). Dass ein solcher Kommentar viele Leserinnen und Leser erst recht dazu ermunterte, das Buch als Schlüsselroman zu lesen, scheint wenig überraschend. Die Autorin Jenny Diski, die Lessing über Jahre eng verbunden war, beschreibt eindrucksvoll, wie es sich anfühlte, auf diese Weise zu Romanstoff verarbeitet zu werden (2015).

Das vielleicht merkwürdigste auto-fiktionale Experiment Lessings findet sich in ihrem letzten Buch, *Alfred and Emily* (2008), das im Jahr nach der Nobelpreisverleihung erschien. An anderer Stelle habe ich *Alfred and Emily* als „kontrafaktuale Autobiographie“ bezeichnet (Birke 2015, 141). Beschrieben wird das Leben von Lessings Eltern, Alfred Tayler und Emily McVeagh, wie es hätte verlaufen können, wenn es nicht zum ersten Weltkrieg gekommen wäre und wenn die beiden nicht geheiratet hätten. Diese beiden Ereignisse sieht Lessing als negative Wendepunkte in den elterlichen Biographien: den Krieg als kollektives Trauma für eine ganze Generation, die Eheschließung als einen individuellen Fehler, der die Ambitionen beider Partner ausbremsen sollte. Die Autorin schreibt sich also selbst sozusagen aus der Geschichte heraus, um ihren Eltern zumindest imaginativ ein besseres Leben zu ermöglichen. Der Kritiker Blake Morrison beschreibt das Buch in seiner Rezension für den britischen *Guardian* als „not life writing so much as the righting of lives“ (2008) – ein Wortspiel, das einen tiefen Glauben an die Heilkraft des Geschichtenerzählens ausdrückt.

Man darf allerdings skeptisch sein, ob *Alfred and Emily* dem ethischen Anspruch gerecht wird, der in der Rezension zum Ausdruck kommt, oder ob hier nicht ein ähnliches Problem vorliegt wie schon bei *The Sweetest Dream*: die Anmaßung einer Interpretationshoheit über das Leben anderer (in diesem Fall: die Wertung des tatsächlichen Lebens der Eltern als missglückt). Die Kombination von autobiographischen Fakten, die Ausgangspunkt der Geschichte sind, mit einer fikionalisierenden Erzählweise (Lessing bezeichnet das Experiment als „Novelle“ und schreibt es in der dritten Person) verschärft das Problem noch, denn dadurch macht die Autorin sich von einem selbst betroffenen autobiographischen Subjekt zu einer allwissenden Erzählerin.

Zweifellos ist Doris Lessing im Lauf ihres langen Lebens vielen Menschen auf die Zehen getreten, und die Analyse von *Alfred and Emily* deutet an, wie das Schreiben zum Machtinstrument werden kann. Aber diese Erkenntnis lässt sich auch ins Positive wenden, denn sie verweist auf die Mission einer Autorin, die von der transformativen Kraft der Literatur überzeugt war. Percy Bysshe Shelley, einer der herausragenden Vertreter der englischen Romantik, bezeichnet Dichter in einem viel zitierten Text als „unacknowledged legislators of the world“. Lessing, das zeigt nicht zuletzt der Auszug aus ihrer Nobelpreisrede, den ich oben zitiert habe, hat einen ähnlich weitreichenden Anspruch an die gesellschaftliche Bedeutung von Literatur. In ihrem beeindruckend vielseitigen Werk, in dem sie immer wieder neue Schreibstile und Formen erschließt, entwirft sie sowohl detaillierte psychologische Portraits als auch breite soziale Panoramen, um einen Beitrag zu den politischen Grundfragen ihrer Zeit zu leisten. Selbstbewusst stellt sie sich dabei in eine lange Tradition des Geschichtenerzählens. Es ist bezeichnend, dass sie in der Preisrede nicht etwa die ja durchaus beachtliche Reihe weiblicher Romanautorinnen in England beschwört, sondern eine ganze Kulturgeschichte „der Geschichtenerzähler, der Träume-Macher, der Mythen-Macher“ (Lessing 2007). Vielleicht kann man ihre Abneigung gegen das Etikett des Feminismus auch als Ausdruck dieses Selbstverständnisses verstehen. Noch immer gibt es die ärgerliche Tendenz, Schriftstellerinnen, die weibliche Figuren ins Zentrum ihrer Geschichten stellen, in erster Linie als Spezialistinnen für ‚Frauenfragen‘ zu verstehen, während man Männern, die über Männer schreiben, zugesteht, allgemein gültige existentielle Themen zu behandeln. Doris Lessing gab sich nie mit der kleineren Ecke zufrieden. Das Nobelpreiskomitee hätte sie statt als „Epikerin weiblicher Erfahrung“ besser als „Epikerin menschlicher Erfahrung“ bezeichnet.

## Bibliographie

- Birke, Dorothee. „Doris Lessing’s *Alfred and Emily* and the Ethics of Narrated Memory“. *Narrated Communities – Narrated Realities: Narration as Cognitive Processing and Cultural Practice*. Hg. Hermann Blume, Christoph Leitgeb und Michael Rössner. Leiden und Boston: Brill/Rodopi, 2015. 141–151.
- „British Author Doris Lessing Reacts to Nobel Win“. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=vuBODHFBZ8k>. Reuters LC, 12. 10. 2007 (29. 08. 2018).
- Diski, Jenny. „My Word-Untangling Machine“. *London Review of Books* 37.17 (2015). <https://www.lrb.co.uk/v37/n17/jenny-diski/my-word-untangling-machine>. (29. 08. 2018).
- Drabble, Margaret. „Doris Lessing’s *Golden Notebook*, Fifty Years On“. *The Guardian* 06. 04. 2012. <https://www.theguardian.com/books/2012/apr/06/the-golden-notebook-50-years-on>. London: Guardian News and Media Limited, 2012 (29. 08. 2018).
- Ellen, Barbara. „I Have Nothing in Common With Feminists. They Never Seem to Think That One Might Enjoy Men“. *The Guardian* 09. 09. 2001. <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/09/fiction.dorislessing>. London: Guardian News and Media Limited, 2001 (29. 08. 2018).
- Krouse, Tonya. „Between Modernism and Postmodernism: Positioning *The Golden Notebook* in the Twentieth-Century Canon“. *Doris Lessing’s The Golden Notebook After Fifty*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. 115–134.
- Lessing, Doris. *The Golden Notebook*. Toronto et al.: Bantam, 1981 [1962].
- Lessing, Doris. „Introduction“. *The Golden Notebook*. Toronto et al.: Bantam, 1981 [1972]. vii–xxii.
- Lessing, Doris. *Under My Skin. Volume One of My Autobiography, to 1949*. New York: Harper Collins, 1994.
- Lessing, Doris. „On Not Winning the Nobel Prize“. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2007/lessing/25434-doris-lessing-nobel-lecture-2007/>. (Deutsche Übersetzung auf der gleichen Seite von Barbara Christ, „Den Nobelpreis nicht gewinnen“). Nobel Media AB 2018, 07. 12. 2007 (29. 8. 2018).
- Lessing, Doris. *Alfred and Emily*. London: Harper Perennial, 2009.
- Miller, Laura. „*The Sweetest Dream* by Doris Lessing“. *Salon* 21. 02. 2002. [https://www.salon.com/2002/02/21/lessing\\_3](https://www.salon.com/2002/02/21/lessing_3). New York und San Francisco: Salon Media Group, 2002 (29. 08. 2018).
- Morrison, Blake. „The Righting of Lives“. *The Guardian* 17. 05. 2008. <https://www.theguardian.com/books/2008/may/17/fiction.dorislessing>. London: Guardian News and Media Limited, 2008 (29. 08. 2018).
- Ridout, Alice, Roberta Rubenstein und Sandra Singer, Hg. *Doris Lessing’s The Golden Notebook After Fifty*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Rubenstein, Roberta. „*The Golden Notebook*, Disguised Autobiography, and Roman à Clef“. *Doris Lessing’s The Golden Notebook After Fifty*. New York: Palgrave Macmillan, 2015. 99–114.
- Sperlinger, Tom. „An Interview with Doris Lessing“. *The Reader* 17, 2005. <https://thereaderonline.wordpress.com/features/an-interview-with-doris-lessing/>. (29. 08. 2018).

## Jürgen Brokoff

# Herta Müller (2009)

In den beiden letzten Jahrzehnten haben drei deutschsprachige Autorinnen und Autoren den Nobelpreis für Literatur erhalten und das innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne von zehn Jahren: 1999 Günter Grass, 2004 Elfriede Jelinek und 2009 Herta Müller. Man könnte die Frage aufwerfen, ob unter diesen drei Autorinnen und Autoren Herta Müller diejenige ist, deren Leben und Werk in regionaler und kulturräumlicher Hinsicht am weitesten von einem imaginären oder tatsächlichen Zentrum deutschsprachiger Literatur entfernt ist oder dies zumindest gewesen ist. Während der 2015 verstorbene Grass spätestens seit dem Erscheinen seines Romans *Die Blechtrommel* im Jahr 1959 die deutschsprachige Literaturlandschaft in der alten Bundesrepublik und im vereinten Deutschland entscheidend mitgeprägt hat und in den Jahren nach der Jahrtausendwende vor allem durch politisch höchst umstrittene Einlassungen über die eigene Verstrickung ins Nazi-Regime und weltpolitische Statements in Gedichtform von sich reden machte, nimmt Jelinek gesellschaftliche Entwicklungen, politische Tendenzen und öffentliche Diskurse aus einer kritischen Perspektive in den Blick, die an den Schreib- und Standort in Österreich gebunden ist. Der Beitrag von Anne Fleig in diesem Band hat jedoch gezeigt, dass ein in Mitteleuropa zu lokalisierender Schreib- und Standort, der weniger österreichisch als vielmehr österreich-kritisch zu nennen ist, durchaus „im Abseits“ liegen kann, um an den Titel von Jelineks Rede zur Verleihung des Nobelpreises zu erinnern. Die regionale und kulturräumliche Zuordnung sagt also nicht per se etwas über die randständige oder im Abseits befindliche Position einer literarischen Autorin aus.

Dennoch scheint es im Hinblick auf die Frage der Herkunft oder besser: der Herkünfte im Plural, nicht unwichtig zu sein, dass es sich bei Herta Müller, zumal vor der Verleihung des Nobelpreises im Jahr 2009, um eine Schriftstellerin handelt, die aus einem Randgebiet der deutschsprachigen Literatur kommt bzw. herkommt. Mit Randgebiet ist zunächst im geographischen Sinne eine Region, eine Landschaft gemeint: das Banat, eine im Grenzgebiet von Ungarn, Serbien und Rumänien liegende Provinz, die seit dem achtzehnten Jahrhundert von einer deutschsprachigen Minderheit, den sogenannten Banater Schwaben, bewohnt wurde und wird. Herta Müller wird 1953 in Nitzkydorf in der Nähe der rumänischen Stadt Temeswar (rumän. Timișoara) geboren. Sie wächst, wie sie selbst sagt, in einem banatschwäbischen „Kaff“ („Mir war der rumänische Fasan immer näher als der deutsche Fasan“ 2008, 402) auf und verbringt die Kind-

heit unter anderem mit dem Hüten von Kühen.<sup>1</sup> Gegen den Willen ihrer Eltern verlässt sie das Dorf, um in der Stadt auf das Gymnasium zu gehen und später dort zu studieren. Noch in der „Tischrede“, die Müller 2009 während des Nobelpreis-Banketts in Schweden gehalten hat, kommt sie auf diesen Umstand zu sprechen:

Eure Majestäten, Eure königlichen Hoheiten, meine Damen und Herren, liebe Freunde! Der Bogen von einem Kind, das Kühe hütet im Tal, bis hierher ins Stadthaus von Stockholm ist bizarr. Ich stehe, wie so oft, auch hier neben mir selbst. In die Stadt aufs Gymnasium kam ich nur gegen den Willen meiner Mutter. Sie wollte, dass ich im Dorf Schneiderin werde. Sie wusste, dass ich in der Stadt verdorben werde. Und ich wurde verdorben. Ich fing an, Bücher zu lesen. (2013a [2009], 22)

Der Umstand, dass das heranwachsende Mädchen im Dorf Schneiderin werden und dort heiraten sollte, wie es die am liebsten unter sich bleibenden Dorfbewohner schon immer taten, deutet an, dass die Autorin auch in sozialer Hinsicht aus einer Randzone kommt. Immer wieder beschreibt Müller in ihren literarischen Texten die Mischung aus Angst und Hass, mit der die Dorfbewohner der Stadt begegnen. Der Weggang aus dem Dorf, die Aufnahme des Studiums in der Stadt, die Begegnung mit Büchern und Menschen – Freunden, denen es ähnlich erging wie Müller – deuten die soziale und kulturelle Dimension des von Müller in die Tat umgesetzten Vorsatzes an, sich dem vorgezeichneten Lebensweg in der abgelegenen Provinz nicht fügen zu wollen.

Der Aspekt der regionalen und kulturellen Herkunft steht hier am Anfang, weil die folgenden Ausführungen in verschiedenen Abschattungen und Variationen immer wieder auf diesen grundlegenden Umstand zu sprechen kommen. Die Frage nach der Herkunft und den Herkunftsorten, die unter anderen historischen und individuellen Voraussetzungen auch die Nobelpreisträgerin Toni Morrison reflektiert (Morrison 2018), wirft *erstens* die Frage nach dem Status der damit verbundenen Literatur auf. Herta Müller wächst in Rumänien als Angehörige einer deutschsprachigen Minderheit auf. Gehören ihre Texte deshalb zu einer Minderheitenliteratur und, wenn ja, wie lange? Die vom rumänischen Geheimdienst Securitate überwachte und drangsalierte Herta Müller siedelte im Jahr 1987 mit ihrem damaligen Mann Richard Wagner aus Rumänien in die Bundesrepublik über und setzte ihre literarische Karriere in Deutschland fort. Ist damit der Status einer Minderheitenliteratur verlassen und überwunden?

Die Frage nach Herkunft und Herkunftsorten betrifft *zweitens* die schwierigen Anfänge der jungen Schriftstellerin Müller, die sich fernab der literarischen

---

<sup>1</sup> Zu Leben und Werk Herta Müllers vgl. Eke 2017.

Zentren Deutschlands und Mitteleuropas am Rande Europas Gehör zu verschaffen beginnt und sich dabei gegen erhebliche Widerstände durchzusetzen hat.

Darüber hinaus stellt sich die Frage nach Herkunft und Herkünften in einer *dritten* Hinsicht. Wie ist es mit der Beziehung der Werke Müllers zu Heimat und Fremde bestellt? Der auf biographischer Ebene zu verortende Weggang aus Rumänien ist das eine, die Thematisierung von verlorener, nie besessener Heimat und immer wieder neu anzutreffender Fremde in der Literatur ein anderes. In der Begründung für die Verleihung des Nobelpreises an Müller heißt es, dass die Schriftstellerin „mittels der Verdichtung der Poesie und der Sachlichkeit der Prosa Landschaften der Heimatlosigkeit zeichne“ (zitiert nach Lovenberg 2009). Grund genug, nach dem Status von Heimat und Fremde in Müllers Werk zu fragen.

*Viertens* hängt die Frage nach Herkunft und Herkünften mit dem Leben in einer osteuropäischen sozialistischen Diktatur nach dem Zweiten Weltkrieg zusammen. Die heute 65-jährige Autorin Müller hat 34 Jahre, also aus heutiger Sicht nach wie vor mehr als die Hälfte ihres Lebens in Rumänien verbracht. Auch auf diese Erfahrung, die immer wieder Thema von Müllers Texten ist und in gewisser Weise sehr viel mehr ist als nur ein Thema, wird im Folgenden einzugehen sein.

Und schließlich berührt *fünftens* die Frage nach Herkunft und Herkünften die bei Müller stets präsente Erfahrung, die die Elterngeneration zwischen dem Terror des Nationalsozialismus und dem Aufbau der sozialistischen Diktatur in Rumänien gemacht hat. Diese von der vorangegangenen Generation durchlebte Erfahrung bildet in einer poetischen und poetologisch reflektierten Form den Gegenstand des bislang letzten Romans von Müller.

Mit diesen fünf Aspekten, die mit der Frage nach Herkunft und Herkünften verbunden sind und die selbstverständlich nur *einen* möglichen Zugang zu Müllers Werk bieten, sind die fünf Abschnitte der folgenden Ausführungen benannt:

- Minderheitenliteratur?
- Schwierige Anfänge
- Heimat und Fremde
- Leben und Schreiben in der Diktatur
- Trauma und Erinnerung

Bevor auf den ersten Punkt eingegangen wird, ist noch eine Bemerkung über einen wichtigen Aspekt in der Geschichte der Nobelpreisverleihungen anzufügen. Die Institutionalisierung der Verleihung des Literaturnobelpreises ist in der Vergangenheit in der Öffentlichkeit immer wieder kritisch reflektiert worden. Dabei wurde vor allem die deutlich eurozentrische Vergabepaxis kritisiert. In

einer Darstellung der Geschichte der Nobelpreisverleihungen findet sich eine Bemerkung des schwedischen Schriftstellers Artur Lundkvist, der seit 1968 Mitglied der Schwedischen Akademie war und auf viele Entscheidungen des Nobelpreiskomitees Einfluss genommen hat. Das nachfolgende Zitat aus dem Jahr 1977 führt dabei die Problematik vor Augen, auf welchen Voraussetzungen und ideologischen Annahmen die Vergabepraxis zumindest in der Vergangenheit basierte. Nach einer selbstkritisch gemeinten Bemerkung, dass „sprachlich und national kleine Literaturgebiete“ bei der Vergabe des Nobelpreises stärker zum Zuge kommen sollten, fährt der Schriftsteller Lundkvist fort:

Die großen, aber sprachlich schwer zugänglichen Literaturen bilden ein anderes Problem. Oft wird der Akademie vorgeworfen, daß sie die Literaturen Asiens und Afrikas und anderer abgelegener Sprachgebiete so sehr übergeht. Aber ich zweifle, daß dort so bald etwas zu holen ist. Das sind Literaturen, die (mit einer gewissen Ausnahme vor allem Japans), nach allem zu urteilen, noch nicht das Entwicklungsniveau (künstlerisch, psychologisch, sprachlich) erreicht haben, das sie wirklich bedeutend auch außerhalb ihres ursprünglichen Zusammenhangs machen würde.

Der Nobelpreis stammt nun einmal aus dem Westen und kann daher angemessenerweise aus keiner anderen Bewertungsperspektive als der westlichen verliehen werden. Das ist, an und für sich, bedauerlich, und ich hoffe selbstverständlich, daß die abgelegenen Literaturen rasch genug den Vorsprung der westlichen Länder einholen werden, damit sie vollständig in den globalen Kulturaustausch integriert werden können. (Zitiert nach Espmark 1988, 164)

Zu dieser Einschätzung eines in der Vergangenheit an der Nobelpreisvergabe beteiligten Akteurs wäre vieles zu sagen. Neben dem kolonialen und gönnerhaften Ton, Literaturen eine Entwicklung zu wünschen, die westlichen Ansprüchen genügt, interessiert die Rede von den „abgelegene[n] Sprachgebiete[n]“ und den „abgelegenen Literaturen“. Diese Rede führt, ebenso wie die Hervorhebung „großer [...] Literaturen“, vor Augen, in welchem Maße noch in den 1970er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts die Ansichten über Räume und deren Literaturen durch die Annahmen von Zentrum und Peripherie bzw. Rand bestimmt werden. Die vielleicht nicht abschätzig gemeinte, aber doch abschätzig wirkende Rede vom „Abgelegenen“ soll im Folgenden im Sinne einer positiven Umwertung aufgegriffen und innerhalb Europas auf die zerklüfteten deutschsprachigen Verhältnisse übertragen, d. h. für die vorgeschlagene Perspektive auf Müllers Werk fruchtbar gemacht werden. Dem „Abseits“, das die Position Jelineks bestimmt, folgt mit Blick auf Müller das „Abgelegene“.

## Minderheitenliteratur?

Eingangs wurde gesagt, dass Herta Müller durch den Weggang in die Stadt der Provinzialität ihres Heimatdorfs zu entkommen sucht. Was für den individuel-

len Lebensweg Müllers gilt, trifft auch auf der literarischen Ebene zu. Die Literatur, die sich seit den 1970er Jahren in Universitätsstädten wie Temeswar und Bukarest in Abgrenzung zur Provinz formiert hat, ist ein Teil jenes komplexen Gebildes, das als rumäniendeutsche Literatur bezeichnet wird. Herta Müller und ihr damaliger Ehemann Richard Wagner sind, zumindest bis zu ihrer Aussiedlung im Jahr 1987, dieser Literatur zuzurechnen.

Die Entwicklung und Geschichte der rumäniendeutschen Literatur kann an dieser Stelle nicht nachgezeichnet werden.<sup>2</sup> Denn diese Geschichte führt, was die Literatur im Banat betrifft, zur habsburgischen Doppelmonarchie von Österreich-Ungarn zurück. Hier soll nur ein einziger Aspekt interessieren, dass es sich nämlich bei der deutschsprachigen Literatur aus Rumänien um eine Minderheitenliteratur handelt, die sowohl aus der Perspektive des (vermeintlichen) Zentrums in der Mitte Europas als auch in der Selbstwahrnehmung „am Rand“ zu verorten ist. Dabei ist zwischen drei verschiedenen deutschsprachigen Literaturen aus Rumänien zu unterscheiden: erstens die deutschsprachige Literatur der Bukowina, die vor allem in Czernowitz, dem kulturellen Zentrum der Bukowina, entstanden ist und die bedeutende jüdische Schriftsteller hervorgebracht hat. Stellvertretend sind hier die Namen Rose Ausländer und Paul Celan zu nennen (Brokoff 2019). Zweitens die deutschsprachige Literatur Siebenbürgens, die vor allem in Hermannstadt entstanden ist. Der Lyriker Oskar Pastior, von dem noch die Rede sein wird, ist dieser Literatur zuzurechnen. Und drittens die Literatur des Banats, die auf rumänischer Seite die Stadt Temeswar als kulturelles Zentrum besitzt. Die genannten Autoren Herta Müller und Richard Wagner, aber auch andere Autoren der „Aktionsgruppe Banat“ (vgl. Wichner 1992) einer oppositionellen Autorengruppe im kommunistischen Rumänien, sind hier zu nennen.

Sowohl Wagner als auch Müller, die im Jahr 1987 Rumänien gemeinsam verließen und nach Westberlin emigrierten, haben ihre Zugehörigkeit zu einer Rand- und Minderheitenliteratur reflektiert. Im Essay „Der Schriftsteller als Rumäniendeutscher“, der 2009 nach Bekanntwerden der Nobelpreisvergabe an Herta Müller auf das neu erwachte Interesse der Öffentlichkeit an rumäniendeutscher Literatur reagiert, erörtert Wagner die Figur des „Minderheitenschriftstellers“. Dieser gehöre zum „verkannten Rand“ und sei „von der Mitte fasziniert, einer Mitte, die ihre Unwissenheit über diesen Rand geradezu brüskierend zur Schau stellt.“ (Wagner 2009) Nicht zuletzt aufgrund dieser Verkennung bestehe der „große Traum“ des Minderheitenschriftstellers in der „Anerkennung durch das Zentrum“ (Wagner 2009). Zugleich macht Wagner deutlich, dass der

---

2 Vgl. dazu den Band von Florstedt 1998.

Minderheitenschriftsteller niemals in der Mitte, im Zentrum ankommen wird, dass er seine Herkunft vom Rand niemals vergessen machen kann, dass er sie als konstitutive Fremdheit immer mit sich führt. Wagner beruft sich in diesem Kontext mehrfach auf Paul Celan: der „deutsch schreibende Schriftsteller jüdischer Herkunft von den habsburgischen Rändern“ sei der „große Bruder“ des rumäniendeutschen Schriftstellers (2009).

Auch Herta Müller reflektiert ihr Herkommen aus einer Randzone. Dies wird durch die Verleihung des Nobelpreises vielleicht überdeckt und relativiert, nicht aber gänzlich aufgehoben. Nachdem sie bereits über fünfzehn Jahre in Deutschland gelebt hat, schreibt sie 2003 in einem Beitrag zu einer Konferenz, die das Thema „Nationale Literaturen“ behandelt, über ihre Zugehörigkeit bzw. Nicht-Zugehörigkeit zu Deutschland und zur deutschen Literatur:

Ich habe einen deutschen Pass. Ich schreibe auf Deutsch. Für die deutsche Literaturkritik bin ich keine Deutsche, auch wenn ihre Muttersprache genauso die meine ist. Auch wenn ich über die beiden Diktaturen schreibe, die sie in Deutschland selber hatten. Mir wird immer wieder die Frage gestellt, wann ich endlich über Deutschland schreibe. Ich habe jedes mal Lust zu sagen: Schon die ganze Zeit, aber das merkt ihr nicht. („Wie kommt man durchs Schlüsselloch“ 2004 [2003], 148)

Man wird nicht ernsthaft behaupten können, dass sich Herta Müller nach dem Erhalt des Nobelpreises weiter in einer Minderheitenposition befindet, die auf der Einschätzung gründet, in den Augen mancher „keine Deutsche“ zu sein. Eine größere Ehrung als der Literaturnobelpreis, der nach wie vor in Kategorien nationaler Zugehörigkeit gesehen wird, lässt sich kaum denken. Dennoch wird man sagen können, dass Müllers Werk in gesellschaftlicher, in geographisch-kulturräumlicher, in thematischer und auch in sprachlicher bzw. sprachästhetischer Hinsicht durch eine Herkunft vom Rand bestimmt wird. Dieser Aspekt wird in den nächsten Punkten weiterzuverfolgen sein.

## Schwierige Anfänge

Die literarischen Anfänge Müllers sind durch das Bemühen gekennzeichnet, sich vom engstirnigen Provinzialismus und nationalen Chauvinismus ihres Heimatdorfes zu befreien, sich aus dem Dorf ‚herauszuschreiben‘. Der Provinzialismus und Chauvinismus manifestierte sich in der Abschottung der Dorfbewohner gegenüber dem Rest der Bevölkerung. Die Dörfer der Banater Schwaben waren regelrechte Enklaven, die aus ethnisch homogenen Gruppen, den sogenannten „Volksdeutschen“ bestanden. Das Leben der Dorfbewohner, die am liebsten unter sich blieben, war gekennzeichnet durch landwirtschaftlichen All-

tag, durch Dorffeste, bei denen Volkstrachten getragen, Blasmusik gespielt und Alkohol getrunken wurde und auf denen, wie Herta Müller betont, im Suff alte Nazi-Lieder gesungen wurden. In historischer Perspektive ist anzumerken, dass die sogenannten „Volksdeutschen“ sich während des Zweiten Weltkriegs dem Nazi-Regime angeschlossen haben, indem sie zur SS gingen oder sich zum Kriegseinsatz an der Front meldeten. Dies war in der Zeit zwischen 1940 und 1944 der Fall, als der rumänische Staat an der Seite der faschistischen Achsenmächte stand und auf eigenem Territorium die Deportation der jüdischen Bevölkerung vor allem der Bukowina in die Todeslager in Transnistrien betrieb. Paul Celan hat in diesen Todeslagern seine Eltern verloren.

Sowohl Herta Müller als auch die Vertreter der „Aktionsgruppe Banat“, die sich als unorthodoxe linksintellektuelle Schriftsteller verstanden, haben die Nazi-Vergangenheit ihrer Elterngeneration thematisiert. Dieses ‚Erbe‘ ist ein wichtiges Thema in Herta Müllers erstem Buch *Niederungen*, das aus Erzählungen und Kurzgeschichten besteht. Das Buch erschien zunächst 1982 in einem deutschsprachigen Verlag in Bukarest und wurde 1984 in Westdeutschland publiziert. Es erhielt sofort positive Rezensionen und wurde auch mit Literaturpreisen bedacht. In der ersten Kurzgeschichte „Die Grabrede“ blickt die Erzählerin auf ein Foto ihres gerade gestorbenen Vaters, das beweist, dass dieser bei der SS gewesen ist: „Seine Hand war über dem Kopf gehoben zum Gruß. Auf seinem Rockkragen waren Runen.“ (*Niederungen* 2011 [1982], 7) Im weiteren Verlauf der Erzählung, die sich am Ende als Traum bzw. Albtraum der Erzählerin herausstellt, konfrontiert sich diese Erzählerin mit den Untaten ihres Vaters. Dies macht es ihr unmöglich, die von ihr verlangte Grabrede zu halten. Die Reaktion der versammelten „Gemeinde“ auf diese Weigerung fällt harsch aus, und sie lässt sich als symbolische Vorwegnahme der Reaktion der Banater Schwaben auf Müllers Erzählband *Niederungen* lesen. Anstelle der verstummten Erzählerin ergreift ein Vertreter der „Gemeinde“ das Wort: „Wir sind stolz auf unsere Gemeinde. Unsere Tüchtigkeit bewahrt uns vor dem Untergang. Wir lassen uns nicht beschimpfen. Wir lassen uns nicht verleumden. Im Namen unserer deutschen Gemeinde wirst du zum Tode verurteilt.“ (*Niederungen* 2011 [1982], 7)

Aus der nicht gehaltenen Grabrede für den Vater wird in der albtraumhaften Kurzgeschichte Müllers eine Grabrede, die die Erzählerin selbst betrifft, weil sie sich nicht an der beschönigenden Trauerfeier der „deutschen Gemeinde“ beteiligt.

Der Band *Niederungen* setzt sich auf vielschichtige Weise mit der geistigen Enge und Trostlosigkeit der banatschwäbischen Provinz auseinander. So wird in der Kurzgeschichte „Das schwäbische Bad“ der Sauberkeitwahn einer schwäbischen Familie satirisch aufs Korn genommen. Und in der Kurzgeschichte „Meine Familie“ schildert die Erzählinstanz in Form einer Grotteske die inzes-

tuöse Verbindung, die zwischen den Familienmitgliedern besteht. Ein besonders verstörender Text ist die Kurzgeschichte „Der deutsche Scheitel und der deutsche Schnurrbart“. Der Text schildert den Besuch eines in der Stadt wohnenden jungen Mannes in seinem Heimatdorf nach langer Abwesenheit. Im Friseurladen, in dem die alten Männer des Dorfes sich der Reihe nach einen „deutschen Scheitel“ und einen „deutschen Schnurrbart“ schneiden lassen, versucht der junge Mann vergeblich, mit seinem Vater, der sich ebenfalls unter den wartenden Männern befindet, Kontakt aufzunehmen. Sowohl die Anrede „Vater“ als auch die Berührung der Schulter des Vaters durch die Hand des Sohnes werden von dem Mann, der beim Friseur einen „deutschen Scheitel“ und einen „deutschen Schnurrbart“ in Auftrag gibt, ignoriert. Die Kurzgeschichte vermittelt auf intensive, dichte Weise eine Atmosphäre der Bedrückung, der kalten Tristesse, der Depression. Am Anfang der Erzählung heißt es: „Im Dorf dämmert es den ganzen Tag.“ (*Niederungen* 2011 [1982], 139) Gemeint sind damit nicht die physikalischen Lichtverhältnisse am Ort, sondern die Bewusstseinszustände der männlichen Dorfbewohner, die, während sie auf ihre „deutsche“ Frisur warten, vor sich hin dämmern.

Müllers tabulose und radikale Beschreibung der bedrückenden Atmosphäre in einem schwäbischen Dorf mit Nazi-Vergangenheit rief bei den Banater Schwaben heftige negative Reaktionen hervor. Die Vorwürfe kulminierten in der Ausgrenzung der Autorin als „Nestbeschmutzerin“, eine Formulierung, mit der auch Elfriede Jelinek immer wieder beschimpft wurde. Dabei ist wichtig zu wissen, dass die Banater Schwaben wie auch andere Gruppierungen der sogenannten „Volksdeutschen“ sowohl in Rumänien als auch in Deutschland über Organe und Institutionen verfügten, über die sie ihre eigenen Interessen artikulieren und kommunizieren konnten. Das ist in Deutschland die sogenannte Landsmannschaft der Banater Schwaben, die auch eigene Zeitungen besitzt. In einer dieser Zeitungen ist 1984 nach Erscheinen der westdeutschen Ausgabe der *Niederungen* zu lesen, dass Müllers Buch eine „Apotheose des Häßlichen und Abstoßenden“ sei und die „krankhafte Ablehnung, Verachtung und den Haß der Autorin gegenüber ihrer Familie und ihrem schwäbischen Volksstamm zum Ausdruck bringe“; deshalb sei es nicht verwunderlich, dass die Banater Schwaben die Autorin Müller „ablehnen und beschimpfen“ (Schneider 1984). Der Artikel endet mit dem Satz: „Jedem das Seine“ – einem Satz, der einen historischen Resonanzraum besitzt und zur Sprache der Nationalsozialisten zurückführt (Schneider 1984). Bekanntlich stand dieser Satz über dem Tor des Konzentrationslagers Buchenwald.

Der in den 1980er Jahren virulent gewordene Konflikt zwischen Müller und den Vertretern der Banater Schwaben in Rumänien und in Deutschland macht deutlich, dass die Texte von Müller und anderen in einem doppelten Sinne als

Minderheitenliteratur zu verstehen ist. Müller, ihr damaliger Ehemann Wagner und die anderen Autoren der „Aktionsgruppe Banat“ waren nicht die Vertreter oder die offizielle Stimme der Minderheit der Banater Schwaben – im Gegenteil. Sie waren, wie es Wagner präzise ausgedrückt hat, eine „Minderheit in der Minderheit“, eine Minderheit, die der ‚volksdeutschen‘ Minderheit der Banater Schwaben mit „Dissidenz“ und „Revolte“ begegnet ist (Wagner 2009). In gewisser Weise verschärfte sich dadurch das eingangs diskutierte Problem, eine Literatur „am Rand“, eine marginalisierte Literatur zu vertreten. Die Minderheitenposition der genannten Autoren war nichts Festes, sie konnte auf nichts zurückgreifen, was minderheitenrechtlich fixiert gewesen wäre. Es handelte sich um ein selbstgewähltes Nichteinverstanden-Sein, das Ausgrenzung und soziale Nachteile in Kauf nahm. Der Beginn von Müllers literarischer Karriere führt dies vor Augen.

## Heimat und Fremde

Angesichts dieser schwierigen Anfänge in der Provinz und angesichts des Versuchs, sich aus dem elterlichen Dorf herauszuschreiben, leuchtet es ein, dass Müllers Werk ein kompliziertes Verhältnis zum Begriff Heimat unterhält. Schon 1990, kurz nach der Wende, sagte sie in einem Interview mit der Zeitung *Neues Deutschland*, dass sie das Wort Heimat weder für sich noch für ihr Werk beanspruche. In einer Rede, die sie 2001 vor Abiturienten in der im deutsch-französischen Grenzgebiet liegenden Stadt Saarbrücken gehalten hat, kommt Müller dann auf das Wort Heimat zurück: Der Text trägt den Titel: „Heimat ist das, was gesprochen wird“. Dort führt sie aus, dass der naheliegende Gedanke, dass Heimat für Schriftstellerinnen und Schriftsteller zuallererst mit Sprache verbunden ist, der Präzisierung auch in historischer Hinsicht bedarf. So sei die Berufung auf die Formel ‚Sprache ist Heimat‘ für Exilschriftstellerinnen und Exilschriftsteller die letzte, verzweifelte Möglichkeit einer Selbstvergewisserung gewesen. Ohne diesen Umstand, den heimatlichen Ort des Lebens und Schreibens durch diktatorische Gewalt verloren zu haben, berge die unreflektierte Wiederholung der Formel von der Sprache als Heimat die Gefahr, die „Tragik der Geflohenen“ („Heimat ist das, was gesprochen wird“ 2001, 25) auszublenden. Müller vermeidet in diesem Kontext jede Anknüpfung ihrer eigenen Position an ein Emigrationsschicksal und hält sich anstelle der Formel ‚Sprache ist Heimat‘ an eine Formulierung des spanischen Schriftstellers Jorge Semprún, der in Erinnerung an eine Situation der erzwungenen Emigration unter der Franco-Diktatur geschrieben hatte: „Im Grunde ist meine Heimat nicht die Sprache [...], sondern das, was gesprochen wird“ („Heimat ist das, was gesprochen

wird“ 2001, 26). Die Übernahme dieser Formulierung durch Müller ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil sie mit der grundlegenden Skepsis der Autorin korrespondiert, allzu abstrakte Begriffe in den Mittelpunkt zu stellen. Das Verständnis von Heimat als etwas, das „gesprochen wird“, verweist ja gerade nicht auf ein abstraktes Konzept, sondern auf eine Praxis des Sprechens. Diese Praxis des Sprechens bezieht sich mehr auf das gesprochene als das geschriebene Wort und bildet die lebendige Sprachumgebung der Autorin. Wie aus der Heimat-Rede von 2001, aber auch aus anderen Texten von Müller hervorgeht, ist diese Sprachumgebung vor allem durch die Präsenz mehrerer Sprachen gekennzeichnet. Dies zeigt ein Beispiel, das Müller in ihren Reden immer wieder angeführt hat:

Im Dialekt des banatschwäbischen Dorfes, in dem ich aufgewachsen bin, sagte man: Der Wind *geht*. Im Hochdeutschen, das man in der Schule sprach, sagte man: Der Wind *weht*. Und das klang für mich als Siebenjährige, als würde er sich weh tun. Und im Rumänischen, das ich damals in der Schule zu lernen begann, sagte man: Der Wind *schlägt*, *vintul bate*. Das klang damals, als würde er anderen weh tun. („Heimat ist das, was gesprochen wird“ 2001, 14)

Wichtig ist weniger die sprachliche Differenz zwischen Dialekt, Hochdeutsch und Rumänisch als vielmehr der Zusammenhang, der durch eine Sprecherin hergestellt wird, die die Differenz der Sprachen reflektiert: etwa, indem sie zwischen „sich weh tun“ und „anderen weh tun“ unterscheidet. Dies bildet den Ausgangspunkt zu einer Überlegung über den Zusammenhang zwischen den Sprachen:

Zwischen allen Sprachen tun sich Bilder auf. Jeder Satz ist ein von seinen Sprechern so und nicht anders geformter Blick auf die Dinge. Jede Sprache sieht die Welt anders an, hat ihr gesamtes Vokabular durch diese andere Sicht anders gefunden – ja sogar anders eingefädelt ins Netz seiner Grammatik. In jeder Sprache sitzen andere Augen in den Wörtern. („Heimat ist das, was gesprochen wird“ 2001, 15)

Die Reflexion der Mehrsprachigkeit, die hier allgemein auf alle Sprachen und deren Sprecherinnen und Sprecher bezogen ist, verdichtet sich in der Folge zu einer *Poetik der Mehrsprachigkeit*, die Müllers eigenes Schreiben betrifft. Ausgangspunkt ist auch hier ein konkretes Wortbeispiel: das rumänische Wort „*rindunica*“ für Schwalbe, das wörtlich übersetzt „Reihensitzchen“ bedeutet:

Es verschlug mir den Atem, daß man die Schwalbe so schön benennen kann. Es wurde immer öfter so, daß die rumänische Sprache die sinnlicheren, auf mein Empfinden besser zugeschnittenen Wörter hatte, als meine Muttersprache. Ich wollte den Spagat der Verwandlungen nicht mehr missen. Nicht im Reden und nicht im Schreiben. Ich habe in meinen Büchern noch keinen Satz auf Rumänisch geschrieben. Aber selbstverständlich

schreibt das Rumänische immer mit, weil es mir in den Blick hineingewachsen ist. („Heimat ist das, was gesprochen wird“ 2001, 20–21)

Das ‚Mitschreiben‘ des Rumänischen, dem Müller in Bezug auf die eigenen Texte eine Handlungsmacht offen zugesteht, wäre im Sinne einer Poetik der Mehrsprachigkeit weiter herauszuarbeiten. Müllers Texte sind nur auf den ersten Blick deutschsprachig. Sie sind in sich mehrsprachig verfasst. Die Voraussetzung dieser mehrsprachigen Verfasstheit von Müllers Texten ist die angeführte Praxis des Sprechens und des Gesprochenen. Insofern sich diese Praxis aber für jede Sprachteilnehmerin, jeden Sprachteilnehmer anders darstellt, ist auch Heimat immer nur in jeweils anderen – und neuen – Versionen des Sprechens und des Gesprochenen greifbar.

Die Anwesenheit mehrerer Sprachen in der Sprachumgebung Müllers hat neben den geschilderten Konsequenzen auch eine bestimmte Fremdheitserfahrung zur Folge. Müller beschreibt in ihrer Heimat-Rede, wie das Erlernen der fremden Sprache sie zu einer genaueren Beobachtung zwang und ihr die „Zeit gab, die Verwandlung der Gegenstände durch die rumänische Sprache zu bestaunen.“ („Heimat ist das, was gesprochen wird“ 2001, 19–20) Das Staunen und Bestaunen ist spätestens seit den Manifesten des russischen Formalismus, eigentlich aber schon seit Aristoteles eine poetische Qualität, die die Dinge der Welt fremd erscheinen lässt und dadurch überhaupt erst wahrnehmbar macht. Nicht nur der Begriff Heimat, sondern auch der Begriff der Fremde, ist bei Müller durch und durch sprachbezogen zu denken.

## Leben und Schreiben in der Diktatur

Zur Sprachumgebung Müllers, die die Voraussetzung ihres Schreibens von den Rändern her bildet, gehört nicht nur die in Rumänien gegebene Situation der Mehrsprachigkeit, die als eine Poetik der Mehrsprachigkeit Eingang ins Werk findet – Müller hat immer wieder darauf hingewiesen, wie sehr sie auch durch die Sprache geprägt wurde, die in der Diktatur Rumäniens vorherrschte und das öffentliche Leben bestimmte.

Der Konflikt mit der deutschsprachigen Minderheit war nicht der einzige Konflikt, den Autoren wie Müller und Wagner auszutragen hatten. Sie gerieten ebenso in Konflikt mit den Stellen des kommunistischen Staates, der sich seit 1965 in der Hand des Diktators Nicolae Ceaușescu befand. Wagner hat in diesem Zusammenhang von einer Zweifrontenstellung gesprochen: So linksintellektuell und modern die rumäniendeutschen Autoren gegenüber den reaktionären Vertretern der deutschsprachigen Minderheit auftraten und den nationalen

Chauvinismus dieser Minderheit literarisch bekämpften, so ausgeprägt war auf der anderen Seite ihr Widerstand gegen die repressiven Strukturen des kommunistischen Staates (Wichner 1992, 222–227). Diese repressiven Strukturen zeigten sich besonders im System einer flächendeckenden Überwachung durch die staatliche Geheimpolizei, die Securitate. Die von Wagner 1972 mitgegründete „Aktionsgruppe Banat“, von der Herta Müller in den 1970er Jahren erste wichtige Impulse in literarischer Hinsicht bekam, wurde bereits 1975 zerschlagen und aufgelöst. Mehrere Mitglieder der Gruppe wurden verhaftet, einige wurden zu mehreren Monaten Haft verurteilt. Andere Mitglieder resignierten und verließen das Land Rumänien mangels Perspektive. Es gibt aus dem Jahr 1989 ein Gespräch mit den Autoren, das den vielsagenden Titel „Nachrichten aus der Resignation“ hat (Wagner 1990, 288–312).

Ende der 1970er Jahre ist auch Herta Müller ins Visier des rumänischen Geheimdienstes geraten. Sie hat darüber in mehreren Texten geschrieben, poetisch verfremdet im Roman *Herztier* von 1994, am eindringlichsten vielleicht im Essay „Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht“ von 2009 und in der Rede „Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis“, die sie im selben Jahr anlässlich der Verleihung des Nobelpreises in Stockholm gehalten hat. In diesen Texten berichtet Müller von Einschüchterungen und vergeblichen Anwerbungsversuchen durch die Offiziere der Securitate. Müller arbeitete nach ihrem Studium der Germanistik und Romanistik für drei Jahre als Übersetzerin in einer Maschinenbaufabrik. Als sie sich mehrfach weigerte, mit der Securitate zu kollaborieren und eine diesbezügliche Verpflichtungserklärung zu unterschreiben, ergriff der Geheimdienst in Absprache mit der Fabrikleitung eine Reihe von perfiden Maßnahmen, die die vollständige Diskreditierung und soziale Ächtung Müllers zum Zweck hatten. Als Gipfelpunkt dieser Maßnahmen, die Müller völlig isolierten und an den Rand der Verzweiflung brachten, sieht die Autorin das unter den Fabrikmitarbeitern erfolgreich gestreute Gerücht an, sie sei eine Mitarbeiterin der Securitate. Die Schlinge der sozialen Isolation zieht sich so eng um den Hals der Verleumdeten, dass sie die Perfidie der vom Geheimdienst eingefädeltten Maßnahme noch im Rückblick schlimmer trifft als alle von Mitarbeitern der Securitate ausgesprochenen Todesdrohungen. Die Perfidie besteht darin, ihr das vorzuwerfen, was sie verweigert hatte:

Daß ich nun als Spitzel galt, weil ich mich geweigert hatte, ein Spitzel zu werden, war schlimmer als die Anwerbung und Todesdrohung. [...] Selbst an Todesdrohungen gewöhnt man sich. Sie gehören zu dieser einen Lebensweise, die man hat, weil man keine andere mehr haben kann. Man trotz der Angst bis tief in die Seele. Aber durch die Verleumdung wird einem die Seele geraubt. Man ist nur noch monströs umzingelt. An dieser Ohnmacht erstickt man fast. („Cristina und ihre Attrappe“ 2009a, 18–19)

Die Formulierung vom ‚Ersticken‘ weist darauf hin, wie lückenlos die Einkreisung durch die Sprache der Machthaber unter den Bedingungen einer Diktatur, in einer totalitären Situation gewesen ist. Denn die Verleumdung durch den Geheimdienst ist ebenso eine sprachliche Maßnahme wie das unaufhörliche Abspielen des Gesangs sozialistischer Arbeiterchöre in der Fabrik bei jeder Gelegenheit, worüber Müller in ihren Texten ebenfalls berichtet. Immer wieder weist die Autorin darauf hin, wie sehr die „verfluchte ideologische Sprache, die das ganze Land eingesponnen hat“ („Lebensangst und Worthunger“ 2009b, 13), sie zum Schreiben ihrer literarischen Texte nachgerade gezwungen hat. Im „Cristina“-Essay gibt Müller an, dass sie in dieser Situation der Verzweiflung und der Ohnmacht mit dem Schreiben begonnen hat: „Ich fing an, mein bisheriges Leben aufzuschreiben – woher ich komme [...].“ (2009a, 18) Interessant ist dabei, dass das Schreiben sich in gewisser Weise stumm vollzieht: „Was man nicht sagen kann, kann man schreiben. Weil das Schreiben ein stummes Tun ist, eine Arbeit vom Kopf in die Hand. Der Mund wird übergangen.“ („Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis“ 2013b [2009], 18)

## Trauma und Erinnerung

Wollte man auf biographischer und poetologischer Ebene eine Urszene dingfest machen, die das Schreiben Müllers erklärt, so ist es die traumatische, bis ins Körperliche reichende Erfahrung eines völligen Ausgeliefertseins an die Machthaber und Umstände in der Diktatur, die den literarischen Schreibprozess in Gang setzt.

An dieser Stelle ist eine Überlegung der Anglistin Aleida Assmann ins Spiel zu bringen, die das soeben Gesagte mit Blick auf den Zusammenhang von Trauma und Narration perspektiviert. Die in Assmanns Buch *Erinnerungsräume* angestellte Überlegung besagt, dass sich traumatische Erfahrung und Narration unter gewöhnlichen Umständen ausschließen:

Wenn der Affekt ein zuträgliches Maß übersteigt und in einen Exzeß umschlägt, dann stabilisiert er Erinnerungen nicht mehr, sondern zerschlägt sie. Das ist beim Trauma der Fall, das den Körper unmittelbar zur Prägefläche macht und die Erfahrung damit der sprachlichen und deutenden Bearbeitung entzieht. Trauma, das ist die Unmöglichkeit der Narration. Trauma und Symbol stehen sich in gegenseitiger Ausschließlichkeit gegenüber; physische Wucht und konstruktiver Sinn scheinen die Pole zu sein, zwischen denen sich unsere Erinnerungen bewegen. (Assmann 1999, 264)

Ungeachtet der These, dass Trauma und Narration in einem Verhältnis der Unmöglichkeit zueinander stehen, besteht aber Assmann zugleich darauf, dass

„[...] gerade das Trauma der Worte [bedarf]“ (Assmann 1999, 259). Diesem Gedanken, den Assmann im Kontext einer Lektüre von Ruth Klügers Text *weiter leben* diskutiert, soll anhand von Herta Müllers jüngstem Roman *Atemschaukel* im abschließenden Teil der Ausführungen nachgespürt werden. Als erster wichtiger Fingerzeig in diese Richtung, dass gerade das Trauma der Worte bedarf und die Produktion von Worten in Gang setzt, lässt sich eine Äußerung von Herta Müller selbst verstehen, die sich 2009 in einem Interview mit dem Titel „Ich glaube nicht an die Sprache“ findet. Dort heißt es über die Arbeit am Roman *Atemschaukel*:

Mir ging es genau darum: Was heißt eine Beschädigung, was heißt ein Trauma, was schleppt so jemand mit sich? Das muss man ja in Einzelheiten darstellen. Das Wort „Trauma“ oder „Deportation“ oder „Beschädigung“ hat in der Literatur ja keinen Sinn. Das muss ja aufgelöst werden in die Einzelheiten, aus denen dann dieses Trauma oder diese Beschädigung hervorgegangen ist [...]. („Ich glaube nicht an die Sprache“ 2009c, 9)

Vor dem Hintergrund des Zitierten lässt sich der Roman *Atemschaukel* als ein Versuch ansehen, „Einzelheiten“ darzustellen – Einzelheiten, die mit einem Trauma in Zusammenhang stehen.

Müllers Roman, der von der Autorin gemeinsam mit dem 2006 verstorbenen Dichter und Lyriker Oskar Pastior konzipiert wurde, schildert das Schicksal des jugendlichen Insassen eines sowjetischen Arbeitslagers, der in den Jahren 1945 bis 1950 als Angehöriger der durch Kollaboration mit den Nazis schuldig gewordenen deutschen Minderheit der Siebenbürger Sachsen in der Ukraine unter äußerst widrigen Bedingungen schwerste körperliche Zwangsarbeit verrichten musste.<sup>3</sup> Über den Roman, der im Kontext der Nobelpreisverleihung starke Beachtung fand, lässt sich vieles sagen: erstens, dass er im Modus fiktionaler Erinnerung ein bislang wenig beachtetes Kapitel deutscher Geschichte im Schatten der nationalsozialistischen Verbrechen thematisiert. Zweitens, dass es eine ungewöhnliche, auch in poetologischer Hinsicht interessante Doppelautorschaft mit Oskar Pastior gibt; dessen Lagererfahrungen geben das Vorbild für die Romanhandlung ab und dessen Sprachartistik findet Eingang in Form und Stilistik des Romans. Und drittens, dass Müllers Roman an einem Lagerdiskurs teilhat, der jenseits der Shoah osteuropäische und südosteuropäische Erfahrungs- und Erinnerungsräume in den Blick nimmt. Es ist Ruth Klüger, die jüdische Autorin der berühmten Autobiographie *weiter leben* gewesen, die nach dem Erscheinen von Müllers Roman dessen Bedeutung als eine andere Form des Lagerromans hervorgehoben hat (Klüger 2009).

---

<sup>3</sup> Zur Forschungsliteratur vgl. Steinecke 2017.

Aus Umfangsgründen muss auf die Erörterung der drei genannten Aspekte verzichtet werden; die nachfolgenden Überlegungen beschränken sich auf die Analyse von einigen Schlüsselstellen des Romans, die für den Zusammenhang von Trauma, Erinnerung und Narration von Bedeutung sind.

Der in 64 Kapitel eingeteilte Roman besteht aus der Erinnerung des Protagonisten Leopold Auberg an sein Leben im Arbeitslager. Diese Erinnerung, die in der Ich-Form und im zeitlichen Abstand von sechzig Jahren erfolgt, ist einerseits chronologisch geordnet. Sie beschreibt den Weg ins Lager hinein, dann das Lagerleben selbst, das durch notorischen Hunger und körperliche Schwerstarbeit am Rande des Todes gekennzeichnet ist, und schließlich den Weg aus dem Lager heraus. Letzterer erweist sich jedoch, blickt man auf den inneren Zustand des Protagonisten, als ein nicht gangbarer Weg und mündet in einer Aporie. Der französische Philosoph Jacques Derrida hat einmal an die ursprüngliche Bedeutung der Aporie erinnert: *aporeia* sei das, was *kein Weg* ist. Andererseits ist die Beschreibung des Lagerlebens *nicht* chronologisch geordnet. Sie unterliegt, wie das Lagerleben selbst, einer anderen Logik jenseits der normalen räumlichen und zeitlichen Verhältnisse. Das Symbol für die aus dem normalen Takt geratene Zeit ist im Roman eine beschädigte Kuckucksuhr, deren Kuckuck stets die falsche Zeit ausruft. Taktgeber für das Leben der Internierten ist einzig und allein der von Todesdrohung und Todesangst begleitete Zwang, die befohlene Arbeit verrichten zu müssen.

Die aus dem Rahmen normaler Zeitlichkeit fallende Zwangsarbeit ist für den Erzähler, der sich an das Leben im Lager vor mehr als einem halben Jahrhundert erinnert, aus zwei Gründen eine traumatische Erfahrung. Zum einen manifestiert sich die Präsenz des Lagers auch sechzig Jahre danach im kontinuierlichen, d. h. unausgesetzten Zwang, essen zu wollen, essen zu müssen. Dabei wird auch das Fehlen einer adäquaten Sprache reflektiert:

Es gibt keine passenden Wörter fürs Hungerleiden. Ich muss dem Hunger heute noch zeigen, dass ich ihm entkommen bin. Ich esse buchstäblich das Leben selbst, seit ich nicht mehr hungern muss. Ich bin eingesperrt in den Geschmack des Essens, wenn ich esse. Ich esse seit meiner Heimkehr aus dem Lager, seit sechzig Jahren, gegen das Verhungern. (*Atemschaukel* 2009d, 25)

Zum anderen manifestiert sich die Präsenz des Lagers sechzig Jahre danach in einem Zwang, sich erinnern zu wollen und, mehr noch, sich erinnern zu müssen:

Seit sechzig Jahren will ich mich in der Nacht an die Gegenstände aus dem Lager erinnern. Sie sind meine Nachtkoffersachen. Seit der Heimkehr aus dem Lager ist die schlaflose Nacht ein Koffer aus schwarzer Haut. [...] Die Nacht packt ihren schwarzen Koffer gegen meinen Willen, das muss ich betonen. Ich muss mich erinnern gegen meinen Willen.

Und auch wenn ich nicht muss, sondern will, würde ich es lieber nicht wollen müssen. (*Atemschaukel* 2009d, 33–34)

Der doppelte, auf das Essen und das Erinnern bezogene Zwang zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Roman. Die an vielen Stellen beschworene Figur des Hungerengels ist dafür ebenso ein Beleg wie die am Ende des Romans erfolgende Reflexion über den Versuch des Protagonisten, die Erinnerung an das Lagerleben und die Lagererfahrung schriftlich aufzuzeichnen. Im drittletzten Kapitel „Diktandohefte“, dessen Titel in der Form des lateinischen Gerundiums den Zwang der herzustellenden Aufzeichnung sprachlich präzise einfängt, wird das Scheitern des Aufzeichnungsversuchs thematisch (*Atemschaukel* 2009d, 281).

Der eigentliche Grund, warum der Protagonist nach der Heimkehr den Weg nach Hause nicht findet, ist der, dass ihn „das Lager nach Hause gelassen hat, um den Abstand herzustellen, den es braucht, um sich im Kopf zu vergrößern“; in der Wahrnehmung des Protagonisten ist nach seiner Rückkehr aus dem Lager sein „ganzer Schädel“ ein „Lagergelände“ (*Atemschaukel* 2009d, 294). Schon in den Kapiteln, die das Leben im Lager schildern, gibt es Erinnerungspassagen, die sechzig Jahre später von einer „Heimsuchung“ (*Atemschaukel* 2009d, 34) durch die Gegenstände des Lagers berichten und vom Albtraum, zum „zweiten, dritten, manchmal sogar zum siebten Mal“ (*Atemschaukel* 2009d, 238) deportiert zu werden. Es ist die Gegenwart des Lagers im Leben nach dem Lager, die den Versuch des Protagonisten scheitern lässt, die Erinnerung an die Erfahrungen des Lagers schriftlich aufzuzeichnen. Über einen vom Protagonisten aufgeschriebenen Satz, der die Gefühle des Heimkehrenden auf dem Rücktransport vom Lager beschreiben soll, heißt es:

Schau, wie der heult, dem läuft was über.

Diesen Satz habe ich mir oft überlegt. Dann habe ich ihn auf eine leere Seite geschrieben. Am nächsten Tag durchgestrichen. Am übernächsten wieder daruntergeschrieben. Wieder durchgestrichen, wieder hingeschrieben. Als das Blatt voll war, habe ich es herausgerissen. Das ist Erinnerung. (*Atemschaukel* 2009d, 282–283)

Im unmittelbaren Anschluss an die zitierte Stelle spricht der Erzähler von einem „großen inneren Fiasko“ und er artikuliert die Einsicht, dass er für sich selbst ein „falscher Zeuge“ sei (*Atemschaukel* 2009d, 283). Der Versuch, die traumatische Erfahrung des Arbeitslagers schriftlich zu verarbeiten und zu fixieren, scheitert also. Das Herausreißen des vollgeschriebenen Blattes – ein Vorgang, der mit dem bedeutungsvollen Wort „Erinnerung“ belegt wird – macht dies deutlich.

Die von Aleida Assmann vertretene These, dass sich Trauma und Narration ausschließen, scheint sich also zu bestätigen. Aber spricht nicht die Existenz

des Romans *Atemschaukel* gegen diese These? Ist nicht der vorliegende Roman gerade das Gegenteil von verzweifelt herausgerissenen Blättern? In dieser Frage führt eine poetologische Überlegung weiter, die die doppelte Autorschaft des Romans betrifft.

Das, was dem Protagonisten Leopold Auberg in der erzählten Welt des Romans und dem Autor Oskar Pastior in seinem literarischen Werk nicht möglich gewesen ist, nämlich die traumatische Erfahrung des Arbeitslagers in eine zusammenhängende Narration zu überführen, das gelingt der Autorin Herta Müller, die von der traumatischen Erfahrung des Arbeitslagers nur indirekt betroffen ist. Genauer gesagt, beobachtet sie, wie sich im Autor und im Menschen Pastior die traumatische Erfahrung samt der Unmöglichkeit, diese Erfahrung in eine zusammenhängende Narration zu überführen, niedergeschlagen hat. Im Band „Lebensangst und Worthunger“, der 2009, dem Jahr der Nobelpreisverleihung, als *Leipziger Poetikvorlesung* erschienen ist, wird eine eindruckliche Szene geschildert. In diesem Buch berichtet Müller über ihre Zusammenarbeit mit Pastior. Dazu gehörten die Gespräche, die das gemeinschaftliche Hineinfinden in die vergangene Welt des Lagers zum Ziel hatten. Dabei waren das Erzählen, Erinnern und Erfinden nicht so sehr abstrakte Tätigkeiten, sondern hatten vielmehr eine konkrete, körperliche Dimension. Das wird an der folgenden Passage deutlich, die man im weiter gefassten poetologischen Sinn als Schlüsselszene des gesamten Romanprojekts ansehen kann. Über ihre „rohen Notizen“, die sie sich während ihrer Begegnungen mit Pastior machte, schreibt Müller:

Ich habe versucht, soviel wie möglich mitzunehmen in den Text. [...] Die Arbeitsvorgänge, das Schaufeln, das Steinepressen als Vorgang – das steckte Oskar Pastior noch im Körper. Er hat mir das Schaufeln auf dem Teppich vorgeführt, als wäre er vor dem Kohlehaufen im Lager. Ich habe es in seinen einzelnen Bewegungen notiert, wie mit Zeitlupe. Dazu musste er den ganzen Vorgang immer wieder aufs neue wiederholen, weil es sich nicht stückeln lässt. Schaufeln ist ein Habitus, jede Bewegung ruft die andere hervor. Aber aufschreiben kann man es nur hintereinander, zerstückelt. [...] Das Schaufeln ist immer nur das ganze Schaufeln. Im Aufschreiben sucht man dann Vergleiche wie ‚Fechthaltung‘, ‚Eiskunstlauf‘ oder ‚Ballett‘. Wir haben dabei viel gelacht. Besonders, wenn Oskar Pastior sagte: ‚Jetzt bin ich aber müde, heute ist genug geschauelt.‘ Lustig war es nicht, es lag all die Jahre scheintot im Körper. Bevor er es zeigte, ahnte Oskar Pastior gar nicht, dass er das Schaufeln in seinem ganzen Habitus mit sich herumträgt. („Lebensangst und Worthunger“ 2009b, 45–47)

An dieser Beschreibung wird deutlich, dass die Rede von der Anwesenheit des Lagers keine Floskel ist. Das Lager steckt als traumatische Erfahrung im Körper von Oskar Pastior, er trägt das Lager mit sich herum. Die Beobachtung und Einsicht in diese Zusammenhänge ist wiederum die Erfahrung, die Müller in ihrer Zusammenarbeit mit Pastior gemacht hat und auf deren Grundlage sie den Roman nach Pastiors Tod geschrieben hat. Der Roman *Atemschaukel* ist das

seltenes Beispiel eines Textes, in dem die traumatische Erfahrung und die Transformation dieser traumatischen Erfahrung in eine zusammenhängende, erinnernde Narration auf zwei Menschen verteilt sind.

Gegen Herta Müllers Texte ist gelegentlich eingewandt worden, dass sie von einem einzigen Thema, dem Leben in der Diktatur Rumäniens geprägt seien. Der Roman *Atemschaukel* zeigt, dass sich die Sache komplizierter verhält. Denn der Roman, der fraglos ein literarisch bedeutsamer Beitrag zur deutschen Erinnerungskultur ist und die Katastrophen und Abgründe der Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts literarisch bearbeitet, erweitert die Reflexion über das Leben in der Diktatur um seine Vorgeschichte. Auf der anderen Seite ist die Fokussierung auf bestimmte Themenkreise nicht zu übersehen. Der Aspekt des Traumas und der traumatischen Erfahrung, der mit Vorsicht zu genießen ist und nicht überstrapaziert werden sollte, könnte einen Erklärungsansatz dafür bieten, warum Müller seit über 35 Jahren mit großer Konsequenz und Beharrlichkeit der Frage nachgeht, woher sie kommt, wo sie herkommt. Müllers Texte sind poetisch verdichtete Reflexionen über Herkunft und Herkünfte.

## Bibliographie

- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.
- Brokoff, Jürgen. „Viersprachig verbrüdete Lieder in entzweiter Zeit“. Mehrsprachigkeit und ihre affektive Dimension bei Rose Ausländer und Paul Celan“. *Affektivität und Mehrsprachigkeit – Dynamiken der deutschsprachigen (Gegenwarts-)Literatur*. Hg. Marion Acker, Anne Fleig und Matthias Lüthjohann. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2019. 73–84.
- Eke, Norbert Otto, Hg. *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Espmark, Kjell. *Der Nobelpreis für Literatur. Prinzipien und Bewertungen hinter den Entscheidungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
- Florstedt, Renate, Hg. *Wortreiche Landschaft. Deutsche Literatur aus Rumänien – Siebenbürgen, Banat, Bukowina*. Leipzig: Blick Punkt Buch, 1998.
- Klüger, Ruth. „Volksdeutsche – vom Heimweh gefressen“. *Die Welt* 15. 08. 2009. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article4321411/Volksdeutsche-vom-Heimweh-gefressen.html>. Berlin: Axel Springer SE, 2009 (07. 10. 2018).
- Lovenberg, Felicitas von. „Mit der Tinte die Schatten vertreiben“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 11. 10. 2009. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buchmesse-2009/literaturnobelpreis-fuer-herta-mueller-mit-der-tinte-die-schatten-vertreiben-1716578.html>. Frankfurt a. M.: Frankfurter Allgemeine GmbH, 2001–2018 (07. 10. 2018).
- Morrison, Toni. *Die Herkunft der Anderen. Über Rasse, Rassismus und Literatur*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2018.
- Müller, Herta. *Heimat ist das, was gesprochen wird*. Blieskastel: Gollenstein, 2001.
- Müller, Herta. „Wie kommt man durchs Schlüsselloch“. *Nationale Literaturen heute – ein Fantom?* Hg. Corina Caduff und Reto Sorg. München: Fink, 2004. 141–148.

- Müller, Herta. „Mir war der rumänische Fasan immer näher als der deutsche Fasan“. Carlos A. Aguilera im Gespräch mit Herta Müller. *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 5 (2008): 401–411.
- Müller, Herta. *Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht*. Göttingen: Wallstein, 2009a.
- Müller, Herta. „Lebensangst und Worthunger“. Im Gespräch mit Michael Lentz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009b.
- Müller, Herta. „Ich glaube nicht an die Sprache.“ Im Gespräch mit Renata Schmidtkunz. Klagenfurt: Wieser Verlag, 2009c.
- Müller, Herta. *Atemschaukel*. München: Carl Hanser, 2009d.
- Müller, Herta. *Niederungen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2011 [1982].
- Müller, Herta. „Tischrede“. *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2013a [2009]. 22–24.
- Müller, Herta. „Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis“. *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2013b [2009]. 7–21.
- Schneider, H. „Eine Apotheose des Häßlichen und Abstoßenden. Anmerkungen zu Herta Müllers ‚Niederungen‘“. *Der Donauschwabe* (Weihnachten 1984): 6.
- Steinecke, Hartmut. „Atemschaukel“. *Herta Müller-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2017. 59–67.
- Wagner, Richard. „Nachrichten aus der Resig-Nation“. Rundfunkgespräch. *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Hg. Wilhelm Solms. Marburg: Hitzeroth, 1990. 288–312.
- Wagner, Richard. „Der Schriftsteller als Rumäniendeutscher“. *Neue Zürcher Zeitung* 4. 11. 2009. [https://www.nzz.ch/der\\_schriftsteller\\_als\\_rumaeniendeutscher-1.3967876](https://www.nzz.ch/der_schriftsteller_als_rumaeniendeutscher-1.3967876). Zürich: Neue Zürcher Zeitung AG, 2009 (24. 08. 2018).
- Wichner, Ernest, Hg. *Ein Pronomen ist verhaftet worden. Die frühen Jahre in Rumänien – Texte der Aktionsgruppe Banat*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.



## Reingard M. Nischik

# Alice Munro (2013)

Die Literaturnobelpreisvergabe treibt mich seit Jahren, ja Dekaden um. Wenn irgend möglich, saß und sitze ich jedes Jahr zum Zeitpunkt der Preisverkündung vor dem Computer. Es soll hier wahrlich nicht argumentiert werden, dass Frauen, generisch betrachtet, die besseren Schriftsteller seien, aber es lässt sich umgekehrt eben auch nicht argumentieren, dass sie die weniger guten seien. Da kreatives Schreiben also kein Gebiet ist, über das sich behaupten ließe, dass es männliche Schriftsteller achtmal so gut oder überhaupt besser beherrschten als weibliche Schriftsteller, war (und ist) die dekadenslange Hintanstellung weiblicher Schriftsteller mit einem Geschlechterverhältnis von etwa 1 : 8 bei der Vergabe dieses weltweit renommiertesten und höchstdotierten Literaturpreises unangemessen. Darüber hinaus fragte ich mich bis 2013, warum das Vergabekomitee Jahr um Jahr wahrlich exzellente kanadische Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Margaret Atwood, Alice Munro oder Michael Ondaatje scheinbar ignorierte. Waren sie nicht nominiert worden? Hat Kanada keine Lobby? Oder waren sie für nicht gut genug befunden worden? Fachleute hatten schon über Jahre eine kanadische Schriftstellerin zu den heißesten Anwärtern auf diesen Preis gehandelt (dies schlug sich auch in den Wettquoten bei den britischen Buchmachern nieder). Aber diese topgehandelte Schriftstellerin war nicht Alice Munro, sondern Margaret Atwood, die seit den 1960er Jahren bis heute ein atemberaubend vielfältiges, umfangreiches und qualitativ herausragendes Œuvre vorgelegt hat. Gerade auch LiteraturwissenschaftlerInnen rechneten eher mit Atwood als erstem Nobelpreisträger für Kanada in der Sparte Literatur.

Doch das Nobelpreiskomitee hat ein weiteres Mal überrascht, und es soll im Folgenden u. a. gezeigt werden, dass auch die Wahl Munros überaus berechtigt war.

## Alice Munro und der Literaturnobelpreis

Als Martin Walser auf der Frankfurter Buchmesse im Oktober 2013 um seine Reaktion auf die Wahl Munros zur Literaturnobelpreisträgerin 2013 gebeten wurde, antwortete er lapidar: „Null – ich kenne sie nicht“.<sup>1</sup> Ein wenig fortge-

---

<sup>1</sup> Diese und die beiden folgenden Aussagen deutscher Kritiker wurden auf der Frankfurter Buchmesse im Oktober 2013 getroffen. Siehe *Süddeutsche Zeitung*, 10. Oktober 2013.

schrittener zeigte sich der Literaturkritiker Hellmuth Karasek, dessen Kenntnis Munros damals allerdings lediglich mittelbar war: „Sie ist die Lieblingsautorin meiner Frau, sie hat mir ihre wunderbaren Kurzgeschichten immer empfohlen“, sagte der damals 79-Jährige am Rande der Frankfurter Buchmesse und gab zu: „Aber ich habe bis heute keine einzige gelesen.“ Der Literaturkritiker Denis Scheck nannte Munro „eine sensationelle Wahl. Das ist nicht nur eine Entscheidung für die neben Margaret Atwood tollste kanadische Autorin, sondern auch eine Entscheidung für die Form der Erzählung.“ Viele andere Fachleute hatten diese angeblich „sensationelle Wahl“ aber durchaus für möglich, weil mehr als angemessen, angesehen. Auf dem kurzen Videoclip auf der Webseite des Nobelpreiskomitees hört man nach der Verkündigung durch den damals ständigen Sekretär des Komitees die unmittelbare Reaktion der vor Ort Versammelten, nämlich beifallartige Rufe der Zustimmung, ja der Begeisterung.

Diese spontane, sehr positive Reaktion der versammelten Journalisten vor Ort setzte sich fort in den weiteren internationalen Reaktionen auf diese Wahl. Die österreichische Journalistin und Schriftstellerin Eva Menasse kam nach ihrer Lobrede auf Alice Munro in der *Zeit* zu der Schlussfolgerung: „Dass Alice Munro den Literaturnobelpreis 2013 bekommt, ist eine Nachricht, die mehr Schriftsteller auf der ganzen Welt mit tiefer, ehrlicher Freude und Zustimmung erfüllt als meistens in den Jahren zuvor“ (Menasse 2013). Ähnlich schrieben die amerikanischen Schriftsteller Jim Shepard und Jeffrey Eugenides: „I imagine fiction writers everywhere today are celebrating the Nobel committee having gotten it exactly right.“ „She’s the most savage writer I’ve ever read, also the most tender, the most honest, the most perceptive. This is one of those years where no one can complain about the Nobel Committee’s choice. I’m so incredibly happy that she won“ („Reactions to Alice Munro’s Nobel Prize“. *Washington Post* 2013).

Was ist das Besondere an dieser spezifischen Wahl, die praktisch *ausschließlich* zustimmende, ja begeisterte Reaktionen hervorgerufen hat und die zu geradezu gerührten und emotional bewegenden Lobpreisungen dieser Schriftstellerin geführt hat? Es gibt diverse Gründe dafür, die ich zunächst in fünf Punkten zusammenfassen möchte.

Zum einen ging diese höchste literarische Auszeichnung damit zum ersten Mal in über einhundert Jahren der Existenz dieses Preises nach Kanada, was nicht nur in Kanada Begeisterung hervorgerufen hat, sondern bei Kanadistinnen und Kanadisten weltweit. Douglas Gibson, Munros langjähriger kanadischer Verleger, schrieb in einem postkolonialen Land, das erst seit den 1960er Jahren kulturell zu sich selbst fand und seitdem eine kulturelle Blütezeit erlebt hat: „the award is an acknowledgment of Munro’s place in world literature. ‚All of Canada is just delighted by this news,‘ [...] it’s as if ‚all of Canada‘ has won the award.“ „It’s a great day for all of us, every Canadian should be walking a

little taller“ (Gibson zitiert nach „Alice Munro is 1st Canadian Woman to Win Nobel Literature Prize“ und Leung 2013).

Ein zweiter Grund für die große Zustimmung zu dieser Preiswahl ist, dass Alice Munro aus damals insgesamt 110 Literaturpreisvergaben erst die 13. Schriftstellerin war, die diesen begehrten Preis erhielt. Dass in den letzten 27 Jahren nun 8, also ein Drittel der Preise an Schriftstellerinnen ging (nachdem es in 90 Jahren zuvor nur 6 Preisträgerinnen gegeben hatte), mag ein Anzeichen für ein mittlerweile *etwas* ausgewogeneres Auswahlverfahren sein.

Ähnlich bemerkenswert ist drittens, dass mit Alice Munro eine Schriftstellerin ausgezeichnet wurde, die fast ausschließlich Short Stories verfasst hat. In der Begründung des Komitees hieß es lapidar, aber schwergewichtig: „[...] Alice Munro, master of the contemporary short story.“ Das hatte es bislang noch nicht gegeben und stellt international eine gewichtige Aufwertung der Gattung der Kurzgeschichte dar, die ja lange im Schatten des Romans stand. Nicht so allerdings in Kanada: die Short Story ist wiederholt als die herausragende Literaturgattung Kanadas bezeichnet worden. Bereits zu Beginn der 1980er Jahre war Munros Short Story Band *The Moons of Jupiter* (1982) derjenige fiktionale Prosa-Band (die Romanform also eingeschlossen), für den der Penguin Verlag den bis dato höchsten Preis für Taschenbuch-Verkaufsrechte kanadischer Literatur zahlte. Wie der amerikanische Autor Jim Shepard nach der Preisvergabe betonte: „There’s probably no one alive who’s better at the craft of the short story, or who has done more to revolutionize the use of time in that form, the result often being a twenty page story that demonstrates the breadth and scope of a novel“ („Reactions to Alice Munro’s Nobel Prize“ 2013).

Weniger relevant, aber doch auch bemerkenswert an dieser Preisvergabe ist viertens, dass der Preis an eine Schriftstellerin ging, die für ihren recht zurückgezogenen Lebensstil bekannt ist, die sich – außer mit ihrem literarischen Werk – nicht in öffentliche Diskurse, etwa politischer Art, eingebracht hat, im Gegensatz etwa zu ihrer seit Jahrzehnten im Rampenlicht stehenden kanadischen Schriftstellerkollegin und Freundin Margaret Atwood. Munro hingegen scheint über sechs Dekaden hinweg neben ihrer Familie im Wesentlichen am Schreiben als solchem, nicht oder kaum an der erfolgsbedingten *publicity* drumherum, interessiert gewesen zu sein. Öffentliche Auftritte und selbst Lesungen von ihr haben Seltenheitswert. Und so passte es auch ins Bild, dass sie den Nobelpreis nicht persönlich in Stockholm entgegennahm, sondern sich dort von einer ihrer drei Töchter vertreten ließ. Wie Munro einmal in den 1980er Jahren sagte, die beiden Hauptinteressen ihres Lebens zusammenführend: „All I want is find time to write – what with my husband and my children – well, they’re grown up now [...] but still.“<sup>2</sup> Eine aus heutiger Sicht geradezu komische, wenn

---

2 Aus einem Interview mit Munro, Quelle nicht eruiert.

auch im Grunde diskriminierende Variante dieser Aussage fand sich 1961, zu Beginn ihrer Karriere, als Titel eines Berichts über Munro in der *Vancouver Sun*: „Housewife Finds Time to Write Short Stories.“ Man sollte den häuslichen Wirkungskontext jedoch nicht geringschätzen, denn er bietet für schriftstellerische Tätigkeit nicht die schlechtesten Voraussetzungen – wie man paradigmatisch an Munros Lebenswerk sehen kann.

Damit sind wir bei dem fünften und letztlich wichtigsten Charakteristikum dieser Auszeichnung, das bei Literaturnobelpreisvergaben nicht immer selbstverständlich war: Alice Munro ist eine grandiose Schriftstellerin, die ihr Metier virtuos beherrscht und in ihrer Schreibweise für viele Schriftsteller und Schriftstellerinnen ein Vorbild ist – nicht umsonst wurde sie auch wiederholt ein „writer’s writer“ genannt<sup>3</sup> – was in ihrem Fall aber den Erfolg auch beim allgemeinen Lesepublikum keineswegs ausschloss. Munro war bereits seit Jahrzehnten Bestsellerautorin in Kanada, den USA und Großbritannien. Aber auch in anderen Ländern wie Deutschland hatte sie in Übersetzung bereits deutlich vor dem Nobelpreis eine angestammte Leserschaft.<sup>4</sup> Nicht nur ihre Verkaufserfolge und ihre Resonanz in der internationalen Literaturszene, sondern auch Munros literarische Preise wiesen zunehmend nach oben: Sie erhielt bereits für ihren allerersten Short Story Band 1968 den angesehensten Literaturpreis Kanadas, den Governor General’s Award for Fiction – zwei weitere Preise dieser Kategorie sollten folgen. Sie erhielt zudem, u. a., zweimal den in Kanada höchstdotierten Giller-Preis, 1998 auch den amerikanischen National Book Critics Circle Award. Und als sie schließlich 2009 den renommierten Man Booker International Prize für ihr Lebenswerk<sup>5</sup> bekam, dachte man spätestens dann, dass dies für diese Schriftstellerin wohl noch nicht die allerhöchste Stufe der Preisverleihungen sein würde.

---

<sup>3</sup> Siehe hierzu Resnick 2012, 122: „A writer’s writer [...] is a writer that other writers read, and admire, and study, and try to learn from. And sometimes fall a little bit in love with.“

<sup>4</sup> Zum Vergleich: *Zu viel Glück (Too Much Happiness)* belegte im Hardcover-Bereich Rang 29 am 02. 10. 2010, nach dem Nobelpreis im Taschenbuch-Bereich Platz 1 am 28. 10. 2013.

In einer Rezension vom 04. 12. 1981 zu *Das Bettlermädchen* in der *Zeit* bezeichnete die Rezensentin Munro als eine „bei uns noch unbekannt[e] ], kanadische[ ] Autorin“, wobei sich dies damals nur auf die allgemeine Leserschaft beziehen ließ (Reichart 1981). In einer *FAZ* Rezension von *Die Liebe einer Frau* hingegen vom 02. 12. 2000 wird Munro dann als eine auch hiezulande „renommierte[ ] Autorin“ bezeichnet (Schostack 2000).

<sup>5</sup> Indirekt bezeichnend ist, dass Munro weniger häufig auch speziell gattungsbezogene Preise wie den PEN/Malamud Award for Excellence in the Short Story oder den Canadian Authors Association’s Jubilee Award for Short Stories erhielt (1997).

## Kurzbiographie: Vom kanadischen Kleinstadtleben zur weltliterarischen Berühmtheit

Wer ist dieses Jahrhunderttalent, das Kanada wie auch der Short Story den ersten Literaturnobelpreis bescherte? Eine Grundkenntnis der Biographie Munros zeigt zahlreiche erhellende Parallelen zwischen Leben und Werk.

Alice Laidlaw, so ihr Geburtsname, wurde am 10. Juli 1931 auf einer Farm am Rande der Kleinstadt Wingham, Ontario, geboren – im sogenannten Huron County, dem ländlichen Gebiet, das östlich an den Lake Huron in Kanada angrenzt. Alice war das älteste dreier Kinder einer ehemaligen Lehrerin und eines Farmers. Das Aufwachsen auf einer Farm in einem traditionellen Geschlechterrollenkontext verarbeitet Munro z. B. in ihrer frühen Erzählung „Boys and Girls“ von 1964. Während ihres Englischstudiums an der University of Western Ontario in London, Ontario, lernte Alice ihren Kommilitonen James Munro kennen. Ihn heiratete die Zwanzigjährige 1951, nachdem sie ihr Studium nach zwei Jahren aus Geldmangel abgebrochen hatte – ihr Stipendium war nicht verlängert worden. Das Paar zog an die Westküste Kanadas, zunächst nach Vancouver, und in den 1960er Jahren noch weiter westlich nach Victoria auf Vancouver Island. In Victoria gründeten die Eheleute ein Buchgeschäft, Munro's Books (das noch heute existiert). Alice Munros Stories mit Settings an der Westküste Kanadas gehen auf diese Jahre zurück, in denen Munro auch drei Töchter gebar – ein familiärer Hintergrund, der sich auch in ihren Stories niederschlägt. Alice' eigene Mutter erkrankte an Parkinson, als Alice erst 11 Jahre alt war, und verstarb, als Alice 28 war – eine einschneidende Erfahrung, die sie noch im gleichen Sommer in „The Peace of Utrecht“ (1960; *Dance of the Happy Shades* 1968) und später in weiteren Stories literarisch verarbeitete. Nachdem ihre erste Tochter geboren wurde, verkaufte Alice Munro 22-jährig ihre erste Short Story 1953 an eine kanadische Zeitschrift und wurde sodann einem nationalen Publikum auch durch Robert Weavers *CBC Anthology* bekannt, einer langlebigen kanadischen Radiosendung, in der Short Stories z. T. auch durch die AutorInnen selbst vorgelesen wurden. Nach der Geburt ihrer zweiten Tochter schrieb Munro regelmäßig Short Stories und publizierte sie zunächst nur in kanadischen Zeitschriften wie *Tamarack Review* oder *Chatelaine*. Nach siebzehn derartig erstpublizierten Short Stories schaffte Munro 1968 ihren nationalen Durchbruch gleich mit ihrer ersten, preisgekrönten Short Story Sammlung *Dance of the Happy Shades*. Ihr zweiter Short Story Band, *Lives of Girls and Women* (1971), wurde zunächst als ‚Roman‘ vermarktet. Dieses Buch bereitete Munros endgültigen internationalen Durchbruch in den 1970er Jahren mit *Who Do You Think You Are?* (1978) vor.

1973, nach 22 Jahren, scheiterte ihre Ehe mit James Munro und nach zwei Jahrzehnten in British Columbia an der kanadischen Westküste zog es sie zurück in ihre Heimat Ontario. Dort ließ sich Alice ab 1975 mit ihrem zweiten Ehemann, der im April 2013 verstarb, in dessen Elternhaus in Clinton, Ontario, nieder, wo sie in ihrem geliebten südwestlichen Ontario, nur dreißig Kilometer von ihrer Geburtsstadt Wingham entfernt, bis heute lebt. Sie hat in ihrer Schriftstellerkarriere kurioserweise meistens kein eigenes Arbeitszimmer gehabt – eine Erfahrung, die sie in „The Office“ (1962; *Dance of the Happy Shades* 1968) eindrücklich literarisch verarbeitete. In ihrem späteren Haus in Clinton hatte ihr Ehemann, ein Geograph, ein Arbeitszimmer, sie hingegen arbeitete an einem kleinen Schreibtisch im Esszimmer, mit Blick auf die Hauszufahrt. Es scheint ihr nicht geschadet zu haben: 1976 z. B. begann ihre jahrzehntelange Verbindung mit der amerikanischen Monatszeitschrift *The New Yorker*, die weltweit begehrteste Adresse für Erstveröffentlichungen von Short Stories – und bezeichnenderweise sicherte sich diese Zeitschrift, die Munros Werk speziell auch in den USA bekannt machte, bereits vor Jahrzehnten das Erstveröffentlichungsrecht auf ihre Short Stories.<sup>6</sup>

## Alice Munros Kunst der Short Story: Gesamtwerk, Charakteristika, Poetologie

Das Gesamtwerk der heute 88-Jährigen erstreckt sich über ein halbes Jahrhundert und umfasst 14 Short Story-Sammlungen, insgesamt ca. 150 Short Storys, publiziert zwischen 1968 und 2012. Der 2012 erschienene Erzählband mit dem resonanten Titel *Dear Life* (deutsch: *Liebes Leben*) wird nach Aussage Munros ihr letzter bleiben, da sie die Energie, die das Schreiben erfordert, nicht mehr aufbringen kann und will. Ein Bericht über die (bereits zweite, aber dann endgültige) Rücktrittserklärung Munros vom Schreiben, publiziert im Juli 2013 in der *New York Times*, ist betitelt „Alice Munro Puts Down Her Pen to Let the World In“, und sie wird darin zitiert mit den Worten: „There will be no more books after *Dear Life* [...]. I don't have the energy anymore, [...] it's very hard, and you get very tired. [...] I feel a bit tired now – pleasantly tired. [...] I feel that I've done what I wanted to do, and that makes me feel fairly content“ (McGrath 2013, 1, 2, 3). Wir können mittlerweile also ein abgeschlossenes Gesamtwerk überschauen.

---

<sup>6</sup> Zum potentiellen Einfluss des *New Yorker* auf Munros Werk siehe Beran 1999. Siehe auch Munros „Author's Note“ am Ende von *The Love of a Good Woman*: „Stories in this collection that were previously published in *The New Yorker* appeared there in very different form.“

Was nun sind die literarischen Charakteristika der Short Stories Munros, was ihre poetologischen Charakteristika und Finessen?

Zum einen zählt Munro zu den SchriftstellerInnen, die eine bestimmte Region und ihre Bewohner auf die weltliterarische Landkarte setzte und damit sozusagen verewigte: nämlich Südwest-Ontario, heute manchmal auch ‚Munro Country‘ genannt. Von ihren frühen Texten bis zu ihrem Spätwerk hat sie diese Region ihres Lebens immer wieder literarisch aufgerufen und rekreiert. Obwohl diverse ihrer Stories auch andere, z. T. internationale Settings haben wie z. B. das westliche Kanada oder Australien, sind doch die meisten ihrer Stories im ländlichen und kleinstädtischen Kontext des südwestlichen Ontarios angesiedelt. Munro verweigert sich aber allgemeinen Zugehörigkeitszuschreibungen, wie so häufig bei SchriftstellerInnen: „A lot of people think I’m a regional writer. And I use the region where I grew up a lot. But I don’t have any idea of writing to show the kind of things that happen in a certain place. These things happen and the place is part of it. But in a way, it’s incidental“ (zitiert nach Hancock 1987, 200). Munro hat also kein dokumentarisches Interesse bei der Wahl ihrer Settings, obwohl das Beschreiben regionaler Besonderheiten durchaus ein Effekt ihres Schreibens ist. Sie ist vielmehr an übergreifenden Themen menschlicher Befindlichkeit interessiert, die über die dargestellte Region hinausweisen. Zudem rekreiert sie auch in Bezug auf Settings weniger das Bekannte oder Wiedererkennbare, sondern fokussiert eher auf Überraschendes, Verfremdetes, Rätselhaftes der Region. In dieser Ausrichtung sieht man auch den Einfluss von Schriftstellerinnen des amerikanischen Südens wie Flannery O’Connor oder besonders Eudora Welty auf das Werk Munros, sodass man in Zusammenhang mit Munros Texten häufiger auch von „Ontario Gothic“ spricht (siehe z. B. Berndt 2010). Wie Munro selber einmal über Südwest-Ontario sagte: „The part of the country I come from is absolutely Gothic. You can’t get it all down“ (zit. nach G. Gibson 1973, 248).

Neben der rekursiven regionalen Verortung haben ihre Short Stories als zweites Charakteristikum meistens weibliche Protagonisten, werden aus weiblicher Wahrnehmungsperspektive geschrieben und umfassen entsprechende thematische Akzentuierungen: Mutter-Tochter Bezüge, Tochter-Vater Bezüge, Schwester-Bruder Bezüge sowie restriktive Geschlechterrollen, geschlechtsbezogene berufliche Problematiken, öfters auch im künstlerischen bzw. schriftstellerischen Kontext; außerdem auch Liebesbezüge und Partnerschaftsprobleme, das Wunder und Wunderbare der Liebe wie auch ihr potentiell Scheitern oder Probleme des Älterwerdens und schließlich Alterns. All dies wird oft aus einer weiblichen Wahrnehmungsperspektive dargestellt, die auch auf Munros eigenes Leben zurückweist.

Die regionalen Bezüge und genderspezifische Akzentuierung ihrer Thematiken weisen so auf das dritte Charakteristikum ihres Schreibens, nämlich die

starken autobiographischen oder, wie Munro selber sagt, „persönlichen“ Wurzeln und Dimensionen ihres Werks. Es lässt sich argumentieren, dass Munro tendenziell entlang ihrer eigenen Lebenserfahrungen schreibt: fokussierend auf die Aufarbeitung von Kindheit und Heranwachsen zu Beginn ihrer Schreib-Karriere über Berufs- und Partnerschaftserfahrungen hin zum Alterungsprozess. Und so werden nicht nur Munros Stories im Laufe der Jahrzehnte tendenziell länger, sondern auch ihre Hauptcharaktere entsprechend älter<sup>7</sup> – bis Munro dann 2013 ankündigte, fortan literarisch zu verstummen. In gewisser Weise lässt sich Munros Gesamtwerk also als eine große, diskontinuierliche und variantenreiche Parallelgeschichte zu ihrer eigenen Erfahrungswelt ansehen. Nicht umsonst z. B. ist ihre letzte Erzählung „Dear Life“ im gleichnamigen letzten Erzählband auch eine bewegende Reminiszenz an ihre Mutter und ist ein kompliziertes, un abgeschlossenes Mutter-Tochter-Verhältnis ein wesentliches Motiv, das sich in vielen Erzählungen Munros findet. Und die bewegende Schlusspassage von „Dear Life“ ist nicht nur das Ende dieses ihres letzten Erzählbandes, sondern damit auch der Schlussakkord ihrer gesamten Schriftstellerkarriere:

I did not go home for my mother's last illness or for her funeral. I had two small children and nobody in Vancouver to leave them with. We could barely have afforded the trip, and my husband had a contempt for formal behavior, but why blame it on him? I felt the same. We say of some things that they can't be forgiven, or that we will never forgive ourselves. But we do – we do it all the time. (*Dear Life* 2012, 319)

Was viele Fachleute und LeserInnen besonders an Munros Texten fasziniert – und das ist das vierte Hauptcharakteristikum ihres Werkes – ist neben dem Erzählinhalt vor allem auch die Erzählform oder besser der Erzählinhalt in Kombination mit der Erzählform: Sprachstil und Erzähltechnik, die Art der erzählerischen Vermittlung. In Munros Texten greifen Hauptaussagen und Erzählform in elaborierter Weise ineinander, was gerade bei Fachleuten oft Staunen über solch eine raffinierte und dennoch verständliche, ja sehr lesbare Erzählkunst hervorruft. Munro weitet die Grenzen der Gattung der Short Story. Sie experimentiert mit der Gattungsform in ihrem non-linearen, flächigen, scheinbar abschweifenden, oftmals episodisch-montageartigen Erzählstil, der zu einer unkonventionellen Handhabung der Kategorie Zeit, zu ungewöhnlichen Zeitstrukturen neigt: zu abrupten Zeitsprüngen, Auslassungen, Umstellungen der Chronologie, Überblendungen von Gegenwart und Vergangenheit. Zudem schreibt Munro öfters in multiperspektivischer, auch epiphanischer Erzählweise und fördert Außerordentliches, Wunderbares, aber auch Bedrohliches im All-

---

<sup>7</sup> So auch Coral Ann Howells: „with an accompanying sense of individual lives scrolling out over many decades“ (Howells 2003, 54).

täglichen zutage. Wie Jeffrey Eugenides betont: „She’ll shift multiple points of view or time schemes – hair-raisingly complicated stuff – not to show off formally but to find a means of packing her stories with maximum density“ („Reactions to Alice Munro’s Nobel Prize“ 2013).

Häufiger denken ihre Texte auch in selbstreflexiven Passagen über das kreative Schreiben an sich, das Verhältnis von Realität und Fiktion nach, integrieren also poetologische Problematiken in die Erzählungen: „And what happened, I asked myself, to Marion? [...] Such questions persist, in spite of novels. It is a shock, when you have dealt so cunningly, powerfully, with reality to come back and find it still there“ („Epilogue: The Photographer“. *Lives of Girls and Women* 1982 [1971], 247). In derartigen Passagen betont Munro das Unvollständige, Unabgeschlossene, Uneindeutige und z. T. auch Unergründbare menschlicher Erfahrung sowie die letztendliche Unfähigkeit literarischer Texte, den weiten Fluss auch individuellen Lebens literarisch-definitiv in den Griff zu bekommen. Es kann immer nur Annäherungs- und Erklärungsversuche geben, und wessen man sich noch am sichersten sein kann, ist der jeweilige Moment – der vorübergehende, auch schon nur annäherungsweise „still point of the turning world“, wie T. S. Eliot es einmal formulierte. Munros Ästhetik ist insofern eine Situationsästhetik, eine Ästhetik des Augenblicks, ihre Texte eine Reihung von Episoden, zwischen denen öfters eher die *Verbindungs-lücken* denn die *Erklärungsbrücken* deutlich werden. Das Ergebnis einer solchen porösen Sichtweise von menschlicher Erfahrung *und* Literatur sind Texte, die Erklärungslücken ausstellen, die unterschiedliche Interpretationen und verschiedene Sichtweisen der gleichen Situation, auch des gleichen Charakters, oft zeitlich versetzt, gegeneinanderstellen: Es finden sich Gegenübersetzungen von Vergangenheit und Gegenwart, die durch das Montageartige der Darstellung eher ein Nebeneinander denn eine Entwicklungslinie suggerieren – „worlds alongside“, also ‚Welten nebeneinander‘, wie es Munro in *Lives of Girls and Women* einmal formulierte.<sup>8</sup> Das Strukturprinzip der parallelen Ergänzung, Verbreiterung wird also gegenüber der linearen Abfolge aufgewertet; es ereignen sich fast unmerkliche Perspektivenwechsel und ein ständiges Verschieben, ja Aufschieben von etwaigen fixen Bedeutungen, was wiederum die Fluidität, Uneindeutigkeit und auch Unergründbarkeit menschlicher Existenz aus Sicht Munros unterstreicht. Wie es in „The Ottawa Valley“ (1974) in metafiktionaler Aussagekraft heißt: „I wanted to find out more, remember more. I wanted to bring back all I could. Now I look at what I have done and it is like a series of snapshots“ (*Something I’ve Been Meaning to Tell You* 1975 [1974], 197).

---

<sup>8</sup> „So lying alongside our world was Uncle Benny’s world like a troubling distorted reflection, the same but never at all the same“ („The Flats Road“. *Lives of Girls and Women* 1982 [1971], 26).

So fügen sich Munros literarische Ansichten in der Tat am kongenialsten in das Format der Short Story, die ausschnittsartige Sichtweisen des Lebensflusses privilegiert, episodische und kondensierte Zeitstruktur, fragmentarische Darstellungsformen und offenes Ende. Auch der von Munro bekannten Sprachstilversessenheit und ihrem starken Hang zur vielfachen, langwierigen Überarbeitung ihrer Texte kommt die kürzere Prosaform entgegen. Selbst in zwei früheren Büchern, in denen Munro sich an der Romanform versuchte, im Wesentlichen auf Drängen ihres damaligen Verlegers, ergibt sich immer wieder die Short Story als Aufbauzelle – trotz damals verzweifelten Integrationsbemühungen in Richtung Romanform durch die Autorin sogar noch im Fahnenkorrekturstadium.<sup>9</sup> Herauskam, was ich Kurzgeschichtenzyklen, nicht Romane nennen würde (nämlich *Lives of Girls and Women* und *Who Do You Think You Are?*). Wie Munro dann schließlich auch selber in den 1980er Jahren betonte: „I think the most attractive kind of writing of all is just the single short story. It satisfies me the way nothing else does. [...] It took me a long time to reconcile myself to being a short-story writer“ (zitiert nach Hancock 1987, 190). Und obwohl ihre Stories in ihren späteren Sammlungen, wie erwähnt, tendenziell länger werden, blieb Munro bis zum Schluss ihrer bevorzugten Erzählgattung treu und weitete sie gemäß ihrer literarischen Bedürfnisse.

## Das Motiv des Schreibens und die Figur der Schriftstellerin in Alice Munros Short Stories

Es klang bereits an, dass Alice Munro auch deswegen zuweilen ein „writer’s writer“ genannt wird, weil ihre Stories wiederholt selbstreflexiv sind, also erkennbar auf das Textuelle bzw. das eigene literarische Schreiben, oder das Schreiben allgemein, rückverweisen. Diese Metaebene wird besonders deutlich in den Erzählungen, die eine Schriftstellerin oder eine angehende Schriftstellerin als Protagonistin haben. In diesen *writer narratives* lotet Munro in fiktionalem Rahmen die Bedingungen für Schreiben, auch speziell weibliches Schreiben, aus – vor allem: geschlechter-spezifische Hindernisse, sowohl externe – also im familiären und auch weiterem sozialen Kontext angesiedelte – wie auch interne, also von der Protagonistin internalisierte Restriktionen; persönliche wie auch materielle Voraussetzungen und Konsequenzen professionellen Schrei-

---

<sup>9</sup> Siehe hierzu Munro selber auf die Frage eines Interviewers zu ihrem Überarbeitungsprozess von *Who Do You Think You Are?*: „Oh, it’s the most confused revision in history“ (zitiert nach Struthers 1981, 29).

bens; die Frage nach der Relevanz bzw. Erlässlichkeit weiblicher Vorbilder für weibliche Schriftsteller; die Differenz zwischen Realität und Fiktion, aber auch ihre Durchmischung – sowie Unterschiede zwischen Roman und Short Story.

In diesen Erzählungen werden variantenreich unterschiedliche Autorentypen beschrieben, in unterschiedlichen Phasen ihrer Entwicklung und konfrontiert mit unterschiedlichen Herausforderungen.

In diversen Stories ist die Thematik des Schreibens jedoch keineswegs zentral, sondern wird scheinbar eher marginal in den Handlungsverlauf eingewoben, manchmal auch nur bei sehr aufmerksamer Lektüre erkennbar. In Munros früher Erzählung „Boys and Girls“ (1964; *Dance of the Happy Shades* 1968), mit autobiographischem Kontext des Aufwachsens der Ich-Erzählerin auf einer Fuchsfarm, könnte ihr tägliches Erfinden von Geschichten vor dem Einschlafen auf ihre Entwicklung zu einer Schriftstellerin hinweisen. Bezeichnenderweise nennt die kindliche Ich-Erzählerin diese Zeit des Geschichten-Erfindens „the most perfectly private and perhaps the best time of the whole day“ (*Dance of the Happy Shades* 1968, 113). Als indirekter Hinweis darauf, wie bei Munro Leben und Werk ineinandergreifen, zeigt sich auch, dass der Status der kindlichen Protagonistin in ihren eigenen Erzählungen sich allmählich zu ihrem Nachteil verändert, so wie ihre Selbstwahrnehmung sich im Laufe ihrer nach traditionellen, strikten Geschlechterrollen ausgerichteten Sozialisation im ländlichen Kontext Ontarios der 1950er Jahre nach und nach ändert: Ihre fiktionale Protagonistin mutiert so von einer selbstbestimmten, mutigen Heldin zu einer passiven Figur, die auf Hilfe angewiesen ist:

Then things would change around, and instead, someone would be rescuing me. [...] And at this point the story concerned itself at great length with what I looked like – how long my hair was, and what kind of dress I had on; by the time I had these details worked out the real excitement of the story was lost. (*Dance of the Happy Shades* 1968, 126)

„Boys and Girls“ zeigt somit den negativ einschränkende Effekt einer geschlechterrollen-stereotypen, strikt in männlich und weiblich trennenden Sozialisation auf die Selbstwahrnehmung wie auch die frühen narrativen Versuche der namenlosen Ich-Erzählerin. Damit sie wieder Stories erfinden kann, die sie auch selbst faszinieren, gilt es erst, die Konsequenzen dieser rigiden Geschlechtersozialisation nicht nur zu erkennen, sondern auch zu überwinden.<sup>10</sup>

Auch in Munros mittlerer Schaffensperiode finden sich Schriftstellerinnenfiguren, die dies noch nicht geschafft haben, deren Schreib- und sonstige Ambitionen also aufgrund ihres weiblichen Geschlechts beschränkt werden, wieder-

---

<sup>10</sup> Zu einer ausführlichen Behandlung von „Boys and Girls“ siehe Nischik 2007.

um sowohl durch ihr soziales Umfeld wie auch durch ihr davon abgeleitetes restriktives Selbstbild. Man spricht in solchem Zusammenhang von *gender affliction*. Ein besonders krasses Beispiel ist „Dulse“ (1980; *The Moons of Jupiter* 1982). Die Protagonistin Lydia wird zu Beginn als „poet“, also als Lyrikerin bezeichnet, die sich jedoch ihren bisherigen Lebensunterhalt als Verlagslektorin verdient hat. Ihre Beziehung zu dem Historiker Duncan hat sie psychisch zerfetzt und in psychoanalytische Behandlung getrieben. Der sehr von sich eingenommene Duncan hat Lydias Selbstwertgefühl systematisch und emotional brutal untergraben, wozu sie durch ihr hinnehmendes Verhalten auch selbst mit beigetragen hat. In der Folge sinniert die so doppelt herabgesetzte Lydia gar, sich etwas Geld als Putzfrau hinzuzuverdienen. Ihre schriftstellerischen Ambitionen hingegen scheint sie aufgegeben zu haben, da ihr Selbstvertrauen in der Beziehung zu Duncan, der sie in keiner Weise in ihrer Individualität wertschätzte, erkennbaren Schaden genommen hat. „Dulse“ legt somit zum einen nahe, dass schriftstellerischer Erfolg ohne einen leidenschaftlichen Bezug zur Arbeit des Schreibens kaum möglich ist. Zudem verhindert auch in dieser Story die psychische Gefangenschaft in einem stark traditionellen Rollenbild der Frau, das u. a. Selbstakzeptanz von der Akzeptanz durch einen Mann abhängig macht, die Möglichkeit einer Entfaltung von Lydias Wünschen und Träumen, privater wie auch professioneller Art. Mangelhaftes Selbstvertrauen und mangelnde Selbstbestimmtheit der Protagonistin verunmöglichen sowohl eine zufriedenstellende Partnerschaft wie auch Erfüllung und Erfolg im Schreiben. Das offene Ende der Erzählung deutet jedoch die Möglichkeit eines Weges heraus aus Lydias Lebenskrise an.<sup>11</sup>

„Miles City, Montana“ (1985; aus *The Progress of Love* 1986) erzählt von der Autoreise eines Ehepaares mit zwei kleinen Töchtern von Vancouver im Westen Kanadas nach Sarnia in Ontario, weiter im Osten Kanadas, und zwar per südlicher Route über die USA. Laut Aussage Munros hat das Fast-Ertrinken einer der Töchter in einem Swimming Pool in Miles City, Montana, autobiographische Wurzeln. Zu Beginn der Story wird verklausuliert auf den schriftstellerischen Beruf der namenlosen Ich-Erzählerin hingewiesen, speziell auf die erschwerenden Bedingungen weiblichen Schreibens in einem häuslichen Kontext:

I loved taking off. In my own house, I seemed to be often looking for a place to hide – sometimes from the children but more often from the jobs to be done and the phone ringing and the sociability of the neighborhood. I wanted to hide so that I could get busy at my real work, which was a sort of wooing of distant parts of myself. I lived in a state of siege, always losing just what I wanted to hold on to. (*The Progress of Love* 1986, 88)<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Zu einer ausführlicheren Analyse von „Dulse“ siehe Nischik 2017, 97–100.

<sup>12</sup> Zu einer Behandlung von „Miles City, Montana“ in Bezug auf die in ihr enthaltene Grenzthematik siehe Nischik 2016, 82–84.

Besonders deutlich wird dieser Bezug des Schreibens zur Thematik eines kreativitäts-ermöglichenden Kontextes wie auch der Geschlechterdifferenz in einer frühen Erzählung Munros, „The Office“ (1962; *Dance of the Happy Shades* 1968). Der Text beginnt *in medias res*, also mitten im Geschehen: „The solution to my life occurred to me one evening while I was ironing a shirt. It was simple but audacious. I went into the living room where my husband was watching television and I said, ‚I think I ought to have an office‘“ (*Dance of the Happy Shades* 1968, 59). Bereits dieser Anfang verweist auf herkömmliche differente Geschlechterrollen: Während die namenlose Ich-Erzählerin abends das Hemd ihres Mannes bügelt, sitzt er vor dem Fernseher. Die Erzählerin bezeichnet sich selber als Schriftstellerin, befindet sich jedoch noch im professionellen Selbstfindungs- und Selbstvergewisserungsprozess, erschwert durch ihr Gefühl, von ihrem sozialen Umfeld in ihren schriftstellerischen Ambitionen nicht ganz ernst genommen zu werden:

Here comes the disclosure which is not easy for me: I am a writer. That does not sound right. Too presumptuous; phony, or at least unconvincing. Try again. I write. Is that better? I *try* to write. That makes it worse. Hypocritical humility. [...] However I put it, the words create their space of silence, the delicate moment of exposure. (*Dance of the Happy Shades* 1968, 59)

Während sich die Erzählerin also noch nicht uneingeschränkt als Schriftstellerin zu bezeichnen wagt, fehlt ihr gleichzeitig eine Rückzugsmöglichkeit zur konzentrierten Ausübung ihrer Schreibaktivität, bedingt v. a. durch ihre Rolle als Hausfrau und Mutter:

A house is all right for a man to work in. He brings his work into the house, a place is cleared for it [...]. Everybody recognizes that his work *exists*. [...] He can shut his door. Imagine (I said) a mother shutting her door, and the children knowing she is behind it; why, the very thought of it is outrageous to them. [...] A woman who sits staring into space, into a country that is not her husband's or her children's is likewise known to be an offence against nature. So a house is not the same for a woman. [...] She *is* the house; there is no separation possible. (*Dance of the Happy Shades* 1968, 60)

Als die Protagonistin ein Büro außer Haus anmietet, um ihrem Schreiben mehr Zeit und ungestörte Aufmerksamkeit sowie auch mehr Autorität, vor anderen wie auch sich selber, einzuräumen, gerät sie ironischerweise ausgerechnet an einen Vermieter, der genderbezogene Vorurteile und Vorbehalte verkörpert. Für Mr. Malley steht von vorneherein fest, dass das Schreiben für die Protagonistin nur ein Hobby sein kann; er kann sich offensichtlich nur männliche Schriftsteller, zumal in einem Büro, vorstellen. Mr. Malley drängt die Ich-Erzählerin in ein weibliches Rollenkorsett, indem er sie zum einen bei ihren Schreibversuchen im Büro ständig unterbricht – als hätte sie ihren häuslichen Kontext nicht gera-

de zur Vermeidung solcher Unterbrechungen verlassen – und sie mit vermeintlich gut gemeinten Einrichtungsvorschlägen für ihr neues, karg aussehendes Büro stört – das der Erzählerin aber gerade auch wegen dessen nüchterner Atmosphäre gefällt und ihr so arbeitsförderlich erscheint. Zudem drängt Mr. Malley sich ihr als eine Art männliche Muse auf, indem er sie mit Erzählungen aus seinem Leben überhäuft – auch wohl in der Annahme, dass sie auf solch einen stofflichen Input durch ihn angewiesen sei, um überhaupt etwas Interessantes schreiben zu können. Der Bezug zwischen den beiden eskaliert, als Malley, zunehmend obsessiv um die Aufmerksamkeit der sich in ihr Schreiben zurückziehenden Protagonistin bemüht, zu einer Art „madman in the bathroom“ wird: Er beschmiert heimlich das Badezimmer der Erzählerin mit obszönen Sprüchen und macht sie dann dafür verantwortlich. Dieser weitere, krasse Übergriff bringt das Fass zum Überlaufen: Um Mr. Malley zu entkommen, gibt die Protagonistin ihr Büro auf. Aber sie geht doch als klare Siegerin aus diesem Kampf um Einfluss und Selbstbestimmung hervor, denn die Erzählung endet damit, dass sie nun ihren „Ort“ des Schreibens gefunden zu haben scheint – wenn auch nicht in einem Büro, sondern wieder zu Hause.

Aufgrund der Fundamental-Attacken Malleys auf ihr Selbstbestimmungsrecht als Frau wie auch als Schriftstellerin werden der Ich-Erzählerin ihre eigenen Bedürfnisse und Wünsche noch bewusster. In gewisser Abgrenzung zu Virginia Woolfs Essay *A Room of One's Own* (1929) scheint Munro hier zu argumentieren, dass ein gesicherter, symbolischer „Ort“ des Schreibens nicht vordringlich auf bestimmte lokale und soziale Bedingungen angewiesen ist, sondern vielmehr auf den unbedingten Willen und das Wollen der Schreibenden. Obwohl auch diese frühe Erzählung Munros also *gender affliction* demonstriert, entwickelt sich die Protagonistin bald durch ihr ausgeprägtes Gender-Bewusstsein hin zu einem distanzierteren, souveräneren, transzendierenden Geschlechterrollenverhalten. So versteht sie es, wenn auch mit Schwierigkeiten, sich aus den ihre Kreativität hemmenden weiblichen Rollenzuschreibungen weitgehend zu befreien und sich schließlich doch im häuslichen Kontext eine Schutzzone des Schreibens einzurichten. Die Infragestellung ihrer Identität durch Mr. Malley scheint sie zu einer selbstbewussteren und bekennenden Schriftstellerin gemacht zu haben, die sich von dem unterdrückerischen Mr. Malley und dem, was er repräsentiert, bewusst losgesagt hat: „While I arrange words, and I think it is my right to be rid of him“ (*Dance of the Happy Shades* 1968, 74). Dass die Erzählerin ihre herausfordernden Erlebnisse mit Mr. Malley zudem als Material für ihr Schreiben verwendet, ist eine weitere positive Auswertung des gezeigten *gender trouble*. Am Schluss stellt sie sich ihn bei der Reinigung des vermutlich von ihm selber verunstalteten Badezimmers vor. Zumindest in der freieren und potentiell auch befreienden Imagination bzw. Fik-

tion werden so herkömmliche reale Geschlechterrollenzuschreibungen der damaligen Zeit getauscht: Am Erzählende ist die Protagonistin selbstbewusste Schriftstellerin, ihr Antagonist Mr. Malley hingegen, dessen genderbezogenes Dominanzgebaren die Erzählerin schließlich deutlich zurückweist, agiert, hoch verunsichert, als Reinigungskraft.

In Munros späterem Werk hat sich die Konzeption der weiblichen Schriftstellerfigur gewandelt. Hier geht es weniger um Rollenzuschreibungen und schriftstellerische Akzeptanz durch das soziale Umfeld und die Betroffene selber als bei den bisher besprochenen Erzählungen aus Munros Frühwerk und mittlerer Schaffensperiode. Vielmehr geht es nun um Fragen der Relevanz von weiblichen Vorbildern für Schriftstellerinnen, um das Verhältnis von Realität und Fiktion, von Lebenswelt und Imagination oder um essentielle Unterschiede zwischen verschiedenen Formen des Schreibens bzw. verschiedenen literarischen Gattungen.

In „Family Furnishings“ (2001; *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* 2001) wird der Weg der namenlosen Ich-Erzählerin von ihrem Aufwachsen in ihrer Familie bis zur bekannten Schriftstellerin überschaut, wobei ein Hauptaugenmerk auf ihren Bezug zu ihrer Tante Alfrida gelegt wird. Alfrida ist erfolgreiche Print-Journalistin. Sie schreibt für den Lokalteil der Regionalzeitung sowie, unter einem Pseudonym, für die sogenannte „Hausfrauenseite“ der Zeitung. Alfrida wird zu einer Art Rollenmodell für die Ich-Erzählerin als Kind, denn Alfrida ist anders als andere Frauen damals in den 1940er Jahren: Sie hat ihren eigenen Beruf, sie ist unverheiratet, sie lebt in der Stadt, sie debattiert mit Männern über Politik und das Zeitgeschehen und richtet sich allgemein an ihren eigenen Bedürfnissen, nicht an Erwartungen anderer, aus. Gleichwohl distanziert sich die Erzählerin im Laufe ihres Erwachsenwerdens von Alfrida, so wie sie sich auch von allen anderen familiären und sonstigen bisherigen sozialen Kontakten distanziert, da sie sich von diesem Umfeld gerade auch aufgrund dessen kultureller Ignoranz und Desinteresse in ihren eigenen schriftstellerischen Ambitionen eingeengt, ja behindert fühlt. Und als sie später, mittlerweile Studentin und mit völlig anderen, neuen sozialen Kontakten, Alfridas wiederholte Einladung zu einem Besuch doch einmal annimmt, zeigt sich auch die Berechtigung dieser ihrer Distanzierung von ihrem früheren sozialen Umfeld: Alfrida lässt ausschließlich ihre eigene, journalistische Schreibweise gelten, bezeichnet Literatur wie z. B. Tennessee Williams' Drama *A Streetcar Named Desire* als „filth“, also Schmutz (*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* 2001, 108). Eine Episode dieses Besuches bei Alfrida, die sich um den Tod von Alfridas Mutter dreht, wird im Nachhinein zum Material eines literarischen Textes der Ich-Erzählerin. Anhand von Alfridas späterer negativer Reaktion auf diesen literarischen Text ihrer Nichte betont die Erzählung allgemein den porösen

Bezug zwischen Realität und Fiktion: „I was surprised, even impatient and a little angry, to think of Alfrida’s objecting to something that seemed now to have so little to do with her. ‚It wasn’t Alfrida at all‘, I said to my father. ‚I changed it, I wasn’t even thinking about her. It was a character“ (*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* 2001, 113). Zudem sieht die Ich-Erzählerin den Besuch bei Alfrida retrospektiv als Meilenstein in ihrer Entwicklung, wurde dieses Treffen damals doch auch Anlass für ein fundamentales und selbstgewisses Bekenntnis der Ich-Erzählerin zu ihren eigenen Wünschen bzw. ihrer Lebenskonzeption, nämlich der einer Schriftstellerin. Nach dem Besuch, auf dem Nachhauseweg zu Fuß in der gleichen Stadt, trinkt die Ich-Erzählerin einen Kaffee in einem *drugstore*:

Such happiness, to be alone. [...] I did not think of the story I would make about Alfrida – not of that in particular – but of the work I wanted to do, which seemed more like grabbing something out of the air than constructing stories. The cries of the crowd [in the *drugstore*] came to me like big heartbeats, full of sorrows. [...]

This was what I wanted. This was what I thought I had to pay attention to, this was how I wanted my life to be. (*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* 2001, 119)

„Family Furnishings“ ist eine der wenigen Erzählungen Munros, in der der (an-gehenden) Schriftstellerin ein weibliches potentiell Rollenmodell fürs Schreiben hinzugesellt wird. Doch so wichtig Alfrida auch für die Ich-Erzählerin im Rahmen ihrer familiären Sozialisation als Kind und Jugendliche war, so entfernt sie sich später bewusst von diesem frühen Einfluss, um ihre eigenen Schreibpräferenzen zu entwickeln, grenzt sich somit bewusst von ihrem früheren Rollenmodell ab.

Die letzte Short Story, die ich zum Schluss kurz erwähnen möchte, „Fiction“ (2007) aus *Too Much Happiness* (2009), habe ich ausführlich an anderer Stelle behandelt.<sup>13</sup> Es ließe sich argumentieren, dass in dieser jüngsten der hier besprochenen Stories das Geschlecht von Christie, der Schriftstellerin, für ihr Schreiben prinzipiell eigentlich unerheblich ist. In dieser Erzählung geht es metafictional hauptsächlich um das Verhältnis von Realität und Fiktion, von Lebenswelt und Imagination. Vermutlich will Munro mit dieser Story kunstvoll, in erzählerischer Manier, auch vor Augen führen, dass es letztlich, bei aller autobiographischer Inspiration ihrer Erzählungen, doch eben elabourierte Fiktion ist, die sie schreibt – und es beileibe keine Lebensbeschreibungen oder Lebenserinnerungen sind. Gleichzeitig ist „Fiction“ aber auch sozusagen ein

---

<sup>13</sup> Siehe Nischik 2017, 79–84. Teile von Abschnitt 1 sowie die Abschnitte 2 und 3 des vorliegenden Aufsatzes gehen auf diese frühere Arbeit zurück, wurden jedoch für den vorliegenden Zweck aktualisiert und überarbeitet.

literarischer Spiegel dafür, wie sehr eigene und fiktionale Erfahrungswelten in Munros Werk ineinandergreifen – denn ohne ihre spezifischen ‚Lebenserfahrungen‘ hätte die Autorin Christie ihre Short Story „Kindertotenlieder“ in Munros Erzählung „Fiction“ so nicht geschrieben.

Wir sollten uns also hüten, literarische Texte, auch wenn sie autobiographisch fundiert scheinen, unmittelbar bzw. ohne weiteres mit der Realität zu verquicken. Und doch steht Alice Munros Gesamtwerk auch für Werke in denen der Bezug zu Aspekten des Lebens der Autorin oft unverkennbar ist; die meist weibliche Protagonisten haben und aus weiblicher Wahrnehmungsperspektive geschrieben sind; in denen öfters der häusliche Lebenskontext von Frauen thematisiert wird und die ausschließlich der Gattung der Short Story zugehören.

All dies sind Aspekte, die speziell mit weiblichem Schreiben, durchaus kritisch oder früher zuweilen auch abfällig, in Zusammenhang gebracht wurden. Es zählt auch zu Alice Munros Verdiensten, dass sie diese literarisch völlig berechtigten und wichtigen Aspekte durch ihr exquisites Gesamtwerk, das sich über ein halbes Jahrhundert erstreckt, nicht nur grandios aufgewertet, sondern sozusagen nobelpreisfähig gemacht hat.<sup>14</sup>

## Bibliographie

- „Alice Munro: In Her Own Words“. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1973>. Nobel Media AB 2018, 2013 (03. 10. 2018). 27:06–27:59 und 28:37–28:58.
- „Alice Munro is 1st Canadian Woman to Win Nobel Literature Prize“. *CBC News* 10. 10. 2013. <http://www.cbc.ca/news/arts/alice-munro-is-1st-canadian-womanto-win-nobel-literature-prize-1.1958383>. Toronto: CBC/Radio Canada, 2013a (24. 07. 2018).
- „Announcement of the 2013 Nobel Prize in Literature“. *The Nobel Prize*. <http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1959>. Nobel Media AB, 2013 (24. 07. 2018).
- Beran, Carol. 1999. „The Luxury of Excellence: Alice Munro in the *New Yorker*“. In *The Rest of the Story: Critical Essays on Alice Munro*, ed. Robert Thacker. Toronto: ECW Press. 204–32.
- Berndt, Kathrin. „The Ordinary Terrors of Survival: Alice Munro and the Canadian Gothic“. *Journal of the Short Story in English* 55 (2010): 19–33.
- Gibson, Graeme. „Alice Munro“. *Eleven Canadian Novelists*. Toronto: Anansi, 1973. 237–264.
- „Großes Drama aus engen Verhältnissen“. *Süddeutsche Zeitung* 10. 10. 2013. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kanadische-schriftstellerin-alice-munro-erhaelt-literaturnobelpreis-1.1791689>. Süddeutsche Zeitung GmbH, 2013 (24. 07. 2018).

---

<sup>14</sup> Siehe auch Alice Munros bezeichnende Reaktion auf die Frage eines Interviewers, ob sie mit der Verleihung des Literaturnobelpreises an sie gerechnet habe: „Alice Munro: In Her Own Words“. *The Nobel Prize*.

- Hancock, Geoff. „Alice Munro“. *Canadian Writers at Work: Interviews with Geoff Hancock*. Toronto: Oxford University Press, 1987. 187–224.
- Howells, Coral Ann. 2003. „Intimate Dislocations: Alice Munro, Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage.“ *Contemporary Canadian Women’s Fiction: Refiguring Identities*. New York: Palgrave Macmillan. 58–73.
- Leung, Marlene. „Alice Munro wins Nobel Prize in Literature“. *CTV News* 10. 10. 2013. <http://www.ctvnews.ca/entertainment/alice-munro-wins-nobel-prize-in-literature-a-master-of-the-short-story-1.1491581>. Toronto: Bell Media, 2013 (24. 07. 2018).
- McGrath, Charles. „Alice Munro Puts Down Her Pen to Let the World In“. *The New York Times* 01. 07. 2013. <https://www.nytimes.com/2013/07/02/books/alice-munro-puts-down-her-pen-to-let-the-world-in.html>. New York: The New York Times Company, 2013 (03. 10. 2018).
- Menasse, Eva. „So leicht, als wäre es nichts“. *Die Zeit* 43 (2013). <https://www.zeit.de/2013/43/alice-munro-literaturnobelpreis-erzaehlungen>. Hamburg: Zeit Online, 2013 (03. 10. 2018).
- Munro, Alice. „The Peace of Utrecht“. *The Tamarack Review* 15 (Spring 1960): 5–21. [Nachdruck in *Dance of the Happy Shades* 1968, 190–210.]
- Munro, Alice. „The Office“. *The Montrealer* (09/1962): 18–23. [Nachdruck in *Dance of the Happy Shades* 1968, 59–74.]
- Munro, Alice. „Boys and Girls“. *The Montrealer* (12/1964): 25–34. [Nachdruck in *Dance of the Happy Shades* 1968, 111–127.]
- Munro, Alice. *Dance of the Happy Shades*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1968.
- Munro, Alice. *Lives of Girls and Women*. Harmondsworth: Penguin, 1982 [1971].
- Munro, Alice. „Epilogue: The Photographer“. *Lives of Girls and Women*. 239–250.
- Munro, Alice. *Something I’ve Been Meaning to Tell You*. Scarborough, ON: Signet, 1975 [1974].
- Munro, Alice. „The Ottawa Valley“. *Something I’ve Been Meaning to Tell You*. 182–197.
- Munro, Alice. *Who Do You Think You Are?* Toronto: Macmillan, 1978.
- Munro, Alice. *The Beggar Maid: Stories of Flo and Rose*. Harmondsworth: Penguin, 1980 [1979]. [Vorher erschienen unter dem Titel: *Who Do You Think You Are?* 1978.]
- Munro, Alice. „Dulse“. *The New Yorker* (21. 07. 1980): 30–39. [Nachdruck in *The Moons of Jupiter* 1982, 36–59.]
- Munro, Alice. *The Moons of Jupiter*. Toronto: Macmillan of Canada, 1982.
- Munro, Alice. „Miles City, Montana“. *The New Yorker* (14. 01. 1985). [Nachdruck in *The Progress of Love* 1986, 84–105.]
- Munro, Alice. *The Progress of Love*. Toronto: McClelland and Stewart, 1986.
- Munro, Alice. *The Love of a Good Woman*. Toronto: McClelland and Stewart, 1998.
- Munro, Alice. „Family Furnishings“. *The New Yorker* (23. 07. 2001). [Nachdruck in *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* 2001, 86–119.]
- Munro, Alice. *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. London: Chatto & Windus, 2001.
- Munro, Alice. „Fiction“. *Harper’s Magazine* (08/2007). [Nachdruck in *Too Much Happiness* 2009, 32–61.]
- Munro, Alice. *Too Much Happiness*. Toronto: McClelland and Stewart, 2009.
- Munro, Alice. „Dear Life: A Childhood Visitation“. *The New Yorker* (19. 09. 2011). [Nachdruck in *Dear Life* 2012, 299–319.]
- Munro, Alice. *Dear Life*. London: Chatto & Windus, 2012.

- Nischik, Reingard M. „(Un-)Doing Gender: Alice Munro, ‘Boys and Girls’ (1964)“. *The Canadian Short Story: Interpretations*. Hg. Reingard M. Nischik. Rochester, NY: Camden House, 2007. 203–218.
- Nischik, Reingard M. *Comparative North American Studies: Transnational Approaches to American and Canadian Literature and Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Nischik, Reingard M. „The Noble Genre: Alice Munro Brings the Nobel Prize in Literature to Canada“. *The English Short Story in Canada: From the Dawn of Modernism to the 2013 Nobel Prize*. Jefferson, NC: McFarland, 2017. 71–84.
- „Reactions to Alice Munro’s Nobel Prize“. *The Washington Post* 10. 10. 2013. [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/reactions-to-alice-munros-nobel-prize/2013/10/10/32e7bd66-31ba-11e3-9c68-1cf643210300\\_story.html?utm\\_term=.06b49ac8709a](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/reactions-to-alice-munros-nobel-prize/2013/10/10/32e7bd66-31ba-11e3-9c68-1cf643210300_story.html?utm_term=.06b49ac8709a). Washington, DC: 1996–2018 The Washington Post, 2013 (24. 7. 2018).
- Reichart, Manuela. „Erzählungen aus Kanada. Auf der Suche“. *Die Zeit* 04. 12. 1981, Nr. 50. <https://www.zeit.de/1981/50/auf-der-suche> (30. 09. 2018).
- Resnick, Mike. *Resnick on the Loose*. Rockville, MD: Wildside Press, 2012.
- Schostack, Renate. „Schonung der Frauen“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 02. 12. 2000, Nr. 281: V. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/die-liebe-einer-frau-von-alice-munro-schonung-der-frauen-113053-p2.html> (30. 09. 2018).
- Struthers, J. R. (Tim). „The Real Material: An Interview with Alice Munro“. *Probable Fictions: Alice Munro’s Narrative Acts*. Hg. Louis K. Mackendrick. Downsview, Ontario: ECW Press, 1983 [1981]. 5–36.
- Woolf, Virginia. *A Room of One’s Own*. London: The Hogarth Press, 1929.



Alexander Wöll  
**Svetlana Aleksievič/Sветлана  
Александровна Алексиевич (2015)**

*Für Johanna Renate Döring*

## **Die Nobelpreiskriterien und der Streit um *Aleksievič***

Mit einem Wort würde ich die Nobelpreisträgerin des Jahres 2015 als ‚Geschichtensammlerin‘ bezeichnen. Aufgrund meiner deutschen Sozialisation denke ich dabei zuerst an die Gebrüder Grimm, die durch die Lande gefahren sind und Märchen gesammelt haben. Der Unterschied zu Aleksievič besteht in diesem Zusammenhang ohne jeden Zweifel darin, dass sie selbst für sich in Anspruch nimmt, dokumentarisch zu arbeiten, und sich dabei der Wahrheit verpflichtet fühlt. So ganz genuin eigenständig erfunden hat sie dieses Genre des ‚Stimmensammelns‘ wohl nicht. In einem Interview sagt sie, dass sie sich hier in der Tradition des belarussischen Schriftstellers Ales’ Adamovič [Аляксандр [Алесь] Міхайлавіч Адамовіч] sehe: „Als ich diese Bücher gelesen hatte, bekam ich das Gefühl für meinen Weg. Ich begriff, was ich gesucht hatte. Gerade so hörte ich das Leben: ‚in Stimmen‘“ und „Adamovič war für mich eine Offenbarung“ (Hielscher 2018, 7).

Der Nobelpreis für Aleksievič hat weltweit hohe Wogen geschlagen und war von Anfang an auch sehr umstritten.

Für ihr vielstimmiges Werk, das dem Leiden und Mut in unserer Zeit ein Denkmal setzt [...]. In den vergangenen 30 oder 40 Jahren hat sie sich damit beschäftigt, das Individuum der Post-Sowjet-Zeit zu kartografieren. Aber sie beschreibt keine Geschichte der Ereignisse. Es ist eine Geschichte der Gefühle. Was sie uns bietet, ist eine Welt der Gefühle (Danis zitiert nach *Arte* 2015)

– so lautet die offizielle Begründung des Nobelpreiskomitees für den Preis. Die Problematik beginnt damit, dass in Person der Schriftstellerin Aleksievič dieser Nobelpreis zum ersten Mal für belarussische Literatur verliehen worden ist. Aleksievič schreibt ihre Texte allerdings auf Russisch. Der Hauptakzent des Schaffens von Aleksievič liegt aber zweifelsohne auf dem Sammeln von Stimmen, wie es Karl Schlögel sehr eindrucksvoll in seiner Laudatio anlässlich der

Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels im Jahre 2013 formulierte:

Und nun geschieht es: Die bisher stumm Gebliebenen ergreifen das Wort; Menschen, die bisher keinen Namen hatten, erhalten ihren Namen zurück; wo es vorher nur Massen, eine Klasse und Kollektive gegeben hatte, gibt es jetzt einzelne, individuelle Stimmen, Einzelschicksale. Der Mensch ist zurück auf der von Menschen leergefegten Bühne der Geschichte. Aus all diesen Stimmen ergibt sich ein Chor, ein vielstimmiger Chor, mehr noch: es ist so etwas wie das Selbstgespräch, der innere Monolog einer zu Atem und wieder zu sich selbst kommenden Gesellschaft. (2016, 309–310)

Im Gegensatz zu diesem Lob aus dem Jahre 2013 wurde Aleksievič aber anfangs genau dieser Schreibstil vorgeworfen. Es sollte aus diesem Sammeln von Stimmen ein großer Skandal gemacht werden. Da sie aufgezeichnete Gespräche zusammenkomponiert hatte, wurde immer wieder argumentiert, dass es sich bei ihren Büchern gar nicht um ästhetisch verfasste Belletristik, sondern um dokumentarischen Journalismus handle. Fünfhundert bis siebenhundert Geschichten sind es pro Buch, die sie in vier bis sieben Jahren jeweils gesammelt hatte. Es geht hier also auch um die Mündlichkeit des Erzählens, die eine sehr lange russische Tradition hat, auf die Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz über den Gegensatz von Romancier und Erzähler in Bezug auf Nikolaj Leskov hingewiesen hat. Benjamin argumentiert, dass nach dem Ersten Weltkrieg das Vermögen, Erfahrungen mündlich auszutauschen, verloren gegangen sei: „Die Kunst des Erzählens neigt ihrem Ende zu, weil die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit, ausstirbt“ (1936, 106), wobei er auch nachprüfbare alltägliche Information von überlieferter fernerer Kunde abgrenzt. „So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale“ (1936, 111), schreibt Benjamin.

Es steht also die Frage im Raum, ob die Vergabe des Literaturnobelpreises für dieses Genre des Zusammenführens von Erzählstimmen, das laut Benjamin in Kontrast zum neuzeitlichen Roman steht, überhaupt gerechtfertigt ist. Bereits im Jahre 2004 argumentierte Thomas Steinfeld in der *Süddeutschen Zeitung* gegen den Nobelpreis für Elfriede Jelinek:

All diese Missvergnügten, Satiriker wie Karl Kraus, Bauchredner wie Helmut Qualtinger, sind empfindliche Menschen – aber keiner von ihnen findet aus der Subjektivität heraus, was notwendig wäre, um einen gesellschaftlichen Missstand zu ‚entlarven‘. Statt dessen jammern sie und kreischen, schimpfen und pöbeln manchmal auch herum, und ihr Schmerz ist immer auch Anklage wider die Weltlage im Allgemeinen und Österreich im Besonderen.

Hier wird ein durchaus bildungsbürgerliches Anliegen thematisiert, demgemäß der Nobelpreis für ‚hohe‘ Literatur verliehen werden möge. Einer der Autoren

*par excellence* wäre in diesem Zusammenhang natürlich Thomas Mann, der 1929 den Literaturnobelpreis erhalten hatte. Ein Autor, der dem Leser enzyklopädisches Wissen vermittelt, den Wortschatz erweitert, an bürgerlichen Sehnsuchtsorten Ängste und Träume durchspielt. Wenn also schon der Nobelpreis an Elfriede Jelinek im Jahre 2004 als Skandal empfunden wurde, so der Nobelpreis des Jahres 2015 wohl noch viel mehr. Eine belarussische Frau, die sich selbst immer als ein Kind der Sowjetunion bezeichnet, fährt mit einem Tonbandgerät durch die Weiten des Ostens und zeichnet Hunderte von Gesprächen einfacher Menschen auf. Jede Gesprächspartnerin und jeder Gesprächspartner verwenden ihren eigenen beschränkten Wortschatz und vermitteln ihren kleinen Horizont des alltäglichen Lebens und ihre subjektive Wahrheit des selbst Erlebten. Im Sinne der Hermeneutik à la Hans-Georg Gadamer denken wir an den hermeneutischen Zirkel, in dem wir uns in einer Spiralbewegung zur Erkenntnisvergrößerung über all unsere einzelnen Horizonte hinausbewegen. Und dennoch sind es die Stimmen der sogenannten ‚kleinen Leute‘. Mit Dostoevskijs Buchtitel könnte man auch von den *Erniedrigten und Beleidigten* (*Униженные и оскорблённые*) sprechen. Warum also ist eine solche Poetik des Nobelpreises würdig? Und worin besteht der Wert dieser Texte für uns Lesende?

Da sie in Bezug auf Aleksievič sehr wichtig sind, möchte ich die Vergabekriterien für den Literaturnobelpreis hier noch einmal explizit thematisieren: Bei diesem der insgesamt fünf von Alfred Nobel gestifteten Preise geht es ganz explizit nicht in erster Linie um die ästhetische Qualität der geschriebenen Bücher, sondern um ein mutiges Lebenswerk und um eine hörbare Stimme, die für die Zivilgesellschaft eintritt, also um diejenigen, „die [...] der Menschheit den größten Nutzen geleistet haben“ (zitiert nach *Wikipedia* 2018) – so der konkrete Wortlaut. Aus dieser Sicht ergibt die Vergabe des Literaturnobelpreises des Jahres 2015 nun durchaus sehr großen Sinn. Und der Erfolg gibt Aleksievič Recht: Ihre Werke sind in über fünfzig Sprachen übersetzt, und haben millionenfache Auflagen erreicht. Es ist der Lehrerstochter, die aus sehr kleinen Verhältnissen kommt, gelungen, alle wichtigen neuralgischen Punkte im Prozess des Untergangs der Sowjetunion zu thematisieren – und zwar ganz besonders Phänomene, die zunächst öffentlich streng tabuisiert gewesen sind. Wenn ein Karl Schlögel (als gebürtiger Allgäuer wie ich) aus der historischen Distanz heraus sein epochales Buch *Das sowjetische Jahrhundert. Archäologie einer untergegangenen Welt* veröffentlicht und dafür den Preis der Leipziger Buchmesse 2018 in der Kategorie Sachbuch/Essayistik erhält, dann ist es das eine. Wenn eine Frau aus der belarussischen Provinz plötzlich ihre Stimme in der durchweg männlich dominierten Welt erhebt und mutig Tabuthemen öffentlich publiziert und somit ganz deutlich aufbegehrt, dann ist es das andere. Gerade dieser Mut, der dafür nötig war, hat in jedem Fall den Menschen in der ehemaligen Sowjet-

union genutzt. Und wenn wir uns vor Augen führen, dass ihr Buch über Tschernobyl zunächst ein sehr singuläres Ereignis darstellt, das man von seiner sozialen Sprengkraft auch mit Christa Wolfs *Störfall* in der späten DDR vergleichen kann, so ist die Preisvergabekategorie Alfred Nobels, der Menschheit den größten Nutzen geleistet zu haben, zweifelsohne schon alleine aus diesem Grunde erfüllt.

Trotz ihrer oppositionellen Haltung gegenüber dem diktatorischen System unter Präsident Aljaksandr Lukašenka in Belarus – ihr Telefon wird abgehört, öffentliche Auftritte werden untersagt – kehrte sie nach Aufenthalt in Paris, Stockholm und Berlin 2011 nach Minsk zurück. Wiederholt hat Aleksievič sich in aktuelle politische Debatten eingemischt. Sie kritisierte die innenpolitische Repression in Belarus unter Lukašenka. Daraufhin leitete die Staatsanwaltschaft 2014 politisch motivierte Ermittlungen gegen ihren Verleger Ihar Lohwinau ein (Ackermann 2015, 15). Sie nennt auch die Re-Sowjetisierung und Re-Militarisierung der russischen Gesellschaft unter Vladimir Putin beim Namen (Breitenstein 2015). Dieser lüge seine Landsleute an und baue seine Macht auf deren „Sklavenmentalität“ auf. Ihre Bücher wurden in Belarus von 1999 bis 2013 nicht gedruckt. Dank verschiedener Stipendien und Literaturpreise lebte Aleksievič von 2000 bis 2002 in Italien, von 2003 bis 2005 in Frankreich, von 2005 bis 2007 in Schweden, von 2008 bis 2011 in Deutschland, und auch heute lebt sie wieder im Exil (Hielscher 2018, 23).

## ***Oral History*, Vielstimmigkeit, Beichte, Zeugenschaft und Prosopopoiia**

„Es gibt keine Biographie über sie, keine populäre Monographie, keine Doktorarbeit. Nicht auf Russisch, nicht auf Englisch und nicht auf Deutsch“ (Sapper et al. 2018, 3), schreiben die Herausgeber der interdisziplinären Monatszeitschrift *Osteuropa* in ihrer ersten Ausgabe des Jahres 2018. Wahrscheinlich liegt das einerseits an dem ungewöhnlichen Genre und andererseits an der Perspektive der kleinen unbedeutenden Leute.

Aleksievič führt als Grundlage all ihrer Bücher Dutzende von Interviews, die sie auf Tonbandgeräten aufzeichnet – ein Verfahren, das die Geschichtswissenschaft auch als *Oral History* kennt.<sup>1</sup> Diese Aufzeichnungen werden von ihr

---

<sup>1</sup> Vgl. Julia Obertreis: „Polyphonie auf den Trümmern des Sozialismus. Svetlana Aleksievičs Werk aus Sicht der Oral History“. *Nackte Seelen Svetlana Aleksievič und der „Rote Mensch“*. 117–134.

aber nicht archiviert. Sie überspielt die alten Bänder regelmäßig mit neuen Interviews. Auch wenn ich von ihr nie gelesen habe, dass dieses Verfahren mit dem Chor in der klassischen Tragödie zusammenhängen könnte, sehe ich viele Überschneidungen mit diesem theatralischen Chor:<sup>2</sup> Der Chor im alten Griechenland bot eine Vielfalt von Hintergrundinformationen an, um dem Publikum dabei zu helfen, der Aufführung zu folgen. Er kommentierte die zentralen Themen des Stückes und zeigte, wie ein ideales Publikum auf das Drama zu reagieren habe. Er stellte vorwiegend die Meinung der breiten Masse in der Geschichte dar. Bei Sophokles diente der Chor als allwissender Kommentator, welcher durch seine Äußerungen die allgemeinen moralischen Vorstellungen untermauerte. Dabei konnte er als Unsichtbarer wie auch als Teilnehmer des Geschehens agieren. In vielen altgriechischen Dramen drückte der Chor dem Publikum gegenüber aus, was die Hauptcharaktere nicht zu sagen vermochten, wie etwa Ängste und Geheimnisse. Der Volkschor bei Aleksievič stellt allerdings keine Einheit mehr dar, sondern zerfällt in die Stimmen von Ärzten, Umsiedlern, Journalisten und Angehörigen von Liquidatoren, die individuelle Meinungen vertreten. Diese Chöre könnten beliebig vergrößert, die Monologe beliebig ergänzt werden (Zink 2018, 200). Es geht also gerade um eine Verabschiedung vom kollektiven Chor: „Auf einmal das neue ungewohnte Gefühl, dass jeder ein eigenes Leben hat. [...] Jeder musste eine Entscheidung treffen.“ (*Tschernobyl* 2011, 191); „Wir haben gelernt, ‚ich‘ zu sagen ... Ich will nicht sterben! Ich habe Angst ...“ (*Tschernobyl* 2011, 253).

Hier kommt dann einerseits die russische *skaz*-Gemeinschaft als Erfahrungsgemeinschaft mit ins Spiel,<sup>3</sup> andererseits daher auch die des politischen, des Gefangenen-*Chores*. Aus den Briefen, die Andrej Sinjavkij aus dem Lager an seine Frau schrieb, stellte er nach seiner Entlassung die Briefsammlung *Golos is chora* [*Eine Stimme im Chor*] zusammen. Bei Aleksievič vermischt sich in diesem Zusammenhang auch deutlich das Phänomen der *sobornost* [russisch: *Соборность*] aus den ostslawischen Kulturen. Bei diesem schwer ins Deutsche zu übersetzenden Begriff geht es um die geistige Gemeinschaft der gemeinsam lebenden Menschen. Der Begriff, der aus meiner Sicht durchaus mit der Poetik einer Vielstimmigkeit von Aleksievič zahlreiche Parallelen aufweist, wurde von den frühen Slawophilen Ivan Kireevskij und Aleksej Chomjakov geprägt, um die Notwendigkeit der Zusammenarbeit zwischen Menschen auf Kosten des Individualismus hervorzuheben. Chomjakov glaubte, dass der Westen zuneh-

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch Torsten Beyer: „Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels“. *GTW. Thewis* (2006).

<sup>3</sup> Vgl. Ejchenbaum, Boris. „Die Illusion des ‚skaz‘“. 161–67 sowie Vinogradov, Viktor. „Das Problem des ‚skaz‘ in der Stilistik“. 169–207.

mend seine Einheit verlor, weil er Aristoteles und seinem Individualismus folge.<sup>4</sup>

Die beiden verwendeten den Begriff *sobor*, um die Zusammenarbeit innerhalb der russischen *Obščina* [russisch: *община*, auch *мир* oder *Сельское общество* genannt] zu bezeichnen, die durch eine Reihe von gemeinsamen Überzeugungen und östlichen orthodoxen Werten im Gegensatz zum Individualismus im Westen vereint gewesen sei. Aleksievič versucht zwar auch in ihren Texten dem kollektiven Erinnern und auch der Unaussprechbarkeit von traumatischen Erlebnissen eine mediale Form zu geben. Aber – wie gesagt – bei ihr zerfällt der Chor gerade in die Einzelstimmen. Damit zerstört sie eben diese *sobornost*. In Bezug auf den genuin sowjetischen Erzählstrang scheint mir wichtig, dass gerade die namen- und zahllosen Opfer der Leningrader Blockade durch die *Oral History* hörbar gemacht werden sollten.<sup>5</sup> Aleksievič verarbeitet also eine lange russische und sowjetische Tradition in ihrem eigenen Schreiben. Die Mündlichkeit des Erzählens hat besonders in diesem Kontext auch einen genuinen Gender-Aspekt.<sup>6</sup>

Diese Überlegung führt mich zum rhetorischen Fachbegriff der *Prosopopoiia*. In ihrer Habilitationsschrift *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka* thematisiert Bettine Menke die Stimme als Figur und als Imagination der Texte und damit auch die Stelle dieser Imagination, an der diese auftritt und für die sie eintritt. Der rhetorische Fachbegriff für dieses textuelle Verfahren lautet eben: *Prosopopoiia*, also eine Art von Personifikation. Während die Allegorie die Figur der Schriftlichkeit und der toten Bedeutung ist, fingiert sie die Verlebendigung der schriftlichen toten Texte in der Stimme.<sup>7</sup> Es ist also die rhetorische Figur, durch die den Toten und Abwesenden im Text in deren fiktiver Rede eine Stimme und ein sprechendes Gesicht verliehen werden.

Durch *Prosopopoiia* lässt ein Text konkrete Dinge oder abstrakte Begriffe als redende Personen auftreten; er verleiht ihnen, Toten, Abwesenden, Kollektiva, in der Fiktion ihrer Rede ein Gesicht, die Maske (*prosopon-poiain*), durch die sie gesprochen haben sollen. ‚Eine-Stimme-Geben‘ ist die rhetorische Figur, die ein Subjekt der Rede (erst) voraussetzt und einsetzt, das nachträglich, als sprechendes, immer schon gegeben zu sein scheint. Insofern verstellt diese Figur in ihrem Effekt ‚lebendigen Sprechens‘ auch schon ihr Funktionieren als rhetorische Figur und ihre Voraussetzung von Stummheit und Tod. (Menke 2000, 7)

4 Vgl. Ritchey, Mary G. „Khomiakov and his Theory of Sobornost“. 53–62.

5 Vgl. hierzu Lomagin, Nikita. „Fälschung und Wahrheit. Die Blockade in der russischen Historiographie“. *Osteuropa* 61 (2011): 23–48.

6 Vgl. hierzu Hielscher, Karla. „Gerede – Gerücht – Klatsch. Mündlichkeit als Form weiblichen Schreibens bei Ljudmila Petruševskaja“. 183–192.

7 Vgl. hierzu Geisenhanslüke, Achim; Mein, Georg Mein (Hg.) *Grenzräume der Schrift*. Bielefeld: Transcript, 2008.

Ich würde also argumentieren, dass Aleksievičs Schreiben implizit durchaus auf romantischem Boden gründet.

Dabei ist die *Prosopopöia* die rhetorische Figur, „durch die dem Text ein sprechendes Gesicht gegeben, vor und hinter den Buchstaben ein Gesicht voraus-gesetzt wird, durch das dieser (sich transparent machend) gesprochen werde“ (Menke 2000, 8). Auf diese Weise rekurriert die ‚Stimme‘ „als romantische Figur der Lesbarkeit auf ein verlebendigendes Verstehen“, die „Fülle des Sinns“, in die die buchstäbliche Schrift sich transzendiert“ (Menke 2000, 8). Die romantischen Texte sprechen „die rhetorische Figur des Stimme-Verleihens in metapoetischen Modellierungen an und entfalten sie narrativ oder deskriptiv – allerdings ohne selbst von Rhetorik zu sprechen.“ (Menke 2002, 10)

Aleksievič zählt also sicher zur klassischen Moderne und gerade sicher nicht zur Postmoderne, wenn man diese literaturwissenschaftlichen Kategorien zur Anwendung bringen möchte.

Letztlich kann man auf die Texte ja auch deutlich vereinfachend fast schon den Begriff der Beichte anwenden, bei den Interviews, die Aleksievič führt.<sup>8</sup> Die meisten ihrer Gesprächspartner haben im Leben Strategien entwickelt, wie sie über ihre Traumata und die damit verbundenen Tabus schweigen. Dieses *self-silencing* führt letztlich dazu, das jeweils Unausprechliche zu zensieren. Aleksievič entwickelt eine Art von graphischer Mediation, um verstummte Stimmen zum Sprechen zu bringen und zu protokollieren, was an sich ungesagt und ungeschrieben geblieben wäre. Die Frage ist, ob dies automatisch zu Entmündigung führt, wenn sie diese aus dokumentarischer Feldforschung gewonnenen Lebensbeichten nun nicht wie ein Priester zur Absolution und nicht wie ein Psychoanalytiker zu einem Bewusstwerdungsprozess des Patienten nutzt, sondern wenn sie diese Aufzeichnungen literarisch ästhetisiert und künstlerisch überformt. In einem Interview sagt sie: „All diese Bücher sind wie ein Weg, und mit jedem Buch habe ich mich mehr befreit.“<sup>9</sup> Letztlich führen uns diese Überlegungen zu der Frage, ob es sich gar um Plagiate handelt, wenn sie oft die Namen der Befragten gar nicht nennt.

An dieser Stelle unserer Überlegungen möchte ich noch zwei männliche Nobelpreisträger ins Spiel bringen: Elias Canetti erhielt den Nobelpreis 1981, Bob Dylan 2016:

---

<sup>8</sup> Vgl. hierzu auch die lange Tradition „schamloser“ Beichten als Strategie einer „Entschuldung“ aus der russischen Romantik bei Wöll, Alexander. „Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur“. 90–115.

<sup>9</sup> Interview mit Svetlana Aleksievič, 11. 3. 2001, Hofgeismar. Transkript im Archiv der Verfasserin. Zitiert Hielscher 2018, 5.

„*Elias Canetti did not deliver a Nobel Lecture*“. Diesen kurzen Satz liest man beiläufig auf der offiziellen Website des Nobelpreiskomitees. Im Fall Dylan ging es anders, denn um seine Rede hat man einen großen medialen Tanz gemacht. Erst fünf Tage vor Ablauf der Frist hat der Barde den von ihm selbst gelesenen Text in Form eines Videos mit Klavierbegleitung in Stockholm abgegeben. Ansonsten, so hat es geheißen, wäre ihm das Preisgeld nicht ausbezahlt worden. [...] Geht man so mit einem Nobelpreisträger um? Setzt man ihm Fristen und zwingt ihn zu einem Vortrag oder einer Vorlesung, die er möglicherweise gar nicht halten will? Vom Verhalten Dylans war das ehrwürdige Komitee schnell genervt. [...] Sara Danius, die Vorsitzende des Literaturnobelpreiskomitees, sprach [in Bezug auf seine Nobelpreisrede, A. W.] [...] von einem „außerordentlichen“ und „eloquenten“ Text [...] als wollte sie einen renitenten Schüler loben. [...] Heinrich Detering, der führende Dylan-Experte und einer seiner besten Lobbyisten, nannte Dylans Text „ein kleines Meisterwerk“. [...] Die amerikanische Journalistin Andrea Pitzer hat [...] in einem akribischen Artikel nachgewiesen, dass Dylan in der Beschreibung eines der drei Lieblingsbücher, auf die er in seiner Rede näher eingeht, eine Online-Interpretationshilfe für Schüler und Studenten genutzt hat. [...] Was aber bedeutet das jetzt für einen Nobelpreisträger für Literatur? Dass er sich gegenüber der Akademie wie ein Schüler verhalten hat, der zu einem ungeliebten Referat genötigt wurde? Geschummelt und betrogen hat? Fortgejagt werden muss? Für immer seine Ehre verloren hat? Ihm das Geld doch nicht ausgezahlt wird? Er den Preis aberkannt bekommt? Dass er ein schlechter Dichter ist? [...] Vielleicht mit dem Schreiben und Singen ganz aufhören soll? Oder um Entschuldigung bitten? (Kastberger 2017)

Dylans Nobelpreisrede endet mit dem Postulat, dass seine Texte gesungen werden müssen und die spezifische Aneignung durch einen Interpreten brauchen. „Folgerichtig endet die Rede mit einem Zitat von Homer: *„Sing in me, oh Muse, and through me tell the story.“*“ (Kastberger 2017) Wir alle kennen zudem das Bonmot Bruce Springsteens: „Elvis hat dem Rock’n’Roll den Unterleib gegeben und Bob Dylan hat ihm das Gehirn gegeben“ (zitiert nach Niedecken 2016).

Hier ergibt sich eine deutliche Parallele zu Aleksievič: Ihr Afghanistanbuch *Zinkjungen*, benannt nach den Zinksärgen, in denen die toten jungen Soldaten entsorgt wurden, führte im Dezember 1993 zu einem großen Gerichtsprozess.<sup>10</sup> Die Mütter einiger junger toter Soldaten und einige Afghanistankämpfer klagten Aleksievič an, sie habe Fakten entstellt, Namen falsch angegeben, Gesagtes nicht authentisch wiedergegeben und außerdem vertrauliche Informationen öffentlich missbraucht. Es geht immer um den Vorwurf, nicht mit eigenen Worten zu sprechen. Ein interviewter Afghanistanveteran fordert vor Gericht 50.000 Rubel Schadensersatz von ihr, weil sie seine Worte ehrenrührig entstellt habe. Da-

---

**10** Karla Hielscher hierzu: „Aber die Schriftstellerin litt darunter, dass die Mütter der beiden Soldaten, die im Saal die ordnungsgeschmückten Porträts ihrer toten Söhne hochhielten, sie verleumdeten und anklagten, nicht aber das zynische Machtsystem, das ihre Kinder auf dem Gewissen hatte.“ (Hielscher 2018, 18)

rauf entgegnet sie: „Oleg, ich kann nicht glauben, dass das deine Worte sind. Das haben Dir andere vorgesagt ...“ [„Олег, я не верю, что это твои слова. Это ты говоришь с чужих слов ...“] (Aleksievič 2016, 253). Es geht immer also auch um die Aneignung fremder Rede. Also letztlich um die sehr bürgerliche Kategorie des Besitztums und vermeintlicher Entmündigung souveräner Menschen mit individueller Rede. Aleksievič versteht sich wohl selbst am ehesten als Teil einer Chronik, die in kollektiver Autorschaft verfasst wird, an der Schwelle von Monographie und Polygraphie. Die Autorin steht hier in der Tradition von Sergej Tret’jakovs *Bio-Interviews* und generell einer langen russischen Tradition der Co-Autorschaft von Il’ja Il’f und Evgenij Petrov bis hin zu den Brüdern Arkadij und Boris Strugackij und vielen anderen (Strätling 2018, 302–303). Auf jeden Fall gehen diese durch Überraschungsmomente gekennzeichneten, oft pointierten, grotesk und absurd wirkenden Geschichten in letzter Instanz immer auf die Meisterschaft der professionellen Schriftstellerin Aleksievič zurück (Zink 2018, 201).

## Augenzeugenliteratur, Authentizität und Postmoderne

Es soll nicht als weitere Subversion des Themas „weibliche Nobelpreisträgerinnen“ verstanden werden, wenn ich an dieser Stelle noch einen anderen männlichen Nobelpreisträger ins Spiel bringe. Iosif Brodskij, der seinen Namen nach der Emigration in die USA als ‚Joseph Brodsky‘ angelsächsisch assimilierte, hat einen tödlichen Mechanismus der russischen Kultur Zeit seines Lebens aufzudecken versucht: nämlich das Konzept des Schriftstellers als ‚Prophet‘. Diese Vorstellung geht zunächst vor allem auf zwei gleichnamige Gedichte von Aleksandr Puškin und von Michail Lermontov zurück. Für Brodskij begann dieser kulturelle Mechanismus allerdings bereits mit Zar Peter dem Großen, dem es gelungen war, den Patriarchen abzusetzen. Damit war im Osten ein dualistisches Modell zerstört, das im Westen das gesamte Mittelalter bis in die frühe Neuzeit und letztlich in die Gegenwart prägt, nämlich der Dualismus von Papst und Kaiser. Als Ersatz und Kontrollmechanismus, vor allem aber als ‚Stimme des Volkes‘ gegen den Zaren, hat sich in Russland der Schriftsteller als eine Art von ‚staatlicher Institution‘ etabliert. Dass ich hier nur die männliche Form verwende und nicht von ‚Schriftstellerinnen‘ spreche, ist keinesfalls provokativ als Absage an Gender-Korrektheit gemeint: Es gab in Russland erst sehr spät weibliche Schriftstellerinnen. Diese Frauen schrieben dann auch anfangs meist unter männlichem Pseudonym. Bis heute ist auch der Begriff *Poëtessa* pejorativ konnotiert.

Marina Cvetaeva hat ihr gesamtes Leben verzweifelt poetisch gegen dieses fest verwurzelte Stereotyp anzukämpfen versucht. Brodskij argumentiert nun im Weiteren, dass all die Verbannungen und Todesurteile, all das Leiden von Schriftstellern im GULAG, all die Selbstmorde und Morde auf diesen tödlichen Kulturmechanismus zurückgehen, der sich mit Etablierung der Sowjetunion über die engeren Grenzen Russlands hinaus auch dominant in den gesamten sowjetischen Einflussbereich verbreitet habe.

Brodskij empfiehlt dieses Konzept des „žiznetvorčestvo“ durch „obrazotvorčestvo“ [образотворчество] zu ersetzen (Herlth 2004). „Žiznetvorčestvo“ [жизнетворчество] ist schwer auf Deutsch zu übersetzen: Es geht darum, dass der Künstler sein Leben selbst zu einem Kunstwerk macht und insofern auch mit seinem Leben für seine wahrhaftigen Überzeugungen einsteht. Mit anderen Worten versteckt sich Brodskij in seinen Texten hinter einer Vielzahl von Masken und entwickelt ein Spiel, bei dem kaum zu ergründen ist, was eine ‚wahrhaftige‘ Überzeugung sein könnte. Ganz besonders legt er Wert darauf, dass sein eigenes Leben von seinen poetischen Konzeptionen komplett getrennt bleiben solle (Dutli 2015).

Schauen wir uns vor diesem Hintergrund Aleksievič an. Im einundzwanzigsten Jahrhundert hat sich glücklicherweise auch in Osteuropa die kulturelle Position der weiblichen Schriftstellerin durchgesetzt: deutlich zeitlich verspätet im Vergleich zu Westeuropa, aber trotz einer nach wie vor sehr patriarchal geprägten Kultur, vollkommen gleichberechtigt. Was ich hier über Russland sage, das gilt für Belarus in einer nochmal schärferen Form. Die bis heute immer noch sehr dörflich, ländlich und bäuerlich geprägte belarussische Kultur ist noch männlicher dominiert. In diesem Kontext ist der Nobelpreis für eine belarussische Schriftstellerin ein wichtiger Impuls zur weiteren Emanzipation des Weiblichen als solchem im sozialen Kontext.

Die Frage, die mich nun aber hier interessiert, lautet: Tappt Aleksievič in die Authentizitätsfalle, von der Iosif Brodskij spricht? Oder verarbeitet sie die auf Tonbändern aufgezeichneten Interviews so stark mittels literarischer Verfahren – also der von den Russischen Formalisten so genannten *priëmy* –, dass sie letztlich hinter den Masken eines vielstimmigen Chores selbst als reale Schriftstellerin mit ihrer eigenen Biographie verschwindet? Die Antwort scheint mir zunächst hier nicht allzu sehr einfach. Wenn ich auf die ganz zu Anfang erwähnten Gebrüder Grimm zurückkommen darf, liegt zunächst klar der Verdacht nahe, dass hier ein durch und durch romantisches Konzept von vermeintlicher Authentizität poetisch umzusetzen versucht wird. Auf der anderen Seite denke ich auch an die Postmoderne. Denn Aleksievič fügt collageartig all die gesammelten Zitate zu einem großen und auch weitgehend entkontextualisierten Ganzen zusammen. So heterogen auch all diese Stimmen sein mögen, seien

es Kindergebete oder Kirchengesänge, seien es verbitterte Klagen von Veteranen oder desillusionierte Erzählungen von Dorfpolitikerinnen oder Krankenschwestern, oder seien es gar eigene Kommentare eines ab und an autobiographisch eingeschobenen „Ich“ – alles ist und bleibt Zitat. Dass die Texte von Aleksievič aber aus meiner Sicht ganz sicher nicht der Epoche der Postmoderne zugerechnet werden können, liegt an einem immer wieder postulierten Wahrheitsanspruch. Bei Aleksievič geht es eben nicht um den Tod des Autors. Dieses postmoderne Konstrukt wird zurückgebrochen auf ganz andere Todeserfahrungen. Insofern hat es auch eine enorme literaturkritische Sprengkraft. Wenn wir uns an das Buch von Michail Bachtin über die Polyphonie erinnern, ist es auch schwer zu sagen, ob Aleksievič mehr auf der Seite von Lev Tolstoj steht, der alles auktorial kommentiert und als realer Autor sich und seine persönliche Meinung zentral in seine Texte einschreibt. Oder ob sie wie Dostoevskij viele Stimmen polyphon und gleichberechtigt zusammenfügt – ohne Wertung, ohne eigenen Kommentar. Sie scheint irgendwo hybrid zwischen diesen beiden Extrempositionen verortet. Sie pointiert aber ganz im Sinne Bachtins in der Vielstimmigkeit die Ver-Antwortung.

An dieser Stelle wird der Sachverhalt noch dadurch erschwert, dass es im Russischen zwei verschiedene Wörter für ‚die Wahrheit‘ gibt: nämlich *Pravda* und *Istina* (Koschmal 2003, 247–272). Die *Pravda* ist subjektiv und unendlich formbar, weshalb die sowjetischen Kommunisten ihre Parteizeitung eben auch wirklich passend *Pravda* nannten. *Pravda* beruht innerweltlich auf rationaler Erkenntnis und auf Beobachtung. Despoten, Autokraten und andere zynische Politiker sind geschickt darin, die *Pravda* für ihre Zwecke zu manipulieren. Aber die wahre Wahrheit, die zugrundeliegende, kosmische, unerschütterliche Wahrheit der Dinge wird auf Russisch *Istina* genannt. Du kannst mit der *Pravda* alles tun, was du willst, aber du kannst die *Istina* nicht ändern.<sup>11</sup> Ich persönlich bin mir bei meiner Lektüre von Aleksievič weitgehend sicher, dass die Autorin ohne romantische Ironie den Anspruch erhebt, diese *Istina* aus der Vielzahl der eingefangenen Stimmen ans Licht zu bringen, Sie versteht ihre Poetik bewusst so, dass sie – analog zu einem Psychoanalytiker, der aus einem individuellen Subjekt die Dunkelheit des Unbewussten und auch Unterbewussten am Ende ins helle öffentliche Bewusstsein des aufklärerischen Lichtes bringen will – in einer Ausweitung auf das kollektive Gedächtnis ohne Zweifel am europäischen Kulturprojekt der Aufklärung mitschreibt. Insofern ist sie eben doch eine Autorin der klassischen Moderne und dezidiert keine postmoderne Schriftstellerin.

---

11 Vgl. Bova, Russell. *Russia and Western Civilization: Cultural and Historical Encounters*, 27f.

## Gibt es überhaupt eine belarussische Literatur?

Der offizielle Literaturbetrieb in Belarus ist ein durch und durch konservativer. Im Grunde ist in Belarus die Zeit stehengeblieben und es lebt bis heute die Sowjetunion mit allen kulturellen Institutionen weiter. Für die alten Kulturfunktionäre im Schriftstellerverband war die Verleihung des ersten belarussischen Nobelpreises an eine Frau, die noch dazu in russischer und nicht in belarussischer Sprache schreibt, ein handfester Skandal.<sup>12</sup> Außerdem wurde Aleksievič 1948 im ukrainischen Iwano-Frankiwsk, dem ehemaligen Stanislaw, im Westen Galiziens am Rande der Karpaten geboren – also in der heutigen Ukraine und gar nicht in Belarus. Die Eltern haben sie oft monatelang zu ihrer Großmutter in ein Dorf in der Nähe der ukrainischen Stadt Vinnyca [Вінниця] geschickt, was ungefähr in der Mitte zwischen Černivcy [Чернівці] und Kyjiv [Київ] liegt. Dennoch hat sie von 1967 bis 1972 an der Staatsuniversität in Minsk Journalismus studiert und von 1976 bis 1984 bei der Zeitschrift *Neman*, dem Organ des belarussischen Schriftstellerverbandes, gearbeitet.<sup>13</sup>

Ähnlich wie in der heutigen Ukraine ein ständiger Streit die Alltagspolitik dominiert, ob man eine Ukrainerin bzw. ein Ukrainer sein kann, ohne die ukrainische Sprache zu sprechen, ist Aleksievič ständig mit dem Vorwurf konfrontiert, sie sei keine belarussische Schriftstellerin, weil sie ihre Texte in russischer Sprache verfasse.<sup>14</sup> Zunächst ist das ein bekanntes Phänomen, weil beispielsweise Frank Kafka eben auf Deutsch schrieb oder Andrij Kurkow heute auf Russisch und nicht Ukrainisch schreibt, weil sie eben nicht nur von einer kleinen Sprachgruppe gelesen werden wollen. Aleksievič argumentiert aber auch regelmäßig, dass sie eben eine Chronistin der Sowjetunion sei, in der Russisch die offizielle Staatssprache war. Und sie argumentiert auch immer wieder, dass sie Kosmopolitin sei. Wie beispielsweise hier in einem Interview aus dem Jahre 2015:

Ich schreibe über die Menschenutopie, oder den roten Menschen, über die 70 Jahre dieser Utopie, und dann über die 20 Jahre, in denen wir aus dieser Utopie heraustreten. Und sie sprach Russisch. Und von daher habe ich meine Sprache, denn meine Helden sind Ukrainer, Russen, Weißrussen, Tataren und sogar Zigeuner. [...] Ich könnte sagen, dass ich mich als Mensch der weißrussischen Welt fühle, als Mensch der russischen Kultur fühle, eines kraftvollen Zweigs der russischen Kultur, und als Mensch, der lange auf der Welt

<sup>12</sup> Vgl. zu diesem Thema die ausführliche Darstellung bei Ulrich Schmid, „Ein eigener Ton. S. Aleksievič, das Belarussische und die russische Kultur“, 135–48.

<sup>13</sup> Karla Hielscher. „Die Menschenforscherin. Leben und Werk Svetlana Aleksievičs“, 6.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu Nelly Bekus, *Struggle over Identity. The Official and the Alternative „Belarusian-ness“*. Budapest u. New York: Central European University Press, 2010.

gelebt hat, und natürlich als Kosmopolit. Als Mensch, der auf die Welt als großartigen kosmischen Raum blickt. Mich hat darin vor allem Černobyl' bestärkt, als ich nach Černobyl' viel herumgereist bin. Ich schrieb das Buch *Das Gebet von Černobyl'*<sup>15</sup> und dort fühlt man sich nicht als ‚Belarusse‘, sondern man fühlt, dass alles Lebendige in einer einzigen Welt existiert, dass wir alle dem Menschengeschlecht angehören. Das ist ein sehr starkes Gefühl. („Ja chacela b žyc' u Belarusi“ 2015)

2006 hatte sie sich in einem Interview bereits vergleichbar geäußert und dabei die lange Tradition utopischen Schreibens ins Zentrum ihrer Überlegungen gestellt, dass besonders in russischer Sprache auf eine lange Tradition zurückblicken könne:

Warum bezeichne ich mich als belarussische Schriftstellerin? Wissen Sie, ich bezeichne mich überhaupt als Schriftstellerin. Ich verneine nicht, dass ich eine belarussische Schriftstellerin bin. Ich verneine nicht, dass ich ein Mensch in dieser Welt bin. Ich verneine nicht, dass ich in der russischen Kultur, mit russischen Ideen erzogen wurde. Ich hätte zum Beispiel das Černobyl'-Buch nicht ohne Fëdorov, Dostoevskij, Ciolkovskij schreiben können.

Die Formulierung der Frage ist für die heutige Zeit ohnehin seltsam, ich würde sogar sagen, veraltet. [...] Wir sind eine verspätete Nation. Wir arbeiten uns an den Problemen der Vergangenheit ab. Und wir betrachten das Sprachproblem als das wichtigste. [...] Wenn man auf diese Welt aus Gottes Perspektive blickt: Gibt es für ihn je für sich einen Russen, einen Belarussen, einen Chinesen? Für ihn gibt es Menschen. Als ich das Buch über Černobyl' schrieb, merkte ich: Indem ich über die tote, verstrahlte Erde schreibe, fühlte ich mich nicht als Russin, Belarussin oder Französin, ich fühlte mich als Repräsentantin einer biologischen Spezies. („Moja professija“ 2016, 124 f.)

Dass belarussische Nationalisten und Konservative von Aleksievič nicht begeistert sind, möge noch folgendes Zitat verdeutlichen:

Das Problem der belarussischen Literatur besteht darin, dass es keine belarussische Literatur gibt. Wir haben heute eine atomisierte, depressive Gesellschaft und herumirrende Schriftsteller. Einige junge Autoren versuchen noch etwas zu sagen, aber das erinnert mehr an literarische Spiele oder an Illustrationen nationaler Ideen. Die Schriftsteller der älteren Generation sind vollständig verstummt. Jenes oppositionelle Instrumentarium, das zu Sowjetzeiten ausgearbeitet wurde, funktioniert heute nicht mehr, weil sich heute der Widerstand auf existentielle Probleme verschoben hat. Die historische Zeit ist bei uns zum Stillstand gekommen. Man kann sagen, dass Belarus ein Museum ist. Wenn man in die Ukraine fährt, dann sieht man dort ganz andere Prozesse. Dort gibt es Bewegung. Bei uns ist die Zeit durch die politische Macht angehalten worden. [...] Das Hauptproblem der Literatur liegt darin, dass es keine neuen Ideen gibt. Die ausschließlich national gesinnten Menschen und Gruppen können leider auch keine neuen Ideen hervorbringen. („Moja professija“ 2016, 135 f.)

---

<sup>15</sup> *Gebet von Černobyl'* ist die wörtliche Übersetzung von Svetlana Aleksievičs Buch *Černobyl'skaja molitva. Chronika buduščego*, auf Deutsch ist es unter dem Titel *Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft*, Frankfurt a. M., 1997 erschienen.

Auch in ihrer Rede unmittelbar nach der Verleihung des Nobelpreises argumentiert sie ganz transnational: „Ich habe drei Zuhause: Meine weißrussische Heimat, das Land meines Vaters, wo ich mein ganzes Leben verbracht habe, die Ukraine, die Heimat meiner Mutter, wo ich geboren bin, und die große russische Kultur, ohne die ich mir mich nicht vorstellen kann.“ („Nobelpredigt“ 2015)

Die Frage ist letztendlich, ob wir ihr diese Transnationalität wirklich abnehmen sollen? In einem Interview mit der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* sagte sie im Jahre 2013:

„[I]ch schreibe nur russisch und verstehe mich auch als Angehörige der russischen Kultur. Die weißrussische Sprache ist sehr bäuerlich und literarisch unausgereift“ (Holm).<sup>16</sup>

Diese Aussage ist aus der Logik der Sowjetunion heraus zu verstehen, die sich ja selbst als durchaus transnational definierte. Kommen wir unter dieser Perspektive nun zu den sechs großen Büchern der Autorin, in denen sie die fundamentalen Traumata und Tabus der späten Sowjetunion mutig thematisiert.

## Traumata und (post)sowjetische Suche nach dem Sinn des Lebens

Weil Aleksievič in ihren sechs großen Büchern das ganze Panorama des Untergangs der Sowjetunion ausbreitet, das am Ende die deutsche Einigung und das zumindest anfängliche friedliche Zusammenwachsen Europas ermöglicht hat, soll dieser Beitrag abschließend in einer Art von Schnellverfahren einen Überblick über die Themen und den Schreibstil dieser sechs Bücher ermöglichen. Die Chronik des sowjetischen Lebens ist hier immer die Geschichte erfahrenen Leids:

1) *У войны не женское лицо* [*U vojny ne ženskoe lico*/Der Krieg hat kein weibliches Gesicht] (1983 zu Ende geschrieben und 1984 zuerst in der sowjetischen Zeitschrift *Oktjabr* noch mit von der Zensur gestrichenen Passagen erstmals auf Russisch erschienen. 1987 dann in deutscher Übersetzung publiziert, danach in einer erweiterten und aktualisierten Neuausgabe nochmal auf Deutsch 2013. Erster Band des fünfbandigen Zyklus *Голоса Утопии* [Stimmen der Utopie].)

---

<sup>16</sup> Vgl. ebenfalls Mark Brüggemann, *Die weißrussische und die russische Sprache in ihrem Verhältnis zur weißrussischen Gesellschaft und Nation*, 197.

Das Buch basiert auf Erzählungen sowjetischer Kriegsteilnehmerinnen. Das Skandalon dieses Buches besteht in erster Linie darin, dass sie eine Alternativgeschichte zu den fast immer von Männern verfassten heroischen Erzählungen in Schulbüchern und zu all den offiziellen Mythen des Großen Vaterländischen Kriegs verfasst. Sie selbst sagt dazu: „Alles, was wir über den Krieg wissen, wissen wir von ‚Männerstimmen‘. Wir sind Gefangene der ‚männlichen‘ Vorstellungen und der ‚männlichen‘ Empfindungen.“ (*Der Krieg hat kein weibliches Gesicht* 2015, 13)

Sie hat lange Listen mit den Namen und Fotos von Kriegsveteraninnen zusammengestellt und die Frauen durch eine einfühlsame Interviewtechnik zu Äußerungen geführt, die so wahrscheinlich in deren ganzen Leben zuvor noch nie ausgesprochen worden waren. Das sind Geschichten, die sich nicht mit all den offiziellen Zeitungsartikeln und Kriegsbüchern decken. Insofern würde ich sagen, dass sie anfangs eigentlich fast im *Samizdat* [*самиздат*] zu verorten ist. Dabei geht es um die Verbreitung von alternativer, nicht systemkonformer ‚grauer‘ Literatur über nichtoffizielle Kanäle, zum Beispiel durch Abschreiben mit der Hand oder der Schreibmaschine oder durch Fotokopie und das Weitergeben der so produzierten Exemplare in der Sowjetunion. Aus diesen stundenlangen unzähligen Interviews blieb manchmal nur ein Satz oder eine Zeile im veröffentlichten Buch übrig. Aufgrund des offiziellen Charakters der Veröffentlichung kann allerdings bei Aleksievič auch wiederum nicht von *Samizdat* im eigentlichen Sinne gesprochen werden. Dennoch konnte das Buch, das sie 1983 abgeschlossen hatte, wegen anfänglicher Zensur erst zur Zeit der Perestrojka in einer gekürzten und stark zensierten Fassung in einer Zeitschrift, dann in Minsk und in Moskau als Buch erscheinen. Über die Auseinandersetzungen mit der Zensurbehörde ist folgendes zu sagen:

Empörung lösten ihre Berichte über Frauen aus, denen bei einem Marsch ihr Menstruationsblut die Beine herunterrann, da sie keine Watte und keine Binden hatten, die sich trotz eines Bombenangriffs schnell noch im Fluss waschen wollten und dabei umkamen: Solche „naturalistischen Details erniedrigen das heroische Bild der Sowjetfrau“. „Eine sowjetische Frau ist kein Tier!“ „Wo haben sie so was gelesen? Bei Remarque? Bei uns kommt Remarquismus nicht durch! Sie glauben, die Wahrheit ist das, was vor ihnen auf der Erde liegt inmitten von Läusen und Schmutz, so, wie sie den Krieg darstellen. Die Wahrheit ist aber das, was den Menschen erhebt, ihn groß macht, das wovon wir träumen!“ (zitiert nach Hielscher 2018, 11)

Eine Bühnenfassung am Moskauer Taganka-Theater und ein Zyklus von sieben, mehrfach ausgezeichneten Dokumentarfilmen verschafften der Autorin 1985 sofort sehr großen Ruhm und sehr große Bekanntheit. Schon Ende der 1980er Jahre wurden über zwei Millionen Exemplare dieses Buches verkauft, es wurde

in mehrere Sprachen übersetzt, und Aleksievič konnte von nun an als freie Schriftstellerin leben.

2) *Последние свидетели. Книга недетских рассказов* [*Poslednie svideteli. Kniga nedetskich rasskasov*]/*Die letzten Zeugen. Ein Buch unkindlicher Erzählungen*] (1985 zuerst im Verlag Molodaja Gvardija in Moskau auf Russisch erschienen, danach in einer veränderten Fassung 2007 im Moskauer Verlag Vremja unter dem Titel *Последние свидетели: соло для детского голоса* [*Die letzten Zeugen: Solo für Kinderstimme*]. 1989 unter dem Titel *Die letzten Zeugen. Kinder im Zweiten Weltkrieg* auf Deutsch publiziert. Neubearbeitung und Aktualisierung der deutschen Ausgabe 2008 auf der Grundlage der Veränderungen durch die Autorin bei der russischen Neuauflage. Zweiter Band des fünfbändigen Zyklus *Голоса Утопии* [*Stimmen der Utopie*].)

1985 erschien ihr zweites Buch *Die letzten Zeugen*, das als eines der eindringlichsten Antikriegsbücher überhaupt gilt. Das Thema der Kinder im Zweiten Weltkrieg war bereits vor Aleksievič fest in der sowjetischen Literatur verankert: Von Valentin Kataev's *Der Sohn des Regiments* [*Сын полка*, 1944] bis zu Ivan [*Иван*, 1957] von Vladimir Bogomolov, das von Andrej Tarkovskij 1962 unter dem Titel *Ivans Kindheit* [*Иваново детство*] kongenial verfilmt worden ist. Das sowjetische Kino der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zeigte generell oft die Kriegserfahrung durch die Augen eines Kindes – sei es *Ein Menschenschicksal* von Sergej Bondarchuk [*Судьба человека*, 1959], *Mit gebrochenen Schwingen* von Nikolai Gubenko [*Подранки*, 1976] oder *Komm und sieh* von Elem Klimov [*Иди и смотри*, 1985]. Durch den Blick des Kindes konnten die Themen des aufopfernden Patriotismus wie auch des schwierigen Verhältnisses von soldatischem Heldenmut und traumatischen Erfahrungen neu dargestellt werden. Das Buch von Aleksievič besteht aus Hundert „Erinnerungssplittern“ von Menschen, die zur Kriegszeit zwischen sechs und zwölf Jahren alt waren. Die Anzahl der Erinnerungen nahm in der überarbeiteten Neuauflage von 2007 zu. Diese quantitativen Unterschiede sind wichtig wie die veränderte Tonalität des Buches: Die in der Ausgabe von 1985 aktiv hervorgehobene Dokumentation der Texte wurde in den Hintergrund gedrängt und die Fotografien der Gesprächspartner, die der ersten Auflage des Buches den Charakter historischer Beweise verliehen, sind verschwunden. Das Vorwort, in dem Aleksievič 1985 darauf bestand, dass die Hauptfigur des Buches die Kindheit als solche sei, die verbrannt, erschossen und getötet wurde, ist verschwunden. Es gibt hier kein Nachwort mehr, in dem Aleš Adamovič's Recht auf „dokumentarische Prosa“ verteidigt wird und in dem Autorität und Geschicklichkeit des Schriftstellers nicht so sehr in der Erstellung neuer Bilder und Handlungen verortet werden, als in der Auswahl und Bearbeitung des Materials, das während der Interviews

aufgezeichnet wurde. „Die naive Sicht von Kindern, die häufig überhaupt nicht verstehen, was passiert, erzeugt eine Verfremdung eigener Art und macht die Absurdität und den Wahnsinn jedes Krieges umso deutlicher.“ (Hielscher 2018, 14) In gewisser Weise könnte Isaak Babel' mit seiner *Reiterarmee* [Конармия, 1926] als ein Vorgänger dieses Buches gesehen werden, weil in dessen verfremdender Avantgarde-Schreibtechnik die einzelnen Erzählungen fragmentiert zu einem Gesamttext montiert werden, wie es der Regisseur Sergej Eizenštejn beispielsweise auch in seiner Filmpoetik umsetzte. Zudem schildert Babel' die Gräueltaten und Brutalitäten des Krieges mit schonungsloser Sprache und verweigert jedwede Sinnzuschreibung für all das grausame Geschehen. Wir sehen als Leser bei Babel' alles mit dem jüdischen Blick des Protagonisten und Ich-Erzählers Kyrill Ljutov, der sich eine Mitgliedschaft in der Gemeinschaft der soldatischen Kosaken imaginiert und dort bis zum Ende des Buches keine Aufnahme findet. Bei Aleksievič sind es die verständnislosen Blicke der Kinder, die sich irgendeinen Sinn des Grauens zusammensetzen versuchen: Diese fragmentierten, grundlegend zerstreuten *Stimmen der Utopie* verschmelzen nie zu einem einzigen Chor, was auch der Untertitel *Solo für Kinderstimme* betont. Wir kennen nur die Namen der Gesprächspartner von Aleksievič (aber wir wissen nicht, ob es sich um echte oder um fiktive Namen handelt), ihr Alter (offenbar zum Zeitpunkt des Kriegsausbruchs) und ihre berufliche Position zum Zeitpunkt des Interviews. Das Buch erklärt nicht, wie, wo und wann diese Zeugnisse gesammelt wurden. Der Leser kennt auch nicht die Fragen der Autorin, die diese Stimmen zum Leben erweckt haben. Das Vergessen von Eigen- wie auch Familiennamen gehört zu den häufigsten Geständnissen, die Aleksievič aufgezeichnet hat. Nur wenige Gesprächspartner reflektieren dieses Unvermögen der Erinnerung direkt in Bezug auf den Verlust ihrer Eltern. Für viele ist dieser Verlust eines Namens jedoch ein Beweis für ein gescheitertes Leben, wenn im Kinderheim die elf Tamaras Nachnamen wie Tamara „Die Unbekannte“, Tamara „Die Unbenannte“, Tamara „Die Große“, Tamara „Die Kleine“ trugen. Das Leben nach dem Krieg erwies sich als ein Leben ohne Verwandtschaft und ohne Anfang. Auf der Suche nach Anfang haben viele das Treffen mit den Lehrern der Waisenhäuser aus Angst vor der Wahrheit um Jahrzehnte verschoben.

3) *Цинковые мальчики* [Cinkovye mal'čiki/Zinkjungen. *Afghanistan und die Folge*] (1989 im Verlag Molodaja Gvardija in Moskau auf Russisch, 1992 auf Deutsch erschienen. Erweiterte und aktualisierte deutsche Neuausgabe 2014. Dritter Band des fünfbandigen Zyklus *Голоса Утопии* [Stimmen der Utopie].)

Für *Zinkjungen* interviewte die Schriftstellerin mehr als fünfhundert Veteranen aus dem sowjetischen Afghanistankrieg und Mütter von gefallenen Soldaten. Das Buch erschien unmittelbar nach dem Abzug der sowjetischen Truppen

aus Afghanistan.<sup>17</sup> Aleksievič war 1988 sogar selbst nach Afghanistan geflogen, um sich dort vor Ort mit eigenen Augen einen Eindruck von der Situation zu machen, da sie den Wahrheitsgehalt der offiziellen Berichterstattung in Frage stellte. Der Titel *Zinkjungen* bezieht sich auf die toten Soldaten, deren Leichen in Zinksärgen überführt wurden. Immer wiederkehrende Themen sind die psychische Zerrüttung und die völlige Verzweiflung der Interviewpartner. Die Ähnlichkeiten zum heutigen Krieg Russlands in der Ostukraine lassen einen erschauern. Denn auch seit 2014 hat Russland ja offiziell bis heute der Ukraine nicht den Krieg erklärt und behauptet, dass sich kein russischer Soldat offiziell auf dem dortigen Territorium befinde, so dass auch heute die Soldaten oft einfach namenlos verscharrt werden, offiziell nicht existieren und ihrer auch insofern nie gedacht werden wird. In einem Interview mit Karla Hielscher sagte Aleksievič: „In den *Zinkjungen* haben viele aus Angst nicht alles gesagt. Sie mussten unterschreiben, dass sie keine ‚Gerüchte‘ verbreiten. Sie hatten nicht das Recht zu erzählen. Sie haben ganz leise gesprochen, wie früher bei uns immer“ (Hielscher 2018, 16).

Wie soll eine Mutter damit fertig werden, dass ihr Sohn nach der Rückkehr aus Afghanistan ein Beil aus ihrem Küchenschrank nimmt und einen Menschen zerstückelt? „Ich beneide die Mutter, deren Sohn ohne Beine heimgekehrt ist“ (*Zinkjungen. Afghanistan und die Folge* 2016, 15), schreit diese Mutter.<sup>18</sup>

Aus diesem Buch möchte ich hier vier kurze Textpassagen exemplarisch zitieren:

*Ein Mot-Schütze:*

[...] Zu Hause! Der Duft der Pappeln, Straßenbahnen klingeln, ein Mädchen isst Eis ... Wie die Pappeln duften! Natur in Afghanistan – das ist nur die sogenannte Grünzone, und aus der wird geschossen. Ich hatte solche Sehnsucht nach unseren Birken, nach unseren Kohlmeisen! Aber wenn ich jetzt eine Hausecke vor mir sehe, krampft sich alles in mir zusammen: Wer steht dahinter? Ein Jahr lang hab’ ich ständig Angst gehabt, auf die Straße zu gehen: ohne kugelsichere Weste, ohne Helm, ohne Maschinenpistole – ich kam mir richtig nackt vor. Und dann nachts die Träume ... Einer zielt auf meine Stirn. Ein Kaliber, das einem den halben Kopf abreißt ... Ich hab geschrien. Hab mich an die Wand geworfen. Wenn das Telefon rasselte, ist mir der Schweiß ausgebrochen, es hörte sich an wie Schüsse. (*Zinkjungen. Afghanistan und die Folge* 2016, 40–42)

*Eine Krankenschwester:*

[...] Die Leichen waren halb nackt, die Augen ausgestochen, Sterne auf Rücken und Bauch in die Haut geritzt. So was kannte ich bisher nur aus Filmen über den Bürgerkrieg. Zinksärge gab’s damals noch nicht. Die wurden noch nicht beschafft. [...] ich bekam den be-

---

<sup>17</sup> Vgl. hierzu Manfred Sapper. *Die Auswirkungen des Afghanistan-Krieges auf die Sowjetgesellschaft*.

<sup>18</sup> Die Stimme dieser Mutter bildet den gesamten „Prolog“ auf den Seiten 9–15.

trunkenen Chirurgen nicht wach. Ich hätte retten können ... Wir durften nicht mal die Wahrheit in den Todesbenachrichtigungen an die Angehörigen schreiben. Sie waren auf Minen getreten ... Vom Menschen blieb oft nur ein halber Eimer Fleisch übrig. Wir aber schrieben: beim Verkehrsunfall umgekommen ... in eine Schlucht gefallen ... Lebensmittelvergiftung. Erst als sie in die Tausende gingen, durften wir den Angehörigen die Wahrheit schreiben. (*Zinkjungen. Afghanistan und die Folge* 2016, 42–45)

*Ein Militärberater:*

[...] Ich habe da geschossen, habe aber gleichzeitig dieses Volk geachtet, mag es sogar. Mir gefallen seine Lieder, seine Gebete, ruhig und endlos wie die Berge. Aber ich – und ich spreche nur für mich –, ich habe ehrlich geglaubt, dass eine Jurte schlechter ist als ein fünfstöckiges Haus, dass ein Leben ohne Kloschüssel kein Leben ist. Und wir haben sie mit Kloschüsseln überschüttet und ihnen Ziegelhäuser gebaut! Wir haben ihnen Tische für ihre Büros, Wasserkaraffen und rote Tischdecken für offizielle Veranstaltungen gebracht und Tausende von Marx-, Engels- und Lenin-Bildern. (*Zinkjungen. Afghanistan und die Folge* 2016, 54–57)

*Ein Kanonier:*

[...] In Schindand sah ich zwei Soldaten, die den Verstand verloren hatten. Sie redeten immerzu auf Duschmanen [Mudschahidin, A. W.] ein, erklärten ihnen, genau nach dem Geschichtsbuch der 10. Klasse, was Sozialismus ist. (*Zinkjungen. Afghanistan und die Folge* 2016, 59–61)

4) *Зачарованные смертью* [*Začarovannye smert'ju/Vom Tod verzaubert*] (1993 auf Russisch, dann 1994 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Im Banne des Todes*. Geschichten russischer Selbstmörder erschienen. 1999 unter dem Titel *Seht mal, wie ihr lebt. Russische Schicksale nach dem Umbruch* auf Deutsch neu aufgelegt).

Svetlana Aleksievič schloss ihr Buch *Im Banne des Todes, Geschichten russischer Selbstmörder* im Jahre 1993 ab. Nach dem Zusammenbruch des sowjetischen Imperiums haben die Freitode in Russland massiv zugenommen. Svetlana Aleksievič ist in diesem Buch konkret siebzehn Einzelschicksalen nachgegangen. Wie bei den berühmten Selbstmordfällen im Russland der 1920er Jahre (Marina Cvetaeva, Sergej Esenin, Vladimir Majakovskij – um nur einige zu nennen) deutet die Selbsttötung oder der Selbsttötungsversuch an, dass sich ein Mensch von der Zeitgeschichte zerschlagen fühlt: So kann er nicht leben. Der Freitod ist ein letzter Einspruch, ein letztes Argument in einer Gesellschaft, die so viele Jahrzehnte auf dem Argumentieren beruhte. Dieses Buch wird nicht mehr zum ‚roten‘ Zyklus *Stimmen der Utopie* gezählt, weil die Autorin große Teile in ihr letztes Buch *Secondhand-Zeit* eingearbeitet hat.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> „Da es in diesem Buch schon um die Zeit nach dem Zusammenbruch der großen Utopie und dem Zerfall der Sowjetunion geht, hat Svetlana Aleksievič später wesentliche Teile von *Im Banne des Todes* in den letzten Band ihres Zyklus über die Geschichte der Sowjetzivilisation *Secondhand-Zeit* eingearbeitet. Sie betrachtet *Im Banne des Todes* inzwischen als ein Buch, das

5) *Чернобыльская молитва. Хроника будущего* [*Černobyl'skaja molitva. Chronika buduščevo*]/*Das Tschernobyl-Gebet. Eine Chronik der Zukunft*] (Das Buch wurde erstmals 1997 auf Russisch in der Zeitschrift *Družba narodov* [dt. Völkerfreundschaft] veröffentlicht und erschien bereits im gleichen Jahr auf Deutsch. 2013 wurde eine überarbeitete, aktualisierte Ausgabe im Moskauer Verlag *Vremja* veröffentlicht. Vierter Band des fünfbandigen Zyklus *Голоса Утопии* [*Stimmen der Utopie*].)

1997 erschien ihr Černobyl'-Buch, das sie nun endgültig weltweit bekannt und berühmt machte. Es handelt auch vom Verhältnis des Menschen zur Technik generell. Sie nennt die Reaktorkatastrophe das wichtigste Ereignis im zwanzigsten Jahrhundert und argumentiert: „Danach haben wir für immer die Idee von einer Zukunft ohne das Böse aufgegeben ... Wir leben schon in einer Welt, in der überall die Spuren der Faszination des Bösen, seine neuen Masken erkennbar sind.“ (Unveröffentlichtes Manuskript zitiert nach Hielscher 2018, 21)

Wichtig scheint mir hier als Hintergrundinformation, dass ihre Eltern im Dorf Osovec im Gebiet Gomel' etwa 100 Kilometer vom Unglücksort entfernt lebten, das mit am stärksten durch den radioaktiven Fallout verseucht wurde, und dass ihre Schwester, eine Ärztin, zwei Jahre nach der Katastrophe mit 35 Jahren an Krebs verstorben ist. Aleksievič sagt hierzu: „Plötzlich verstand ich, dass wir gemeinsam das Ende der Welt geprobt haben. [...] Wir Belarussen sind die ersten Menschen, die eine ganz einzigartige Erfahrung haben. [...] Tschernobyl stellt eine neue Realität dar, neu für uns alle.“ (zitiert nach Hielscher 2018, 22)

Man erfährt in dem Buch recht wenig, was sich am 26. April 1986 im vierten Reaktor des Atomkraftwerks konkret abgespielt hat.<sup>20</sup> Das Buch ist viel mehr von einer Metapoetik des Glücks und des Schmerzes, der Verzweiflung und der Hoffnung geprägt. Es geht ihr um eine Rekonstruktion von Gefühlen, nicht um Ereignisse.<sup>21</sup> Es ist wohl auch eine eigentümliche Art von schwarzem Humor über die Unzulänglichkeiten des menschlichen Bewusstseins, der dieses Buch international so erfolgreich gemacht hat, wie beispielsweise diese Erzählsequenz:

Die Leute kauften keine Milche und keinen Quark mehr auf dem Markt ... Steht da eine Frau und wird ihre Kuhmilch nicht los. „Habt keine Angst“, redet sie den Leuten zu. „Ich lasse die Kuh nicht auf die Weide. Ich bringe ihr das Gras selber in den Stall.“ Fuhr man aus der Stadt, sah man am Straßenrand seltsame Vogelscheuchen: eine weidende Kuh, ganz in Plastikfolie gehüllt, daneben eine alte Frau, ebenfalls in Plastikfolie gehüllt. Es war zum Lachen und zum Weinen. (zitiert nach Zink 2018, 202)

---

in diesem fünfbandigen Zyklus aufgegangen ist und behandelt es nicht mehr als eigenständige Publikation.“ (Hielscher 2018, 20–21)

**20** Vgl. zu den Ereignissen um die Katastrophe siehe Serhii Plokhly *Chernobyl*.

**21** Vgl. hierzu Zink 2018, 197–209.

Das Buch trug auch von Anfang an den Untertitel *Eine Chronik der Zukunft*, aber im Vorwort zur Neuausgabe 2011 nach der Katastrophe von Fukushima schreibt sie im Vorwort: „Ich habe über die Vergangenheit geschrieben, aber sie hat sich als Zukunft erwiesen.“ (*Tschernobyl* 2011, V) Das Buch besteht aus vierunddreißig „Monologen“, drei „Chören“ und zwei Erzählungen sowie einem „Interview der Autorin mit sich selbst“.

In einem Interview mit Alexander Kluge, das von Rosemarie Tietze gedolmetscht wird, widerspricht Aleksievič der These von Alexander Kluge, dass die menschliche Seele wie ein Gummi sei, und verweist auf Lev Tolstoj, der die menschliche Seele mit einem Fluss vergleicht (vgl. Kluge 2015): „Die Menschen sind wie Flüsse. [...] Jeder Mensch trägt in sich die Keime aller menschlichen Eigenschaften, und manchmal offenbart er die einen, manchmal die anderen, und ist oft sich selber ganz und gar nicht ähnlich, während er doch immer dasselbe Selbst bleibt.“ (zitiert nach Efimova 2018, 109).

Eigentlich handelt es sich gar nicht um Dialoge, sondern Aleksievič lässt die Interviewten einfach weitgehend sprechen, wobei beim Sprechen über die Katastrophe die Sprache immer wieder versagt. Die Katastrophe hat die sowjetische Kollektivmentalität außer Kraft gesetzt und auf die Einsamkeit der Sprechenden spielt auch die Genrebezeichnung an: nämlich das „Gebet“ [*молитва*]. Diese Menschen richten ihre Geschichten und Bekenntnisse offenbar an eine höhere, abwesende Instanz, da unter den Menschen Rat- und Gesprächslosigkeit herrscht (vgl. Zink 2018, 200).

Es wird hier immer wieder aus diesem Buch die Geschichte der Ehefrau eines Feuerwehrmannes zitiert, die mit ansehen muss, wie sich der Körper dieses geliebten Menschen im Krankenhaus, in dem sie eigentlich offiziell gar nicht zugelassen ist, buchstäblich auflöst und wie seine Leber in Stücken aus seinem Mund kommt. Und auch die Grausamkeit, dass der Körper nun dem Staat gehört und nicht zu ihr überführt werden darf. Und mit welcher Angst das Krankenhauspersonal den geliebten Gatten wie ein grauenerregendes Monster von einem anderen Stern unter Quarantäne auf maximaler Distanz hält:<sup>22</sup>

Die letzten zwei Tage im Krankenhaus ... Wenn ich seinen Arm hob, schwang der Knochen hin und her, das Fleisch löste sich schon ... Teile der Lunge und der Leber kamen ihm aus dem Mund heraus ... Er erstickte fast an den eigenen Innereien ... Ich wickelte eine Binde um die Hand und schob die Hand in seinen Mund, um das alles herauszuholen ... Das kann man nicht erzählen! Das kann man doch nicht schreiben! (*Tschernobyl* 2011, 33)

---

<sup>22</sup> Vgl. hierzu die Dissertation von Doris Scribner. *Recreation of Chernobyl Trauma in Svetlana Alexiyevich's „Chernobyl'skaya molitva“*. University of Missouri-Columbia, 2008.

Fukushima zeige, dass es um die falschen Werte unserer ‚Sackgassenzivilisation‘ gehe und um das herrschende Verständnis von Fortschritt.<sup>23</sup> Tamara Hundorova teilt die gesamte ukrainische Literatur in eine Epoche der „Nach-Tschernobyl-Literatur“ ein, verbunden mit Abwendung vom sowjetischen Fortschrittsoptimismus, dem Beginn der erfolgreichen ukrainischen Unabhängigkeitsbewegung und einer Geburt der ukrainischen postapokalyptischen Literatur (Hundorova 2005). Ähnliche Prozesse vollzogen sich in der belarussischen Literatur, jedoch nicht in dieser Radikalität.<sup>24</sup>

6) *Время секунд хэнд* (2013) [*Vremja sekund chënd/Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus*] (2013 zuerst im Moskauer Verlag Vremja auf Russisch und im gleichen Jahr bereits auf Deutsch unter dem Titel *Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus* erschienen. Fünfter Band des fünfbandigen Zyklus *Голоца Умоуу* [*Stimmen der Utopie*].

Im letzten Buch der sechsbändigen Reihe steht der Sinnverlust als solcher selbst im Zentrum der Reflektion. Die Verfasserin nennt Aleksandr Solženicyns *Archipel Gulag* (1973) ein Vorbild für sie, wobei deutschsprachigen Lesern vielleicht eher Walter Kempowskis *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch* (1. Teil 1993, 2. Teil 1999, 3. Teil 2002 und 4. Teil 2005) oder Ernst Schnabels Hörspiel *29. Januar 1947* (NWDR, 1947) geläufiger sind. Man könnte also auch sagen, dass hier konkrete Moralphilosophie verhandelt wird. Aleksievič schreibt:

In den etwas über vierzig Jahren ist im Laboratorium des Marxismus-Leninismus ein neuer Menschentyp entstanden: der *Homo sovieticus*. Die einen betrachten ihn als tragische Gestalt, die anderen nennen ihn „Sowok“ [verächtlich für alles Sowjetische, A. W.]. Ich glaube, ich kenne diesen Menschen, er ist mir vertraut, ich habe viele Jahre Seite an Seite mit ihm gelebt. Er ist ich. Das sind meine Bekannten, meine Freunde, meine Eltern. (*Secondhand-Zeit* 2013, 9)

Die große Frage in diesem Buch ist wohl, ob Leiden wirklich in dem Augenblick aufhört, Leiden zu sein, wenn es einen Sinn bekommt – wie Viktor Frankl behauptet (2000, 117). In dem Buch geht es um die beiden Jahrzehnte nach der Auflösung der Sowjetunion. Die Autorin äußert sich selbst folgendermaßen über die Intention dieses Buches:

Dieses Buch, das meinen Zyklus abschließt, das ist das fünfte, abschließende Buch über den roten Menschen. Und ich wollte ganz unvoreingenommen zuhören, ich hab mir am

---

23 Und um die gesellschaftliche Sprengkraft des Themas vor Augen zu führen, verweise ich noch kurz auf das Buch *Störfall* (1987) von Christa Wolf, das für die Bürgerrechtsbewegung am Ende der DDR eine extrem wichtige Rolle spielte.

24 Vgl. hierzu Nelly Bekus. *Struggle over Identity*, 197–210.

Anfang vorgenommen, alle Teilnehmer des sozialistischen Dramas ehrlich anzuhören. Ich gebe das Wort sowohl dem Henker wie dem Opfer, allen, jeder spricht über seine Wahrheit, um diese Zeit anschaulich vor uns darzustellen, wie das alles tatsächlich war. Weil wir über unsere Vergangenheit nicht wirklich gesprochen haben, wir haben sie nicht reflektiert, es gab keine Diskussion in der Gesellschaft darüber, es gab kein Gericht über die Partei. Das heißt, die Vergangenheit wurde einfach ausgestrichen und das war's. Und im Endergebnis hat sich dann bei uns gar nichts getan. Und ich bin der Meinung, dass es höchste Zeit ist, diese Diskussion in unserer Gesellschaft zu beginnen. Das Wesentliche ist dabei, dass wir verstehen müssen: Wer sind wir? Woher kommen wir? Wenn wir nämlich nicht wissen, woher und warum, dann führt das dazu, dass wir uns etwas ausdenken – wie man heute bei uns sagt – dass in Russland nicht nur die Zukunft nicht vorauszusagen ist, sondern auch die Vergangenheit.

Ich wollte, dass in diesem riesigen russischen Chor jeder seine Stimme bekommt, ich habe jedem das Wort gegeben. Ich wollte, dass man diese Stimmen hört, und dass die, die das alles lesen, anfangen nachzudenken: Was ist das? Was war der Kommunismus? (Hielscher 2018)

Der erste Teil ist unterteilt in *Trost durch Apokalypse* und *Zehn Geschichten in rotem Interieur* (Gespräche aus den von Glasnost und Perestroika bestimmten Jahren 1991 bis 2001) und der zweite Teil in *Der Reiz der Leere* und *Zehn Geschichten ohne Interieur* (Gespräche bis 2012). Es geht um den Übergang von der alten Intelligenzija zu den finanziell Erfolgreichen. Es geht um verlorene Ehre und Würde. Die ermordete Journalistin Anna Politowskaja, die Tschetschenien-Kriege, die damit verknüpften Terroranschläge in Moskau wie das U-Bahn-Attentat im März 2010 sind unter anderem die Gesprächsthemen. Wer südrussisch aussieht, muss seither überall in Russland rassistische Diskriminierung fürchten.

Den Titel begründet sie in einem Interview folgendermaßen:

Wir leben in einer Secondhand-Epoche, die keine neuen Gedanken hervorbringt. Viele junge Leute finden, die Älteren seien interessanter, menschlich reicher, hätten einen größeren Horizont. Zugleich haben unsere Regime Angst vor der Jugend, etwa in Gestalt der ukrainischen Femen-Gruppe oder der Punkerinnen von Pussy Riot. Denn diese Mädchen haben wirklich Drive! Der Staat kann sie allerdings neutralisieren. Und die wahre Stimmung im Volk kennt keiner. Ich habe den Eindruck, wir rutschen in eine Diktatur der kleinen Leute hinein, wie sie von der Demokratie gehätschelt werden. (Holm 2013)

„Pošlost“ [„пошлость“] nennt Nikolaj Gogol' die alltägliche Korruption des Menschen durch die Banalität des Bösen, ein Konzept, das sehr nahe an Hannah Arendt ist und das Vladimir Nabokov später vor allem immer wieder aufgreifen wird. Wie Gogol' im zweiten und dritten Teil seines Romans *Tote Seelen* [*Мёртвые души*] diese „Korrumpierung des Menschen durch tägliche kleine Bosheit“ mittels seiner Texte therapeutisch heilen wollte, woran er aber scheiterte und diese zwei Bände nie zu Ende brachte (Heftrich 2004), scheint auch

Aleksievič mit ihren Büchern die Leser von der „Pošlost“, therapeutisch heilen zu wollen. Wenn die Älteren von den intensiven und existentiellen Küchengesprächen während der Sowjetzeit erzählen, merkt man, dass wenigstens diese zwischenmenschlichen Beziehungen und die Freude an der Kultur noch Halt im Leben gaben. Umso ernüchternder sind die Gespräche mit den Jüngeren aus der Zeit nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion, denen Liebe nichts und Geld alles zählt. Das Leben im neuen System weiterhin ohne zuverlässige Rechtsnormen, ohne sicheren Alltag und ohne Wohlstand demonstriert täglich, dass jetzt auch Worte nichts mehr bedeuten, wogegen Aleksievič mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln eben gerade schreibt.

Dieses bisher letzte Buch und damit auch das ganze bisherige Œuvre enden mit den „Anmerkungen einer Normalbürgerin“:

Was für Erinnerungen? Ich lebe wie alle. Als die Perestroika war ... Gorbatschow ... Die Postbotin machte die Gartenpforte auf: „Hast Du gehört, es gibt keine Kommunisten mehr!“ „Wie das?“ „Die Partei hat dichtgemacht.“ Keiner hat geschossen, nichts. Jetzt heißt es, das war ein großes Imperium, und nun ist alles verloren. Aber was habe ich verloren? Ich lebe genau wie früher in meinem Häuschen ohne jeden Komfort, ohne Wasser, ohne Kanalisation, ohne Gas. Ich habe mein Leben lang ehrlich gearbeitet. Hab geackert und geackert, daran war ich gewöhnt. Und hab immer nur ein paar Kopeken verdient. [...] Meine schönste Erinnerung ist die an meine Hochzeit. Eine Liebesheirat. Ich weiß noch, wie wir vom Standesamt zurückkamen, da blühte der Flieder. Der Flieder blühte! Und im Flieder, stellen Sie sich das vor, im Flieder sangen Nachtigallen ... Daran erinnere ich mich ... Ein paar Jahre lang haben wir einträchtig gelebt, unsere Tochter bekommen ... Aber dann fing Wadik an zu trinken und ist am Wodka eingegangen. Er war noch jung, zweiundvierzig. Jetzt lebe ich allein. Die Tochter ist erwachsen, sie hat geheiratet und ist weggezogen. Im Winter schneien wir ein, das ganze Dorf versinkt im Schnee – die Häuser, die Autos. Manchmal fährt wochenlang kein Bus. Was in der Hauptstadt passiert? Wir sind tausend Kilometer weit weg von Moskau. Wir sehen das Moskauer Leben im Fernsehen, das ist für uns nur Kino. Putin kenne ich und Alla Pugatschowa ... Sonst keinen ... Kundgebungen, Demonstrationen ... Wir hier leben, wie wir immer gelebt haben. Unter dem Sozialismus und unter dem Kapitalismus. „Rote“ oder „Weiße“, das ist für uns gleich. Wir warten immer auf den Frühling. Pflanzen Kartoffeln ... (*Sie schweigt lange.*) Ich bin sechzig Jahre alt ... In die Kirche gehe ich nicht, aber man braucht doch jemanden zum Reden. Zum Reden über was anderes ... Darüber, dass Altwerden nicht schön ist – nein, Altwerden ist gar nicht schön. Aber sterben werde ich auch ungern. Haben Sie meinen Flieder gesehen, wie schön der ist? Nachts gehe ich manchmal raus, da leuchtet er. Dann stehe ich da und schaue ihn an. Kommen Sie, ich breche Ihnen einen Strauß ... (*Secondhand-Zeit* 2013, 551)

Und mit der Schönheit dieses duftenden und blühenden Flieders möchte auch ich nun meine Reflektionen über diese Emotionsgeschichten und über die weibliche Nobelpreisträgerin des Jahres 2015 beschließen.

## Bibliographie

- Ackermann, Felix. „Wer wird denn hier eigentlich geehrt? An diesem Donnerstag erhält Swetlana Alexijewitsch den Literaturnobelpreis in Stockholm“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 10. 12. 2015. Frankfurt a. M.: Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, 2001–2018.
- Aleksievič, Svetlana. *Cinkovye mal'čiki*. Moskva: 2016.
- Aleksievič, Svetlana. *Zinkjungen. Afghanistan und die Folge*. Übersetzt von Ingeborg Kolinko und Ganna-Maria Braungardt. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Aleksievič, Svetlana. „Nobelpredlesung. Von einer verlorenen Schlacht“. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/25402-nobelpredlesung/>. Nobel Media 2018, 2015 (12. 07. 2018).
- Aleksievič, Svetlana. *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*. Übersetzt von Ganna-Maria Braungardt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2015.
- Aleksievič, Svetlana. *Secondhand-Zeit – Leben auf den Trümmern des Sozialismus*. Übersetzt von Ganna-Maria Braungardt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013.
- Aleksievič, Svetlana. *Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft*. Übersetzt von Ingeborg Kolinko. Berlin: Berlin Verlag, 2011.
- Aleksievič, Svetlana. „Ja chacela b žyc' u Belarusi, padobnaj da Skandynavii ci, prynamsi, da Prybaltyki“. *Poŭny tэкst прэс-канферэнцыі Svjatlany Aleksievič*. <https://nn.by/?c=ar&i=157715>. 9. 10. 2015 (12. 07. 2018).
- Aleksievič, Svetlana. „Moja professija – dodumyvat' veščiči čestno do konca. 8. 3. 2006“. *Svetlana Aleksievič na Svobodze*. Minsk, 2016. 122–147.
- Benjamin, Walter. „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolaj Leskows“. *Orient und Okzident. Staat – Gesellschaft – Kirche. Blätter für Theologie und Soziologie* 3 (Oktober 1936): 16–33.
- Bekus, Nelly. *Struggle over Identity. The Official and the Alternative "Belarusianness"*. Budapest u. New York: Central European University Press, 2010.
- Bova, Russell, Hg. *Russia and Western Civilization: Cultural and Historical Encounters*. New York: Routledge, 2013.
- Breitenstein, Andreas. „Rückfall in unselige Zeiten“. Gespräch mit Svetlana Aleksievič. *Neue Zürcher Zeitung* 14. 03. 2015. <https://www.nzz.ch/feuilleton/rueckfall-in-unselige-zeiten-1.18501579>. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2018 (12. 07. 2018).
- Brüggemann, Mark. *Die weißrussische und die russische Sprache in ihrem Verhältnis zur weißrussischen Gesellschaft und Nation. Ideologisch-programmatische Standpunkte politischer Akteure und Intellektueller 1994–2010*. Oldenburg: bis, 2014.
- Danius, Sara. „Der Literatur-Nobelpreis 2015 geht an Swetlana Alexijewitsch“. *Arte* 08. 10. 2015. <https://info.arte.tv/de/der-literatur-nobelpreis-2015-geht-swetlana-alexijewitsch>. Kehl: ARTE G.E.I.E., 2018 (14. 07. 2018).
- Dutli, Ralph. *Zu Joseph Brodskys Gedicht „Geh nicht aus dem Zimmer!“* <http://www.planetlyrik.de/ralph-dutli-zu-joseph-brodskys-gedicht-geh-nicht-aus-dem-zimmer/2015/06/>. 2015 (23. 01. 2019).
- Efimova, Svetlana. *Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur. Zur Genealogie des Schreibens*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018.
- Ejchenbaum, Boris. „Die Illusion des ‚skaz‘“. *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hg. Jurij Striedter. München: Fink, 1988 [1924]. 161–167.
- Frankl, Viktor. *Man's Search for Ultimate Meaning*. Cambridge, MA, 2000.

- Geisenhanslüke, Achim, und Georg Mein, Hg. *Grenzüme der Schrift*. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Heftrich, Urs. *Gogol's Schuld und Sühne. Versuch einer Interpretation des Romans Die toten Seelen*. Hürtgenwald: Guido Pressler, 2004.
- Herlth, Jens. *Ein Sänger gebrochener Linien. Iosif Brodskijs dichterische Selbstschöpfung*. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2004.
- Hielscher, Karla. „Bekenntnisse enttäuschter Idealisten“. *Deutschlandfunk* 30. 09. 2013. [https://www.deutschlandfunk.de/bekenntnisse-enttaeuschter-idealisten.700.de.html?dram:article\\_id=263528](https://www.deutschlandfunk.de/bekenntnisse-enttaeuschter-idealisten.700.de.html?dram:article_id=263528). Deutschlandradio 2009–2019 (24. 01. 2019).
- Hielscher, Karla. „Gerede – Gerücht – Klatsch. Mündlichkeit als Form weiblichen Schreibens bei Ljudmila Petruševskaja“. *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa*. Hg. Christina Parnell. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 1996. 183–192.
- Hielscher, Karla. „Die Menschenforscherin. Leben und Werk Svetlana Aleksievičs“. *Nackte Seelen Svetlana Aleksievič und der „Rote Mensch“*. Hg. Manfred Sapper, Anja Tippner und Volker Weichsel. *Osteuropa* 1–2 (2018): 5–26.
- Holm, Kerstin. „Ein Gespräch mit der Friedenspreisträgerin Swetlana Alexijewitsch. Uns fehlt die Kultur des Glücks.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 20. 06. 2013. [www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/ein-gespraech-mit-der-friedenspreistraegerin-swetlana-alexijeitsch-uns-fehlt-due-kultur-des-gluecks-12238217.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/ein-gespraech-mit-der-friedenspreistraegerin-swetlana-alexijeitsch-uns-fehlt-due-kultur-des-gluecks-12238217.html). Frankfurt a. M.: Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH 2001–2018.
- Hundorova, Tamara. *Pisljačornobylska biblioteka. Ukrajinskij literaturnyj postmodern*. Kyiv: Krytyka, 2005. [Гундорова, Тамара. *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*. Часопис „Критика“].
- „Ja chacela b žyc' u Belarusi, padobnaj da Skandinavii ci, pryname, da Prybaltyki': Poŭny tĕkst prĕs-kanferencyi Svjatlany Aleksievič“. 09. 10. 2015. <https://nn.by/?c=ar&i=157715>. (12. 07. 2018).
- Kastberger, Klaus. „Bob Dylan. Der Lummel aus der letzten Reihe“. *Die Zeit* 15. 06. 2017. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2017-06/bob-dylan-literaturnobelpreis-rede-plagiat>. Hamburg: Zeit Online, 2018 (16. 07. 2018).
- Koschmal, Walter. „Die ‚russische Wahrheit‘“. *Kulturen der Lüge*. Hg. Mathias Mayer. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2003. 247–272.
- Kluge, Alexander. „Kann man die menschliche Seele mit einem Gummi vergleichen?“ Gespräch mit Svetlana Aleksievič. *dctp.tv*. <http://www.dctp.tv/filme/kann-man-seele-gummi-vergleichen/>. Düsseldorf: dctp, 2015 (12. 07. 2018).
- Menke, Bettine. *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.
- Niedecken, Wolfgang. „Bob Dylan war für mich immer so eine Art Polarstern“. *Deutschlandfunk* 13. 10. 2016. [https://www.deutschlandfunk.de/wolfgang-niedecken-bob-dylan-war-fuer-mich-immer-so-eine.807.de.html?dram:article\\_id=368452](https://www.deutschlandfunk.de/wolfgang-niedecken-bob-dylan-war-fuer-mich-immer-so-eine.807.de.html?dram:article_id=368452). Deutschlandradio 2009–2018 (31. 08. 2018).
- „Nobelpreis“. *Wikipedia*. <https://de.wikipedia.org/wiki/Nobelpreis>. San Francisco, CA: Wikimedia Foundation Inc., 2018 (31. 08. 2018).
- Plokhly, Serhii. *Chernobyl: The History of a Nuclear Catastrophe*. New York: Basic Books, 2018.
- Ritchey, Mary G. „Khomiakov and his Theory of Sobornost“. *Diakonia* 17 (1.1982): 53–62.
- Sapper, Manfred, Tippner, Anja, und Volker Weichsel, Hg. *Nackte Seelen Svetlana Aleksievič und der „Rote Mensch“*. *Osteuropa* 1–2 (2018).

- Sapper, Manfred. *Die Auswirkungen des Afghanistan-Krieges auf die Sowjetgesellschaft. Eine Studie zum Legitimitätsverlust des Militärischen in der Perestrojka*. Münster: LIT, 1994.
- Schlögel, Karl. „Stimmen im Chor: Eine Epoche zur Sprache bringen. Laudatio von Karl Schlögel anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels an Svetlana Alexijewitsch am 15. Oktober 2013 in der Frankfurter Paulskirche“. *Zinkungen. Afghanistan und die Folgen*. Svetlana Aleksievič. Übersetzt von Ingeborg Kolinko und Ganna-Maria Braungardt. Berlin: Suhrkamp, 2016. 301–313.
- Schmid, Ulrich. „Ein eigener Ton. S. Aleksievič, das Belarussische und die russische Kultur“. *Nackte Seelen Svetlana Aleksievič und der „Rote Mensch“*. Hg. Manfred Sapper, Anja Tippner und Volker Weichsel. *Osteuropa* 1–2 (2018), 135–48.
- Scribner, Doris. *Recreation of Chernobyl Trauma in Svetlana Alexiyevich's „Chernobyl'skaya molitva“*. University of Missouri-Columbia, 2008.
- Steinfeld, Thomas. „Schwarze Koloratur“. *Süddeutsche Zeitung* 08. 10. 2004. <http://sueddeutsche.de/kultur//die-proaschriftstellerin-elfriede-jelinek-schwarze-koloratur-1.768038>. München: Süddeutsche Zeitung GmbH, 2010 (12. 07. 2018).
- Strätling, Susanne. *Dieses Buch haben zwei gemacht. Zur Praxis des Schreibens in Bündnissen*. München: Fink, 2018.
- Vinogradov, Viktor. „Das Problem des ‚skaz‘ in der Stilistik“. *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hg. Jurij Striedter. München: Fink, 1988 [1925]. 169–207.
- Wöll, Alexander. „Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur“. *Slavische Literaturen* Band 17. Hg. Wolf Schmid. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1999. 90–115.
- Zink, Andrea. „Die Katastrophe, der Schmerz und die Liebe. Svetlana Aleksievičs Annäherung an Tschernobyl“. *Nackte Seelen Svetlana Aleksievič und der „Rote Mensch“*. Hg. Manfred Sapper, Anja Tippner und Volker Weichsel. *Osteuropa* 1–2 (2018), 197–210.



# Kurzbiographien

**PD Dr. Dorothee Birke** ist Privatdozentin am Englischen Seminar der Universität Freiburg und derzeit als Gastprofessorin am Institut für Anglistik der Universität Innsbruck beschäftigt. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Literatur im digitalen Zeitalter, Erzähltheorie, Erinnerungskulturen, Geschichte des Romans und das politische Drama der Gegenwart. 2007 promovierte sie sich mit der Schrift *Memory's Fragile Power: Crises of Memory, Identity and Narrative in Contemporary British Novels*. Zu ihren Buchpublikationen zählen *Writing the Reader: Configurations of a Cultural Practice in the English Novel* (2016) sowie in Herausgabe *Realisms in Contemporary Culture* (mit Stella Butter, 2013) und *Author and Narrator* (mit Tilmann Köppe, 2015). Sie war Marie Curie Fellow am dänischen Aarhus Institute for Advanced Studies und hatte unter anderem Vertretungsprofessuren an den Universitäten Freiburg und Gießen inne.

**Jürgen Brokoff** ist Professor für Deutsche Philologie und Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin. Ästhetik, Poetik und Literatursprache gehören ebenso zu seinen Forschungsschwerpunkten wie die Literatur der Jahrhundertwende, Krieg und Kriegsverbrechen in der Literatur, deutsch-jüdische Literatur und Apokalyptik. Zudem forscht er zu Formtheorien und Literaturwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Seine Habilitation *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde* erschien 2010, zuvor veröffentlichte er *Die Apokalypse in der Weimarer Republik* (2001). Zuletzt gab er die Bände *Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte* (mit Robert Walter-Jochum, 2019) und *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur* (mit Ursula Geitner, Kerstin Stüssel, 2016) heraus.

**PD Dr. Anne Enderwitz** ist seit 2012 am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin beschäftigt und hatte zuletzt eine Vertretungsprofessur am Lehrstuhl für Anglistik der LMU München inne. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die englische Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit, insbesondere das Drama, Modernismus, Literaturgeschichte und Ökonomie, Fiktionalitätsforschung und Intermedialität, Shakespeare in Literatur und Kultur der Gegenwart, südafrikanische Literatur und Gender Studies. Sie habilitierte sich 2017 mit der Schrift *Economies of Early Modern English Drama*. Ihre Dissertationsschrift, entstanden am UCL London, wurde im Jahr 2015 unter dem Titel *Modernist Melancholia: Freud, Conrad and Ford* veröffentlicht. Neben der Publikation zahlreicher Aufsätze gab sie 2016 gemeinsam mit Irina Rajewsky den Band *Fiktionalität im Vergleich der Künste und Medien* heraus. Anne Enderwitz ist seit 2014 Vorstandsmitglied der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

**Prof. Dr. Anne Fleig** ist Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsinteressen umfassen die Literatur um 1800, die klassische Moderne, Literatur nach 1989, Mehrsprachigkeit, Zugehörigkeit und weibliche Autorschaft. Zu ihren Publikationen gehören *Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts* (1999) und *Körperkultur und Moderne. Robert Musils Ästhetik des Sports* (2008). Zu ihren Herausgeberschaften zählen *Die Zukunft von Gender. Begriff und Zeitdiagnose* (2014), *Schreiben nach Kleist* (mit Christian Moser, Helmut J. Schneider, 2014) und *Affektivität und Mehrsprachigkeit – Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (mit Marion Acker, Matthias Lüthjohann, 2019). Sie ist außerdem

Vorstandsmitglied im Sonderforschungsbereich 1171 *Affective Societies. Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Welten* an der FU Berlin.

**Prof. Dr. Ulla Haselstein** hat die Professur für die Literatur Nordamerikas am John-F.-Kennedy-Institut der Freien Universität Berlin inne. Die amerikanische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts ist ihr wichtigstes Forschungsfeld, wobei sie über Text-Bild-Kulturen sowie über Transkulturalität, Diasporische Literatur und Holocaust-Literatur geforscht hat. Sie ist Gründungsdirektorin der Graduate School of North American Studies. Ihre wichtigsten Buchpublikationen sind *Die Gabe der Zivilisation: Interkultureller Austausch und literarische Textpraxis in Amerika, 1661–1861* (2000) und *Entziffernde Hermeneutik. Studien zum Begriff der Lektüre in der psychoanalytischen Theorie des Unbewußten* (1991). In den vergangenen Jahren war sie vielfach als Herausgeberin tätig, beispielsweise von *The Pathos of Authenticity. American Passions of the Real* (mit Andrew Gross, MaryAnn Snyder-Körber, 2010) und *Allegorie* (2016). In Kürze erscheint ihre Monographie *Gertrude Steins literarische Porträts*.

**Prof. Dr. Susanne Klengel** ist Professorin für Literaturen und Kulturen Lateinamerikas am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin. Sie forscht insbesondere zu Literaturen des 21. Jahrhunderts in Hispanoamerika und Brasilien, transatlantischen Verflechtungen der Nachkriegszeit, Memoria-Diskursen, literarischen und kulturellen Süd-Süd-Beziehungen und zu Berlin als Ort lateinamerikanischen Schreibens. Zentrale Publikationen sind *Amerika-Diskurse der Surrealisten. „Amerika“ als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen* (1994), *Die Rückeroberung der Kultur. Lateinamerikanische Intellektuelle und das Europa der Nachkriegsjahre (1945–1952)* (2011) und zuletzt *Jünger Bolaño. Die erschreckende Schönheit des Ornaments* (2019). Von 2011 bis 2018 war sie Herausgeberin der Zeitschrift *Iberoromania*, seit 2019 ist sie Mitglied des Internationalen Graduiertenkollegs *Temporalities of Future in Latin America: Dynamics of Aspiration and Anticipation* der FU.

**Prof. Dr. Alfrun Kliems** ist Professorin für Westslawische Literaturen und Kulturen an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Forschungsinteressen sind Westslawische Exilliteraturen von 1945–1989, Sprachwechsel und Transkulturalität, Ästhetiken des Urbanen im ostmitteleuropäischen Underground sowie Romantik im Comic. Zu ihren Publikationen zählen *Im Stummland. Zum Exilwerk von Libuše Moníková, Jiří Gruša und Ota Filip* (2002) und *Der Underground, die Wende und die Stadt. Poetiken des Urbanen in Ostmitteleuropa* (2015). Herausgeberschaften sind u. a. *The Post-Socialist City* (2010) und *Spielplätze der Verweigerung. Gegenkulturen im östlichen Europa nach 1945* (2014). Sie ist daneben stellvertretende Vorsitzende des Wissenschaftlichen Beirats des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), Vorstandsmitglied des Herder-Forschungsrats und des Collegium Carolinum.

**Prof. Dr. Henning Klöter** ist Professor für Neuere Sprachen und Literaturen Chinas am Institut für Asien- und Afrikawissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin. Die Schwerpunkte seiner Forschung umfassen Mehrsprachigkeit und Mehrschriftigkeit, Sprachplanung und Sprachkontakt in Greater China, sinophone Literatur, historische Soziolinguistik und Missionars- und Koloniallinguistik, Chinesisch als Fremdsprache und Taiwan Studies. Zu seinen wichtigsten Publikationen zählen *Written Taiwanese* (2005), *The Language of the Sangleys: A Chinese vernacular in missionary sources of the seventeenth century* (2011)

und in Herausgabe *Imaging and Imagining Taiwan: Identity representation and cultural politics* (2012). Er war zudem als Professor für Chinesisch an der JGU Mainz und an der Georg-August-Universität Göttingen tätig und arbeitete in Taipei als Übersetzer und Redakteur.

**Prof. Dr. Janke Klok** war von 2014 bis 2018 Henrik-Steffens-Professorin am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihr Forschungsinteresse richtet sich auf interkulturelle Studien, Repräsentationen der Arktis und feministische Perspektiven der Literaturwissenschaft. Zurzeit arbeitet sie an einer Biografie von Ebba Haslund (1917–2009). Ihre Dissertationsschrift *Det Norske Litterære Feminapolis 1880–1980: Skram, Undset, Sandel og Haslunds byromaner – mot en ny modernistisk genre* erschien 2011. Rezentere Publikationen sind: *Kalte Kulturen und die arktische Ewigkeit* (2017), *Transit ‚Norden‘ och ‚Europa‘* (2018), „*Dat soll auch nicht jehen, dat soll fahren ...*“. *Norwegische Künstlerinnen in Berlin* (2019) und *Travelling Ideas in the Long Nineteenth Century. On the Waves of Cultural Transfer* (2019). Sie ist beteiligt an „Beyond Horizons in Cultural Transfer Studies“ (Universität Groningen) sowie am „Arbeitskreis Experimentelle Geisteswissenschaften“ (Humboldt-Universität zu Berlin) und „RESCAPE“ (Arktische Universität Tromsø).

**Joachim Küpper** ist Professor (em.) für Romanische Philologie und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Neben der französischen, italienischen und spanischen Literatur gehören deutsche, englische und antike Literaturen zu seinem Forschungsgebiet, welches auch die literarische Theoriebildung umfasst. Zu seinen Publikationen zählen *Balzac und der Effet de réel* (1986) und *The Cultural Net: Early Modern Drama as a Paradigm* (2018). Er wirkte zudem als Gründungsdirektor des Dahlem Humanities Center und war viele Jahre als Directeur de recherche invité an der École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris tätig. Von 2001 bis 2015 war er Herausgeber von *Poetica*. Küpper ist Mitglied der Deutschen Nationalakademie/ Leopoldina und member der American Academy of Arts and Sciences.

**Prof. Dr. Annette Jael Lehmann** ist Professorin für Visual Culture und Theater am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsarbeit beschäftigt sich besonders mit anglo-amerikanischer Literatur und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts, Ästhetik und Kultur der Neuen Medien, Performanceästhetik und Theatre and Visual Culture. Auf die Publikation von *Im Zeichen der Shoah. Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs* (1999) folgten unter anderem *Kunst und Neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den 1960er Jahren* (2008), *Visual Culture, Discourse and Performance in Nineteenth-Century America* (2009) und die Herausgabe von *Black Mountain Research* (2016). Zu ihren weiteren Tätigkeiten gehört das Forschungs- und Ausstellungsprojekt *Post Studio – Cal Arts 1970–78* und ihr Wirken als Principal Investigator am Einstein Center Digital Future.

**Reingard M. Nischik** ist Professorin für Amerikanistik an der Universität Konstanz. Im Rahmen der kanadischen und US-amerikanischen Literatur und Kultur forscht sie insbesondere in den Bereichen der Narratologie, Gattungstheorie, visuellen Medien, Genderstudien, Rezeptionsstudien und Comparative North American Studies. Nischik gilt als eine der produktivsten und international führenden ExpertInnen zur kanadischen Literatur, speziell auch des umfangreichen Werks Margaret Atwoods, dem bereits ihre Habilitationsschrift gewidmet war: *Mentalstilistik: Ein Beitrag zu Stiltheorie und Narrativik. Dargestellt am*

*Erzählwerk Margaret Atwoods* (1991). Nischiks in den USA und Kanada publizierten Bücher zu Atwood erhielten allesamt den Best Book Award der internationalen Margaret Atwood Society. Zu Nischiks diversen Monographien zählen zudem *Comparative North American Studies: Transnational Approaches to American and Canadian Literature and Culture* (2015) und *The English Short Story in Canada: From the Dawn of Modernism to the 2013 Nobel Prize* (2017), zu ihren umfangreichen Herausgeberschaften *History of Literature in Canada: English-Canadian and French-Canadian* (2008) und *The Palgrave Handbook of Comparative North American Literature* (2014).

**Claudia Olk** ist Professorin für Englische Philologie und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zuvor war sie Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin und dort Dekanin des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften. Zu ihren Forschungsgebieten zählen neben Ästhetik, Poetik und Literaturtheorie, die Literaturen des Spätmittelalters, der Frühen Neuzeit sowie der Moderne und Gegenwart. Ihre Schriften umfassen Monographien zur Entwicklung von Fiktionalität in narrative Reisedarstellungen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, *Virginia Woolf's Aesthetics of Vision* sowie u. a. Herausgeberschaften zu: *Vollkommenheit – Ästhetische Perfektion in der Literatur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Neuplatonismus und Ästhetik*. Ihre Edition einer bislang unveröffentlichten Handschrift Virginia Woolfs, *The Charleston Bulletin Supplements*, erschien 2013 (British Library/Chicago University Press). Sie ist Präsidentin der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

**Prof. Dr. Dr. h. c. Stefanie von Schnurbein** ist Professorin für Neuere skandinavische Literaturen am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin sowie Direktorin des Nordeuropa-Instituts. Schwerpunkte ihrer Forschung sind neben der skandinavischen Literatur das neugermanische Neuheidentum, Geschlechterforschung sowie Religion und Ideologie in der Literatur. Zu ihren zahlreichen Veröffentlichungen gehören *Krisen der Männlichkeit. Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890* (2001), *Norse Revival. Transformations of Germanic Neopaganism* (2016) und zuletzt *Ökonomien des Hungers. Essen und Körper in der skandinavischen Literatur* (2018). Sie ist ausländisches Mitglied der Royal Society of Arts and Sciences in Göteborg und erhielt 2006 einen Ehrendokortitel der Universität Örebro, Schweden.

**Alexander Wöll** hat die Professur für Kultur und Literatur Mittel- und Osteuropas an der Universität Potsdam inne. Zuvor war er Präsident der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder. Zu seinen vielfältigen Forschungsgegenständen zählen die ukrainische, russische, belarussische, polnische, tschechische und slowakische Gegenwartsliteratur, Literaturtheorie und Intermedialität sowie „Masculinity Studies“ und Gender in Russland und Ostmitteleuropa. Daneben beschäftigt er sich mit dem Motiv des Doppelgängers, welches seine Promotion behandelte (*Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur*, 1999). Weitere Publikationen umfassen *Jakub Deml. Leben und Werk (1878–1961). Eine Studie zur mitteleuropäischen Literatur* (2006) und die Herausgabe des Bandes *Democracy and Myth in Russia and Eastern Europe* (mit Harald Wydra, 2007).

**Susanne Zepp** ist Professorin für Romanische Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin und Erste Vorsitzende des Deutschen Hispanistenverbands. Zuvor war sie Leitende Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Stellvertreterin des Direktors am Simon-Dubnow-Institut

für jüdische Geschichte und Kultur an der Universität Leipzig. Die Promotion erfolgte 2002 an der FU Berlin, die Habilitation 2009 an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln. Gastprofessuren führten sie an die Hebräische Universität Jerusalem, an die Tel Aviv University und an die École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Ihre Forschung beschäftigt sich mit spanischer sowie lateinamerikanischer, portugiesischsprachiger und französischsprachiger Literatur von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Literatur- und Kulturtheorie, jüdischen Literaturen sowie den Verbindungen zwischen Rechts- und Literaturwissenschaft. Zu ihren Monographien zählen *An Early Self. Jewish Belonging in Romance Literature, 1499–1627* (2014), *Portugiesisch-brasilianische Literaturwissenschaft* (2014 = UTB 2498) und *Jorge Luis Borges und die Skepsis* (2003).

