

ISSN: 1300-5731

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

**EGE
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ**

**Ege Forschungen zur deutschen
Sprach- und Literaturwissenschaft
2018/2**

12/2

İzmir -2018

EGE ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ARAŞTIRMA DERGİSİ

SAYI: 12/2

Ege Forschungen zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft

YAYIN SAHİBİ

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü adına
Dekan: Prof. Dr. Eşref ABAY

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Prof. Dr. Nergis PAMUKOĞULU-DAŞ

EDİTÖR

Doç. Dr. Yücel AKSAN

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Nergis PAMUKOĞULU-DAŞ

Doç. Dr. Yücel AKSAN

Dr. Öğretim Üyesi Martina ÖZKAN

Ege Alman Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi hakemli bir dergidir.

BASIM YERİ

Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi Müdürlüğü

No: 172/134 Kampüs içi Bornova/İZMİR

Tel: 0 232 311 18 19

BASKI TARİHİ

30.11.2018

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 18679

Basım Adedi: 50

INHALTSVERZEICHNIS

Ömer Alkin

Errettung der äußeren Migrationswirklichkeit durch den Film. Eine polyzentrisch-ästhetische Analyse familialer Tableaus in den Ehrenmorddramen Die Fremde (D, 2010) und Die Blüte der Jahreszeit (TR, 2012) 1

Ernest W.B. Hess-Lüttich

Identität und Trans-, Multi-, Interkulturalität. Eine begriffssystematische Überlegung 41

Michael Hofmann

Großstadt, Traditionsverlust und „neues Sehen“. Tanpınars Seelenfrieden und Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge 63

Burkhardt Moennighoff

Der Prahlhans als Erzähler. Christian Reuters „Schelmuffsky“ 81

Serge Yowa

Mehrsprachigkeit, Interkulturalität und Identität. Anmerkungen zu Formen und Funktionen der Sprache in Elias Canettis Die Gerettete Zunge..... 99

Rezension

Karin E. Yeşilada

Carbe, Monika: durch Nacht und Nebel von Istanbul nach Hakkâri. Schriften zur türkischen Literatur115

Karin E. Yeşilada

*Alkın, Ömer (Hrsg.): Deutsch-türkische Filmkultur im
Migrationskontext121*

Zu den Autoren Band 12/1 und Band 12/2

Vorwort

Herzlich willkommen zur zweiten Ausgabe von Ege Forschungen zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft 2018/2 (EGE ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ).

Die Herausgabe einer Zeitschrift ist immer ein kollektives Unterfangen. Da es ohne die Zusammenarbeit vieler Kollegen (Prof. Dr. Nergis Pamukoğlu –Daş und Dr. Martina Özkan) nicht geht, möchte ich den Autoren, den Beitragenden für ihre Mitarbeit und ihr Engagement danken. Im weiteren werden die Schritte eingeleitet um diese Zeitschrift auch als eine elektronische Zeitschrift veröffentlichen zu können.

Der im Juni 2018 erschienene erste Band 12/1 versammelte wertvolle Aufsätze, wie die von Anil Bhatti (Jawaharlal Nehru University/ New Delhi), Swati Acharya (Universität Pune/ Indien), Burkhard Moennighoff (Universität Hildesheim), Gisela Ecker (Universität Paderborn), Petra Heinrichs (Universität Köln) und Karin Yeşilada (Universität Bochum).

Wir freuen uns in dieser Ausgabe Aufsätze von Ernest W. B. Hess- Lüttich (TU Berlin, Universität Stellenbosch/Cape Town) Serge Yowa (Yaoundé/ Cameroon), Ömer Alkın (Universität Düsseldorf), Karin Yeşilada (Universität Bochum) und Michael Hofmann (Universität Paderborn) publizieren zu dürfen.

Die Beiträge helfen unserer Entwicklung und tragen dazu bei, dass die Zeitschrift von uns allen gemeinsam geprägt wird. Ich bedanke mich herzlich bei denen, die ihre Aufsätze und ihre Beiträge mit uns teilen und möchte zu weiterem Meinungsaustausch einladen.

Für die für das nächste Jahr geplanten Bände 13/1 und 13/2 erwägen wir auch zu ausgewählten Schwerpunkten zu publizieren. Daneben bleibt unsere Zeitschrift aber offen für jede Art neuer Aspekte sowohl in der Literaturwissenschaft, Sprachwissenschaft, Kulturwissenschaft, Übersetzungswissenschaft als auch Didaktik, Daf und DaZ um damit neue Ansätze und Anregungen für weitere Forschungsvorhaben zu geben. Es werden im weiteren auch Rezensionen, Autorenlesungen, wissenschaftliche Aktivitäten und natürlich auch junge WissenschaftlerInnen zu Worte kommen können.

Yücel Aksan, Martina Özkan

Ömer Alkın

***Errettung der äußeren Migrationswirklichkeit durch den Film.
Eine polyzentrisch-ästhetische Analyse familialer Tableaus in
den Ehrenmorddramen Die Fremde (D, 2010) und Die Blüte
der Jahreszeit (TR, 2012)***

***Einleitung oder die Frage „Wohin mit der Ästhetik in der Analyse von
Spielfilmen“?***

Filme können Dinge und Zusammenhänge sichtbar machen, die sich sonst im Strom der Wahrnehmungen verlieren. Siegfried Kracauer hatte das in seiner „Theorie des Films“ als Frage so formuliert:

„So merkwürdig es klingt: Straßen, Gesichter, Bahnhöfe usw., die doch vor unseren Augen liegen, sind bisher weitgehend unsichtbar geblieben. Warum?“ (Kracauer 1985 [1964], 459).

Diese Frage, die Kracauer in seiner „Theorie des Films“ im Untertitel auch als Frage nach der „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ ethisch auflädt, lässt sich immer wieder neu stellen. Was liegt vor unseren Augen und bleibt doch stets unsichtbar? Und wo machen Filme welche Regionen dieser Unsichtbarkeit auf welche Weise sichtbar? Eine Gesellschaft, die ihre Wahrnehmungsweisen und ihre Fragen nach der Modulation ihrer sinnlichen Empfänglichkeit nicht ständig neu stellt, ist oft mit der Verkümmern genau dieser Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen konfrontiert, die zuallererst reglementieren, welche Formen von Gemeinschaft möglich werden vgl. (Rancière 2008). Für Jacques Rancière sind es nicht die Subjekte, die durch intentionale Gestaltungen der Welt zu diesen Wahrnehmungsweisen kommen. Es ist „[d]ie Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms“, die „zugleich den Ort und den Gegenstand der Politik als Form der Erfahrung [vorgeben]“ (Rancière 2008, 26). Das Geteilte reglementiert zuallererst, wie sich Gemeinsamkeit und Bezüge, Handlungsfähigkeit und Vernehmbarkeit herstellen. Das heißt, jedem intentionalen Zugriff auf Politik geht ein gemeinsam ästhetisch Geteiltes und Teilendes voraus, das durchzogen ist von seinen Gegenseiten der „Unsichtbarkeit“ und des „Lärms“.

Insofern lässt sich der heuristisch feststellbare Umstand nach dem Aufkommen neuer Populismen und ihrer komplexen Diskursstrukturen vgl. (Schellhöf et al. 2018) auch als Resultat einer Figuration von Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen von Menschen verstehen. Berücksichtigt man den medienkulturellen Topos von Walter Benjamin offenbart sich hierin nochmal deutlicher der enge Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und ihrer kulturellen wie historischen Zurichtung, die sich vermittels unserer Existenz (unsere „Daseinsweise“) konstituiert:

„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt“ (Benjamin 2003, 14).

Damit wird die Frage immer wieder virulent, wie sich im Zuge welcher geschichtlichen Zeiträume die Sinneswahrnehmung wie moduliert hat und welches Gemeinschaftliche sich darin konstituiert. Zugehörigkeit ist demnach nicht nur oder nicht im primären Sinne eine Frage nach frei erwählter Identifikation mit einer imaginären Masse, sondern entlang der Art und Weise reglementiert, in der sich Sehen, Riechen, Fühlen gestaltet und vollzieht. Untersuchbar wird dieses Reglement an ästhetischem Material, womit sämtliche Produkte des Kulturellen zur Analyse zur Verfügung stehen können – und die Kulturwissenschaften behaupten sich als Ort, an dem diese Untersuchungen stattfinden.

Vor dem Hintergrund dieser medienkulturwissenschaftlichen Topoi lassen sich einige Schlussfolgerungen ziehen, die die Dringlichkeit einer Auseinandersetzung mit migrationskulturellen ästhetischen Formen aufzeigen, zu denen ganz besonders auch diejenige nach den spielfilmischen Verhandlungen gehört: hier für den vorliegenden Fall nämlich diejenige nach dem so genannten ‚deutsch-türkischen Kino‘. Wie und wo ziehen sich Schneisen der Un/Sichtbarkeit und der Rede/des Lärms durch die Felder unserer Wahrnehmungen? Zwei medientheoretische Schlussfolgerungen sollen aus diesen Gedanken gezogen werden.

Medientheoretische Präsumtionen

Erstens: Sich mit populärem Film auseinanderzusetzen bedeutet, sich mit besonders reichweitenerhöhten Verfahren der Wahrnehmungsbildung und -modulation zu beschäftigen. Fernseh- und Kinofilme sind, auch in ihren zunehmend komplexen digital vermittelten distributorischen Umständen (ich denke hier an die Mediatheken), in dieser Hinsicht besonders reichweitenerhöhte Formen sich teils millionenfach ereignender Sichtungen, die sich deswegen als grundlegende Ereignisformen von Gemeinschaftsbildung verstehen lassen. Indem sich also diese Sichtungen der Filme ereignen, arbeiten sie mit an den Formen möglicher Wahrnehmungen, Sichtbarkeiten und den sich daraus ergebenden sinnlichen Distributionen, die die Weisen der Gemeinschaftsbildung konstituieren.¹ Erst im Versichern mit den Bildern, Tönen und ästhetischen Artefakten entstehen Räume der Gemeinschaft, die sich wiederum in weiteren unentwegten ästhetischen Prozessen aktualisieren und verfestigen: in den intersubjektiven Begegnungen, im medialen Konsum, in den unentwegten Denk- und Bewusstseinsprozessen. Massenmedien sind also nicht nur irgendwelche Kommunikationsmittel, die bestimmte Inhalte und Bilder vermitteln, die unser Handeln determinieren und beeinflussen. Vielmehr arbeiten die Weisen der ästhetischen Gestaltetheit unserer Welt und die vielzähligen Prozesse daran mit, wie sich Wahrnehmungen und Empfindungen vollziehen, mit denen überhaupt erst Vernehmbarkeit von irgendwie geartetem Sinn vollziehen kann. Den untersuchungstechnischen Weg der medienästhetischen Verfasstheit von Filmen und Bildern auszusparen bedeutet, eine konstitutive Dimension medialer Beschaffenheit auszublenden – ohne die diese ‚Beschaffenheiten‘, man könnte auch Materialitäten sagen, eigentlich kaum zu denken sind. In Abwandlung an eine bildtheoretische Prämisse des Bildwissenschaftlers und Theoretikers der Visuellen Kultur², W.J.T. Mitchell, formuliert: Sinn formiert sich für uns nicht nur in der Weise, wie wir uns

¹ Zahlreiche und daran anschließende Überlegungen konkret zum deutsch-türkischen Kino finden sich auch in (Lehmann 2017) und (Kilerci und Lehmann 2018). Weiterführend zu diesen Fragen siehe hierzu auch meine im Erscheinen begriffene Dissertationsschrift „Polyzentrisierung des deutsch-türkischen Kinos. Filmische Konstruktionen der Migration im türkischen High-Yeşilçam-Kino der 1970er Jahre“.

² Bei der visuellen Kultur handelt es sich um ein wissenschaftskulturelles Projekt, das sich in den 1990er Jahren initiiert hat und sich als interdisziplinäres Projekt versteht, bei dem die Untersuchung von ‚Visualität‘ und ‚Sehen‘ in all seinen Facetten im Erkenntnisinteresse steht, vgl. (Holert 2005).

kommunikativ darauf verständigen, weil wir soziale Tiere sind und einander versichernd determinieren, was wie sinnvoll ist und was nicht. Sinnlichkeit konstituiert sich vielmehr entlang all der Register, in denen unsere Sinne einander versichernd fungieren – womit wir wieder bei Rancière wären. Oder in Mitchells Worten im Hinblick für das Sehen selbst konkreter formuliert:

„Nicht nur sehen wir, wie wir sehen, weil wir soziale Tiere sind, sondern unsere Übereinkünfte nehmen die Form, die sie haben, auch an, weil wir sehende Tiere sind“ (Mitchell 2008, 325–26).

Zweitens: Eine Auseinandersetzung mit populären Filmen darf sich somit nicht nur den Diskursen und Repräsentationen widmen, die sich in dessen Umfeld generieren. Vielmehr gilt es auch, ästhetische Variablen in den Vordergrund zu rücken, mit denen sich zuallererst verstehen lässt, wie sich Sinn im/durch/mit Film formiert. Während kommunikationswissenschaftlich orientierte Ansätze mit stabilen Größen wie Subjekt, Medium, Inhalt, Form, Botschaft, Wirkung, Reaktion beschäftigen, geht eine ästhetisch interessierte medienkulturwissenschaftliche Auseinandersetzung davon aus, dass diese Größen im Zusammenhang des Films analytisch zurückzunehmen und ihr jeweiliges Verhältnis untersuchungsspezifisch zu bestimmen ist. Will man also dem Zusammenhang zwischen Film und den Weisen gesellschaftlicher Wahrnehmung näher nachgehen, gilt es, sich dem filmischen Material im Sinne eines „epistemischen Dings“ (Rheinberger 1992), (Spöhrer 2016) jenseits repräsentationsorientierter Ansätze und diesseits spezifischer medialer Eigenlogiken des Films zu widmen.

Zwischenresümee

Filme sind nicht nur Repräsentationen einer vorgängigen Wirklichkeit. Es sind auch Wahrnehmungsweisen in Filmen reglementiert. Sie kombinieren und denken neue Zusammenhänge, entwerfen ästhetische Räume und Zeiten, Gefühle, Atmosphären, Erinnerungen. Insofern stehen sie nicht nur in einem veräußerbaren Verhältnis zur Welt. Ihr Verhältnis zum Leben ist ein weitaus grundsätzlicheres, das sie vielmehr als mannigfache Dopplungen des Lebens (Bilder) verstehen lässt. Als „Fiktionen“ entwerfen sie Ansichten und Weisen des Neudenkens der Welt, ja lässt sich mit ihnen eine „multiple Ontologie der Welt“ (Latour 2014) denken, in denen Fiktionen nicht einer davon getrennten Wirklichkeit gegenübergestellt sind vgl. (Rancière 2008, 26), (Latour 2014).

Innen und Außen, An- und Abwesenheit, Signifikant und Signifikat alleine genommen sind konstitutive, aber für sich genommen nur reduktive Kategorien im Hinblick auf die filmische Medialität.

Filme entwerfen Sichtbarkeiten, ziehen Schneisen in den materiellen Strom, und formen eine neue Innigkeit, Verbindungen und Verknüpfungen mit und zu ihr. Verknüpfungspunkte zwischen geistesphilosophischen sowie neurowissenschaftlichen Fragestellungen mit Überlegungen zu Filmtheorien zeigen die weitere Vielfältigkeit der Relationalität zwischen Film und Leben auf sowie die komplexe Relationalität ihres Verhältnisses zum Bewusstsein vgl. (Elsaesser und Hagener 2011). Mit Kracauer lässt sich diese Relationalität noch von ihrer erfahrungsgeprägten Dimension herdenken. Daher nochmal mit Kracauer formuliert:

„Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten. Er hilft uns in wirklicher Weise, die materielle Welt mit ihren psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken. Wir erwecken diese Welt buchstäblich aus ihrem Schlummer, ihrer potentiellen Nichtexistenz, indem wir sie mittels der Kamera zu erfahren suchen. Und wir sind imstande, sie zu erfahren, weil wir fragmentarisch sind. Das Kino kann als ein Medium definiert werden, das besonders dazu befähigt ist, die Errettung physischer Realität zu fördern. Seine Bilder gestatten uns zum ersten Mal, die Objekte und Geschehnisse, die den Fluß des materiellen Lebens ausmachen, mit uns fortzutragen“ (Kracauer 1985 [1964], 460–61).

Mehr als nur Medienästhetik: Zur Untersuchungsnotwendigkeit populärer Formen des Films

In Anbetracht dieser medienkulturwissenschaftlichen Überlegungen ist es erschütternd, wie wenig sich die Forschung einer systematisierten und medientheoretisch ambitionierten Auseinandersetzung populärer Formen von Medialisierungen gewidmet hat und widmet, die sich in einem Kontext situieren ließen, der sich besonders durch das Feld der Transnationalität ergibt. Einem ganz bestimmten Bereich dieser transkulturell geprägten, populären Formen widmet sich der vorliegende Essay: dem, was im öffentlichen wie wissenschaftlichen Diskurs gemeinhin als ‚deutsch-türkisches Kino‘³ bezeichnet

³ Zur problematisierenden ethnisierenden Dynamik dieser Bezeichnungspraxis siehe (Turan 2017).

wird. Inzwischen beschäftigen sich neben dem englischsprachigen auch im deutschsprachigen Raum vermehrt Wissenschaftler/innen mit dem Phänomen.⁴

Dabei bestehen zwar kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen dazu, doch sie sind durch eine Art transnationaler Blindheit charakterisiert. Deutsch- und englischsprachige Forschungen beziehen die in der Türkei hergestellten Filme zur türkisch-deutschen Migration nicht ein vgl. (Alkın 2015a) – und auch im türkischsprachigen Forschungsdiskurs zu den Filmen der deutsch-türkischen Migration besteht ein blinder Fleck. Darin ist nämlich entweder von einem so genannten ‚türkischen Emigrationsfilm‘ (*türk dış göç sineması*) die Rede, der deutsche Produktionen völlig außer Acht lässt; oder im Forschungsdiskurs wird das so genannte ‚deutsch-türkische Kino‘ als separates Feld betrachtet, in dem den in der Türkei hergestellten Filmen kein inklusiver Ort eingeräumt ist. Filme aus der Türkei, die sich mit Migration auseinandersetzen, finden also wiederum in den Forschungsdiskursen zum ‚deutsch-türkischen Kino‘ keine Verhandlung. Diese Nicht-Inklusion und Defizite im Hinblick auf die Erzeugung eines umfassenden Filmkorpus zeigen auf, dass es in dem Feld interkultureller Kompetenzen fehlt, die es erlaubten, türkische Emigrationsfilme und türkisch-deutsche Filme zusammenzudenken: dass diese gegenseitige Ausblendung ausgerechnet in Anbetracht eines Forschungsobjekts geschieht, das Migration betrifft, also genau jene grenzüberschreitende Bewegung, die nationalkonzeptuelle Formen suspendiert und herausfordert, verleitet zu weitergehenden Überlegungen nach dem Stellenwert insbesondere des Türkischen in diesen filmkulturellen Fragen. Diese wurden an anderen Stellen schon erörtert vgl. (Alkın 2016), (Alkın 2015b).

Polyzentrisch-ästhetisch analysieren

Der vorliegende Aufsatz versteht sich als Angebot für eine Erarbeitung und beispielhafte Umsetzung einer, den türkischen Film inkludierenden und den filmästhetischen Status der Filme ernst nehmenden Analyse, die zwei zentrale Verfahren verknüpft: eine filmästhetische Auseinandersetzung und eine transkulturell sensible, vergleichende Untersuchung zweier Filme, die die Notwendigkeit nach einer Auflösung der binären Einteilung der Filme nach ‚deutsch-türkisches Kino‘ und ‚türkischer Emigrationsfilm‘ illustriert. Einen

⁴ Mehr zum Forschungsstand und zu aktuellen sowie vergangenen Forschungsprojekten zum deutsch-türkischen Kino vgl. (Alkın 2017).

solchen Ansatz habe ich an anderer Stelle als polyzentrische Untersuchungsperspektive von Migrationskinematographien schon vorgestellt.⁵

Aufgrund der begrenzten Entfaltungsmöglichkeiten an dieser Stelle⁶ wird sich die Untersuchung auf Kernmomente der beiden untersuchten Filme konzentrieren. Der Aufsatz steht damit in einer Fortsetzungslinie zu dem Artikel „Re-Writing Turkish-German Cinema: Turkish Emigration Cinema“ (Alkın 2015b), in dem Ansätze und Grundüberlegungen zu den oben genannten Thesen schon formuliert sind, der aber eine medienästhetisch motivierte Analyse noch ausspart, die jetzt hier nachgeholt werden soll.

Damit soll nicht insofern essentialisierend argumentiert werden, als dass behauptet würde, dass es den türkischen Film gäbe und dass es den deutsch-türkischen Film gäbe und dass beide deswegen different seien, weil sich in ihnen ein nationales Wissen kulminierte. Das wäre eine essentialisierende Ethnisierung vgl. (Turan 2017). Vielmehr geht es mir darum zu zeigen, dass es lohnt, bei der Untersuchung des Genres des deutsch-türkischen Kinos eine interkulturelle Sensibilität im Hinblick auf die Bestimmung des Filmkorpus an den Tag zu legen, die es ermöglicht, Filmproduktionen zur türkisch-deutschen Migration auch aus türkischen Produktionszusammenhängen zu berücksichtigen, die in Forschungsdiskursen bislang noch ausgespart werden. Möglich wird eine solche Sensibilität, wenn man die Welt nicht als von nationalen Grenzen bestimmte Figuration begreift, sondern als eine, deren materielle Beschaffenheit sich durch die Perspektive ergibt, die man einnimmt. Versteht man die sich vollziehende Migration auf der Welt zwischen den Ländern Türkei und Deutschland als eine permanent sich durchdringende Bewegungsform, könnte man seine angenommene Perspektive auf diese Welt auch als eine polyzentrische Perspektive denken: eine Perspektive, die das Zentrum eines ‚deutsch-türkischen Kinos‘ nicht in Deutschland und auch nicht in der Türkei und auch nicht nur zwischen ihnen ausmacht, sondern eine

⁵ Siehe meine im Erscheinen begriffene Dissertation „Polyzentrisierung des deutsch-türkischen Kinos. Filmische Konstruktionen der Migration im türkischen High-Yeşilçam-Kino der 1970er Jahre“.

⁶ Damit gemeint ist, dass filmanalytische Untersuchungen extensiven Schreib- und Bildraum einfordern, der im materialbegrenzten Medium des wissenschaftlichen Zeitschriftenartikels oftmals nicht unbedingt extensiv genug ausgelegt erscheint, weshalb auch zunehmend multimediale Publikationsformen im medienwissenschaftlichen Kontexten populär werden, die textreduktivere Formen der analytischen Auseinandersetzung am Material möglich machen.

Perspektive, die Migration als eine Bewegungslinie auf einer sich unterschiedlich plastisch ausdehnenden Welt imaginiert, die permanent auf der kartierten Welt zwischen diesen und vielen anderen je unterschiedlichen Verbindungslinien unentwegt flimmert.⁷

Das bedeutet nicht, kulturell relativierend zu argumentieren. Sehr wohl behauptet wird mit dieser Forderung nach einem inklusiven Modell deutsch-türkischen Kinos, dass es sehr spezifisch zirkulierende Wissens- und Wahrnehmungsformen gibt, die sich weit über das hinaus erstrecken, was als deutsch-türkisches Kino angenommen wird. Konkret für die Untersuchungsfrage bedeutet das, anzuerkennen, dass es sehr wohl kulturell sich stabilisierende und prozesshaft zu verstehende Unterschiede dahingehend gibt, wie bestimmte Konzepte wie Migration, Ehre/Ehrenmord, Vorstellungen von Geschlechterdifferenz sich tradieren, differenzieren und stabilisieren, und dass solche Unterschiede auch auf der Ebene der ästhetischen Konstruktionen der Filme bestehen.

Zum Status des „Ehrenmords“ im deutsch-türkischen Kino

Weil die zu untersuchenden Filme auf ein Motiv rekurren, das besonders effizient in die Filmgeschichte des deutsch-türkischen Kinos eingewoben ist, sollen hier kontextualisierende Gedanken zum Status des ‚Ehrenmords‘ in der Filmkultur expliziert werden. Geprägt durch die Diskursfigur des ‚Ehrenmords‘ ist die Geschichte des Films zur transnationalen Migration zwischen der Türkei und Deutschland also ganz besonders. Sozialwissenschaftlich (Yazgan 2014) und auch psychologisch (Kizilhan 2006) motivierte Arbeiten haben sich mit dem Phänomen beschäftigt, wobei es eine Leistung repräsentationskritischer und postkolonialtheoretischer Untersuchungen ist, dass diese Diskursfigur in ihrer orientalisierenden Funktion als Technik der westlichen Souveränitätsbildung entlarvt werden konnte: Dadurch dass das Türkische und/oder Islamische als eine archaische Gegenkultur entworfen wird, die an ihrem patriarchalischen Soziostruktur des Ehrenkodex festgemacht wird, entsteht das Westliche Eigene als modern und überlegen vgl. (Schaffer 2008), (Brauerhoch 1995), (Turan 2017), (Ezli 2009). Diese wissenschaftliche Operation der Entlarvung des Status des Ehrenmords in den Filmen wurde sicherlich erst möglich in repräsentationskritischen Ansätzen zum deutsch-türkischen Kino: Analysen von

⁷ Zum Konzept der ‚polyzentrischen Ästhetik‘ siehe (Stam und Shohat 2002) und zum Konzept einer ‚flexiblen Geographie‘ siehe (Nagib 2006).

Filmen, die die Unterdrückung/Unterdrücktheit migrantischer Frauen zeigten, haben stets auf das befremdende Moment abgehoben, in dem das Deutsche/Westliche in den deutschen Filmen⁸ als realisierte Erlösungsphantasie die Frauen aus ihrer Misere befreit: In Hark Bohms *Yasemin* (1988) befreit der deutsche Freund Jan die junge Frau auf seinem Motorrad vor der drohenden Zwangsverheiratung; in Feo Aladağs *Die Fremde* hilft der Liebhaber Stipe über den unüberbrückbaren Zwist mit der Deutsch-Türkischen Umay und ihrer Familie hinweg, die sich für das unehrenvolle Verhalten der eigenen Tochter, ihren gewalttätigen Ehemann aus der Türkei verlassen zu haben, zum Ehrenmord an ihr entschließt.⁹

Doch nicht immer ist eine deutsche männliche Retter Figur in den Ehrenmorddramen die erlösende Instanz: Im Vorgänger-Videofilm zu Bohms *Yasemin*, der Film *Aufbrüche* (1985), flieht die junge Esma vor der Zwangsverheiratung in ein Frauenhaus und entwickelt in einem Fotogeschäft eine Beziehung zu dem dort arbeitenden deutschen Jan. Als dieses Unverständnis für Esmas gewisse Sehnsüchte nach ihren türkischen kulturellen Interessen entwickelt, treibt dieser Umstand die beiden auseinander. Die Liste an Filmen, in denen Frauen als Opfer ihres patriarchalischen Umfelds dastehen, lässt sich noch weiter fortsetzen: In Tevfik Başers *Abschied vom falschen Paradies* (1989) landet Elif im Gefängnis, weil sie aus Selbstschutz ihren gewalttätigen Ehemann tötet; in Rolf Schübels zweiteiligem Epos *Zeit der Wünsche* begeht der Ehemann der nach Deutschland fliehenden, verheirateten Melike Ehrenmord an seiner Frau; in Su Turhans *Ayla* (2009) gerät die gleichnamige Protagonistin in einen Gewissenskonflikt, als ihr Freund sich als Ehrenkodex-getriebener Mann entpuppt, der die Scheidung seiner Schwester nicht akzeptieren will.

Dieser Riege an Filmen stehen mehrere Filme gegenüber, die in türkischen Produktionszusammenhängen zu der Thematik realisiert wurden. Zwar lässt sich die Thematik des Ehrenmords als durchgängiges Motiv türkischer Filmgeschichte feststellen (Özgüç 2000, 379–84), doch im Kontext transnationaler Migration sind dezidiert Handan İpekçis *Saklı Yüzler* (2007) und der hier genauer zu untersuchende *Mevsim Çiçek Açtı* (*Blüte der Jahreszeit*)

⁸ Alle genannten Filme lassen sich als deutsche Produktionen insofern verstehen, als dass sie mit finanzieller Förderung aus Deutschland hergestellt wurden.

⁹ Die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit nach der Nennung von Ehrenmorddramen. Eine dezidierte Untersuchung des Filmgenres bleibt bislang Forschungsdesiderat.

(2012) als Produktionen zu nennen, die für die Frage des Ehrenmords auf transnationale und diasporische Zusammenhänge abheben. Zwei Filme, ein in vornehmlich deutschen¹⁰ und ein in türkischen Produktionszusammenhängen hergestellter Film, sollen vergleichend analysiert werden, um damit das Konzept polyzentrisch-ästhetischer Analysen umzusetzen. Hypothese ist, dass eine solche kulturdifferent-sensitive, epistemologische Sicht Erkenntnisschichten freilegt, die sich in einer monoperspektivischen Sicht auf das deutsch-türkische Kino (nur deutsche Filme) kaum feststellen ließen.

Ehrenmorddrama polyzentrisch: *Die Fremde* (D, 2010) und *Die Blüte der Jahreszeit* (TR, 2012)

Im Untersuchungsfokus sollen hier konkret Aladağs *Die Fremde* sowie Ali Levent Üngörs *Die Blüte der Jahreszeit* stehen. Dies aus mehreren Gründen: Beide Filme konstellieren eine alleinerziehende Mutter sowie ihr Kind als Protagonisten (circa drei- bis vierjähriger Sohn in *Die Fremde* und circa sieben- bis achtjährige Tochter in *Die Blüte der Jahreszeit*). *Die Fremde* erzählt konkret von der Rückkehr der Deutsch-Türkin Umay und ihrem Sohn Cem zu ihrer Familie nach Deutschland und ihr Bemühen nach familialer Anerkennung für ihre Entscheidung nach der dauerhaften Trennung von ihrem gewalttätigen Mann aus der Türkei. Als ihre Familie das nicht akzeptiert, flüchtet Umay ins Frauenhaus. *Die Blüte der Jahreszeit* erzählt parallel dazu von der Türkin Çiçek, die invers zu *Die Fremde*, aus der Türkei nach Deutschland gekommen ist und nun mit ihrer Tochter in Deutschland lebt. Auch sie flüchtet in ein Frauenhaus, weil ihr in Deutschland sozialisierter und in kriminellen Milieus verkehrender Ehemann ihr gegenüber äußerst gewalttätig ist. In beiden Filmen lässt sich die auch in unzähligen anderen Ehrenmorddramen angelegte Figur des gewalttätigen Ehemanns der Protagonistin wiederfinden. In beiden Filmen vollzieht sich die Handlung im Setting Deutschland und mit einer szenischen Anlage, in der die Frauen im Frauenhaus gezeigt werden. Beide Filme entstehen fast zu derselben Zeit. Beide Filme sind nationalgeförderte Filmproduktionen. Die Filme haben jedoch nicht nur viel gemeinsam, sondern differieren in vielerlei Hinsichten. So ist in *Die Blüte der Jahreszeit* die Protagonistin eine aus

¹⁰ *Die Fremde* hat in Produktionshinsicht eine besondere transnationale Komplexität auf sich genommen und Produktionsfirmen und Schauspieler_innen sowohl aus Deutschland als auch aus der Türkei besetzt. Dennoch resultieren nahezu alle Förder- und Finanzierungsmittel des Films aus deutschen Förder- und Finanzierungsquellen.

der Türkei angeheiratete und nun in Deutschland lebende Frau, während in *Die Fremde* die Protagonistin eine aus Deutschland angeheiratete Frau ist, die in die Türkei emigriert ist. Zudem sind die beiden Figuren von je unterschiedlichen erzählerischen Schwerpunkten getragen: In *Die Fremde* steht der innerfamiliäre Konflikt zwischen einer Frau im Mittelpunkt, die für ihre Akzeptanz in der Familie nach ihrer Entscheidung der Selbstbestimmung kämpft.¹¹ Damit lässt sich *Die Fremde* als Film verstehen, der die Kritik nach der gesellschaftlichen Konstituierung durch den Ehrenkodex am Beispiel von Umays Schicksal verhandelt.

In *Die Blüte der Jahreszeit* ist der Film zwar durchzogen von den Rachegelüsten des brutalen Ehemanns, seine Ehefrau Çiçek zu ermorden, weil er sie verantwortlich für seinen Statusverlust in seiner Mafiacrew verantwortlich macht, sprich: Er will Wiederherstellung seiner männlichen Ehre durch die Zurechtweisung oder Tötung seiner Ehefrau (Ehrenmord) wiedererlangen. Doch der Film ist weniger auf eine ähnliche Kritik gesellschaftskonstitutiver Momente des Ehrenmords bedacht, als vielmehr auf den diskursiven Entwurf eines gesellschaftlichen Spektrums, das entlang der Geschlechterdifferenz von Mann und Frau Haltungs- und moralische Lebensmodelle nicht nur filmisch verhandelt, sondern auch nahelegt. Der Film handelt von dem Schicksal der Türkin Çiçek (dt. ‚Blüte‘), die gemeinsam mit ihrer Tochter Mevsim (dt. ‚Jahreszeit‘) nach einem brutalen Übergriff ihres Ehemannes ins Frauenhaus gebracht wird. Von da an versucht ihr Ehemann Nazmi, die Frau ausfindig zu machen und sie für die Konsequenzen der polizeilichen Anzeige zu rächen. Nicht nur verliert Nazmi nämlich sein Ansehen in seiner Mafiacrew, die ihn für sein Verhalten diskreditiert. Auch bei seinem Vater fällt Nazmi durch. Während Çiçek und ihre Tochter im Frauenhaus sich eine neue, angenehmere Existenz aufbauen (neue Freundinnen im Frauenhaus und die Entwicklung einer einfühlsamen Beziehung zu dem Taxifahrer Asaf), transformiert sich Nazmis Mafiacrew moralisch so, dass ihr Anführer aussteigt und das Geschäft Nazmi und seinen Kollegen überlässt. Durch diese unerwartete Wendung in Nazmis eher von Enttäuschungen geprägten Leben sieht er sich so stark, dass er seine männliche Ehre durch den Mord von Çiçek wiederherstellen zu können glaubt. Dass *Die Blüte der Jahreszeit* in seiner sowohl ästhetischen, erzählerischen wie auch inszenatorischen Hinsicht eher an fernsehfilmische Formate erinnert, liegt

¹¹ Interessant wäre es, die Filme des deutsch-türkischen Kinos vor dem Hintergrund eines Analysemodells zu bewerten, das die Konflikte darin als intergenerationelles Problem versteht. Weitere Überlegungen zu diesem Desiderat siehe Alkin (2018b).

hierbei an der entsprechend kunstlichtarmen videooptischen Gestaltung des Bilds, dem dialoglastigen Drehbuch sowie fehlenden dramaturgischen Stringenzen begründen. Dadurch lässt sich *Die Blüte der Jahreszeit* in seiner Herstellungsmodalität als eine Form des modernen Post-Yeşilçam-Kinos¹² evaluieren (Populärfilm). Doch zurück zur inneren Logik der beiden Filme:

Prä-kurs auf Repräsentationsmodi I: Modulationen von ‚Gut‘ und ‚Böse‘

Beide Filme konstruieren, medienethisch gesprochen, nicht nur eine gemeinhin ambigue Perspektive auf ihren entworfenen Gegenstand (Ehrenkodex), sondern offenbaren auch in ihren narrativ vermittelten und ästhetisch umgesetzten Diskursprogrammen normative Evaluierungen gesellschaftlicher Sachverhalte. Für *Die Blüte der Jahreszeit* gesprochen: Der Film zeigt sich weniger als handlungstragender Film, sondern vielmehr als eine Art Geschlechterfilm, der die gesellschaftlich entworfenen Rollenmodelle entlang der binären Geschlechterdifferenz besonders dialoggetragen diskursiviert. Scheinbar normatives gesellschaftliches Wissen über Frauen und Männer und ihre gesellschaftlichen Rollen werden in besonders diskurskonkrete moralisch getragene Dialoge und situative Momente eingebunden, in denen stets auch Nebenfiguren in den Mittelpunkt geraten wie die Mitglieder der türkischen Mafia sowie die Frauen im Frauenhaus oder die Taxifahrer. Diese Haltung des Films, seine Aufmerksamkeit (Erzählzeit) besonders auf das Spektrum der Nebenfiguren zu verteilen, rückt ihn eher in die genremäßige Nähe einer episodisch gestalteten Milieustudie.

Die Fremde hingegen thematisiert die Dilemmata einer um Selbstbestimmung kämpfenden Deutsch-Türkin und ihrer Familie, die von den ehelichen Trennungs- und den familiären Anknüpfungsgesuchen ihrer Tochter nichts wissen will. Die Protagonistin Umay flieht vor ihrem gewalttätigen Ehemann aus der Türkei mit ihrem Sohn zu ihrer Familie in Deutschland und hofft auf deren Akzeptanz nach ihrer Trennung. Diese erzwungene Trennung und unabgesprochene Mitnahme des Sohnes nach Deutschland zerstören das mit dem Ehrbild versehene Selbstbild ihres Vaters Kader Arslan und der anderen – aber auch das Ansehen der Familie in der weiteren Gemeinde. Durch ihr unabgesprochenes Verhalten danach, ihren Ehemann zu verlassen, belastet sie sowohl die in Istanbul lebende Familie ihres Ehemannes als auch ihre eigene in

¹² Zum Konzept Post-Yeşilçam siehe auch (Alkın 2018a).

Deutschland lebende Familie, unter anderem durch die Gefährdung der Hochzeit ihrer Schwester.

Einige Kritiken haben zwar darauf abgehoben, dass *Die Fremde* weniger mit der spielfilmischen Dichotomie von „Gut“ und „Böse“ operiere, sondern die Dilemmata besonders differenziert herausstelle (vgl. Gramling 2012, 36–37). Doch zahlreiche Darstellungsqualitäten verteilen die Identifikationsressourcen so, dass eine Solidarisierung mit der Protagonistin und damit den als westlich angenommenen Werten (unabdingbare Selbstbestimmung) favorisiert bleibt. *Die Fremde* nimmt im Vergleich zu *Die Blüte der Jahreszeit* keine objektivere Haltung ein, sondern verlagert die Art und Weise des Umgangs mit Identifikationen so, dass diese weniger eindeutig ausfallen als es im erstgenannten Film der Fall ist: Als Protagonistin, deren Leidensweg uns affektiv durch die filmischen Konstruktionen nahegelegt wird, identifizieren wir uns ganz im Sinne eines plotgetriebenen Dramas mit ihrer Figur. Diese Beschreibung des Darstellungsmodus von *Die Fremde* wäre jedoch zu vereinfachend.

Aladağs Werk ist ein Film, der sich von anderen Filmen des Genres abhebt, obwohl er die orientalisierende und damit rassialisierende Fortsetzungslinie des Ehrenmords thematisierenden Betroffenheitskinos konstituiert. David Gramling versucht diesen Sonderstatus des Films durch ein semiotisches Modell zu begreifen, das er bei Roland Barthes entlehnt. Dadurch, dass *Die Fremde* einen „mythical realism“ produziere, der sich nicht in dem Konnotationsmodell von Barthes erschöpfe, verfüge der Film über ein „uncanny surplus“ (Gramling 2012, 33), eine Bedeutungsebene, die sich im weiten Feld des Unbewussten niedersetze. Dieser sei das Resultat eines konnotativen Entzugs, einer Verarmung („Poverty“ Gramling 2012, 38) der Bedeutsamkeitsebene, ein „orthodox regime of signifiers rather than an illustration of orthodox signifieds“ (Gramling 2012, 36). Damit gemeint ist, dass *Die Fremde* sowohl auf Dialogebene als auch auf erzählerischer und ästhetischer Ebene durch einen gewissen Purismus und Reduktionismus gekennzeichnet sei, der die Konnotationsebene umso mehr mythisiere. Diese deutende Einschätzung, die empirisch noch am Film zu verifizieren wäre (durch qualitativ-quantitative Aufstellungen der Facetten jenes „orthodoxen Regimes an Bezeichnendem“), soll hier zugunsten der Fokussierung eines einzelnen Untersuchungsaspekts in beiden untersuchten Filmen nicht weiter interessieren, sondern allenfalls als textanalytisch motivierte Untersuchungsmöglichkeit kurz erwähnt bleiben.

Durch aktuelle filmwissenschaftliche Einwände gegenüber textuellen Verständnissen von Filmen wird jedoch deutlich, dass es in der analytischen Auseinandersetzung mit dem sinnproduzierenden Potential der Filme nicht ausreicht, sich auf die Narration zu konzentrieren. In dieser Ebene wären *Die Fremde* und *Die Blüte der Jahreszeit* tatsächlich nur Glieder in der Kontinuitätskette des Betroffenheitskinos. Es sind die ästhetischen Umgangsweisen und die sich in ihnen verwirklichende filmmediale Eigenlogik, die einen Sinnüberschuss geradezu produziert und den Weg dafür ebnet, von deterministischen Lesarten repräsentationskritischer Analysen wegzukommen, die hier im Artikel zunächst noch bemüht werden müssen. Sie sind hier nicht essentiell für kulturanalytische Argumente, sondern allenfalls notwendig, um die These von der epistemischen Multiplizität aufzuzeigen: dass durch die Inklusion von türkischen Filmen in kulturwissenschaftliche Überlegungen zum deutsch-türkischen Kino eine solche Multiplizität möglich wird.

Die bislang zum Ausdruck kommende Nähe und Differenz der beiden Filme in plottechnischer Hinsicht als Ausgangspunkt nehmend werde ich also zunächst noch weitere storytechnische und filmkommunikative Spezifika und einige wenige Differenzen evaluieren. Meine Überzeugung ist es, dass aus dieser differenzorientierten vergleichenden Sicht, die epistemische Vielfalt und Unterschiedlichkeit kulturellen Wissens deutlich wird, die sich in beiden Filmen zum Themenkomplex der Konstruktion von als Migrationsanderen konzipierten Subjekten herausstellen lässt. Dabei geht es jedoch nicht darum, lediglich die Differenzen in Repräsentationshinsicht sichtbar zu machen, sondern mit einigen analytischen Beispielen auf die untersuchungstechnische Notwendigkeit nach filmtheoretisch gesättigten filmästhetischen Untersuchungen hinzuweisen und diese an einem Beispiel (Esstisch- und Wohnraumszenen) aufzuzeigen. Denn nicht nur die zirkulierenden Repräsentationen und ihre Konstruktionen von Wirklichkeit determinieren die geteilte Welt, sondern die Weisen, in denen diese Filme überhaupt das Sinnliche verfügbar machen, modulieren und ermöglichen.

Polyzentrisch analysieren: Analyse transkultureller epistemischer Vielfalt

Diskursstrukturen, die den Ort des Ehrenmords oder der Konstruktionen von Männern und Frauen im türkischen Film markieren (bei *Die Blüte der Jahreszeit* bleibt fraglich, inwieweit der männliche Hass überhaupt durch Motive getragen ist, die mit dem Ehrenkomplex zusammenhängen)

verkomplizieren die Analysestrukturen im deutsch-türkischen Filmkontext und nötigen zur transkulturellen Auseinandersetzung, in der auch die in der Türkei zirkulierenden Wissens- und Wahrnehmungsformen zu befragen sind. Gemeinsam haben die beiden Filme ihre Kritik am Ehrenmord. Im einen (*Die Fremde*) taucht der Ehrenkodex als konstitutiver gesellschaftlicher Zwang einer türkischen Familie auf, im anderen als Motivator für einen identitätskonstitutiven Hasskomplex von Männern: In *Die Blüte der Jahreszeit* wird Çiçeks beste Freundin vor den Augen all ihrer Freunde von ihrem Ehemann niedergeschossen. Musa, der älteste Taxifahrer, in dessen Armen die erschossene Frau landet, schreit dem Ehemann hierauf aus dem Offscreen „şerefsiz“ zu: Ehrenloser. Der Umstand, dass ein hier repräsentierter anderer türkischer Mann dem Mörder einer Frau, der ebenfalls als türkeikulturell Zugehöriger konzipiert ist, die Ehre abspricht, lässt es nicht mehr zu, die Repräsentation türkischer Männer auf ein einziges Rollenmodell festzulegen. Während in *Die Fremde* alle repräsentierten Männer türkischer Herkunft unbedingt in die Handlungsstrukturen des Ehrenkodex einbezogen sind oder werden, verteilen sich in *Die Blüte der Jahreszeit* die moralischen Verwerfungen zwar immer noch am Ehrenkodex. Allerdings ist dieser nicht nur durch die Verteilung der Ehre auf die sexuellen Handlungsstrukturen der Frau bezogen, sondern Ehre besteht als alle gesellschaftlichen Bereiche durchziehender Verhaltens- und Vorstellungskodex. Als solcher gesellschaftsdurchdringender Komplex wurde der Kodex auch generell in ehretheoretischen Auseinandersetzungen angenommen und so hatte beispielsweise auch Pierre Bourdieu das Ehrkonzept („nif“ und „hurma“) an den Kabylen (Bourdieu 2009)¹³ als kulturkonstitutives Element untersucht. Festzuhalten bleibt also, dass *Die Blüte der Jahreszeit* eine Binnenperspektive entwirft, in der die migrantischen Hauptfiguren nicht nach der Weise ihrer Integriertheit evaluiert sind. Alle Figuren sprechen türkisch, bekennen sich zu türkischen heimatlichen Gefügen. Fragen und Diskurse der Integration sind nicht als essentielles Merkmal thematisiert. Etwas übertrieben formuliert: So oder anders hätte der Film auch in der Türkei spielen können. In *Die Blüte der Jahreszeit* findet die Zuschreibung moralischer Qualitäten von ‚Gut‘ und ‚Böse‘

¹³ Hierbei ist darauf zu achten, dass die Struktur der Ehrenkodizes keineswegs nur auf so genannte ‚archaische‘ Gesellschaften zurückzuführen ist. Ansonsten würde man zu einer Dichotomie von modernen und archaischen Gesellschaften zurückkommen, die so auch ethnologisch kaum haltbar ist vgl. (Vogt und Zingerle 1994).

so auch entlang von imaginierten Rollenmodellen statt, die sich nicht mehr ethnisch, sondern allenfalls sozialspezifisch (kriminelles Milieu) oder charakterspezifisch (gute und schlechte Menschen) rückbinden lassen. „The burden of representation“ (Mercer 1990) in *Die Blüte der Jahreszeit* folgt keiner ethnisierten Aufteilung. Bei allen Figuren handelt es sich um solche, deren Migrationsandersheit nicht betont wird und die allenfalls als migratorisch versetzt konzipierte Figuren auftauchen können.

In *Die Fremde* bleiben Diskurselemente zurück, die doch auf Fragen von Mehr- und Minderheit abheben. So wird die Dichotomie von modern und archaisch/traditionell figurenrepräsentativ und teils ethnisiert und teils weniger ethnisiert verhandelt. Das zeigt sich beispielsweise in dem Dialog zwischen Umays Vater und der modernen Geschäftsfrau Gül. Umays Arbeitgeberin setzt sich für sie bei ihrem Vater dafür ein, dass dieser sie wieder in die Familie aufnehme. Ihre Chefin steht als moderne, erfolgreiche türkisch-deutsche Frau da, die selbst beim Besuch der Arslans nicht von ihrem Businessdress ablässt. Hier verteilt sich der Zwist zwischen traditionell (Umays Vater Kader) und modern (Gül) nicht auf der Ebene ethnisch aufgeladener Figuren (deutsch vs. türkisch/anders), sondern allenfalls binnenmäßig als Auseinandersetzung zwischen „Migrant/innen“. Umays Vater und Gül lassen sich beide als migrantische Figuren vernehmen, sodass hier die Differenz ‚modern‘ und ‚traditionell‘ nicht noch mit ethnisierten Repräsentationsressourcen verknüpft wird. Andere Konflikte werden wiederum in einen ethnisierten Kontext überstellt (Stipe als deutscher Freund, der Umay ihre Selbstbestimmung überlässt).

Prä-kurs auf Repräsentationsmodi II: Modulationen von ‚Mann‘ und ‚Frau‘:

Um den Charakter von *Die Blüte der Jahreszeit* als Geschlechterfilm nochmal zu konkretisieren, sollen die verschiedenen entworfenen Männer- und Frauenrollen rekapituliert werden. Dies ist deswegen erforderlich, da hieraus die Notwendigkeit nach der Auseinandersetzung auch mit dem türkischen Film und seinen Repräsentationsregimen deutlich wird und damit die Notwendigkeit nach der Inklusion des türkischen Films in genremäßige Konzeptionalisierungen des deutsch-türkischen Kinos.¹⁴ Erste Gründe wurden soeben schon ausgeführt, so

¹⁴ Dies sind Strategien dekolonialisierender Art, die zugleich im Kontext einer Anerkennbarmachung marginalisierter Epistemologien zu denken sind vgl. (Mignolo 2016), Sousa Santos (2012), Sousa Santos (Juni 2018).

zum Beispiel die Repräsentationsweisen der Geschlechterdifferenz. Der Film lässt eine Aufgliederung der Männer- und Frauenmilieus erkennen.

Da gibt es das Taxifahrermilieu in Form der beiden Freunde, Asaf und Musa. Asaf ist ein junger Taxifahrer und fristet ein einsames Dasein in Deutschland. Trost und soziales Beisammensein findet er nur in seinem älteren Freund und Taxifahrerkollegen Musa, der schon zu Beginn der Szene mit einem relativ langen Monolog Anspielungen auf seine Fluchtvergangenheit im Rahmen des türkischen Militärputschs 1980 artikuliert, der am 12. September jenen Jahres stattfand.¹⁵ Musa ist also ein politischer Flüchtling, der seitdem in Deutschland lebt. Beide Figuren sind nicht nur zwei Taxifahrer, sondern auf narrativ-konzeptioneller Ebene kontrastiv zu den patriarchalisch angelegten türkischen Unterweltgangstern figuriert. Die beiden Taxifahrer geben sich nämlich solidarisch mit den Frauen aus dem Frauenhaus. Sie unterstützen die Frauen in ihrer gesellschaftlich prekären Situation als Frauenhaus-Subjekte, indem sie sie bei eher gefährlich imaginierten Aktivitäten wie dem nächtlichen alleinigen Ausgang in eine Bar begleiten und aus der Ferne bewachen (Asafs Taxi wartet vor dem Etablissement). Dass diese Form patriarchalischen Schutzes auf beiden Seiten als eine sozial erwünschte Verhaltensform und -struktur angesehen wird, macht sich in den freundschaftlich erscheinenden Zusammenkünften und der Bezeichnungspraxis der Frauenfiguren deutlich, mit denen sie auf die beiden Taxifahrer als ältere Brüder (*abi*) und Geschwister (*kardeş*) referieren: Bezeichnungspraxen, die eine solidarische und diskursiv entsexualisierte Beziehung verweisen.

Die Unterweltmänner, die soeben in Parenthese als Gegenfiguren zu den beiden Taxifahrern genannt wurden, stellen ein anderes Männermilieu dar, das der Film zu vermitteln sucht, das aber erst einmal nur vordergründig frauenfeindlich daherkommt. Hier gelten zwar soziohierarchische Regeln, die das Milieu als gewaltgetragene machistische Männerkultur verstehen lassen. So sehen wir beispielsweise relativ früh im Film den Kopf der Bande, der mit seinem Lakaien auf einer Couch sitzt, umgeben von mehreren Callgirls, in einer Bar. Der

¹⁵ Nachdem zwischen Ende der 1960er Jahre bis Ende der 1970er Jahre ein überaus gewaltsamer Rechts-Links-Konflikt mit mehr als 5000 offiziellen Toten in der Türkei ausgebrochen war, intervenierte das Militär unter dem General Kenan Evren und putschte die bestehende Regierung mit dem Zweck durch eine rigide Phase des staatlichen Ausnahmezustands besonders die linksaktivistischen Akteure zu verhaften, zu folten und/oder zu ermorden. Die Folge waren unter anderem auch Fluchtbewegungen ins europäische und anderweitige Ausland.

Gangsterboss wird im Zuge des Films allerdings noch zunehmend als Persönlichkeit gezeigt, die über ein differenzierteres und nicht nur frauenabwertendes Wertesystem zu verfügen scheint. Er verbietet vehement Prostitution in seinen Etablissements (wobei er zugleich seiner Forderung durch die Beinahe-Erdrosselung einer sich prostituierenden Sängerin in seinem Etablissement Nachdruck verleiht); und in einer Szene, in der Çiçek und ihr Ehemann zufällig aneinandergeraten, offenbart er sich als Person, der das Wohl auch der Besucherinnen seiner Bar und sein Selbstbild als ehrenvoller Mann zu sichern versucht. Er überbringt den Frauen im Frauenhaus einen Blumenstrauß und entschuldigt sich bei Ihnen für seinen Lakaien Nazmi, also Çiçeks Ehemann, und die damit verbundenen gewaltsamen Ereignisse des Vorabends.

Neben diesem stereotypischen Milieu einer Mafiacrew, das in der türkischen Filmkultur (aber sicher auch die Hollywoodfilmkultur) seit Jahrzehnten als antagonistische Instanz auftaucht¹⁶, findet sich auch das Männermilieu der ersten Generation von türkischen Migrant/innen in Form von Çiçeks Schwiegervater wieder. Dieses Milieu wird hier zugleich als gläubiges Milieu entworfen. Das Charakteristikum einer wertetreuen Konservativität vermittelt sich schon an den Settings, in denen der Schwiegervater gezeigt wird. Wir sehen ihn daheim als Familienvorstand, dem Respekt gezollt wird. Der soziokulturelle Status der Familie offenbart sich hier an der Ausstattung: Die heimische Situation ist mit Armut und Konservativität konnotiert, insofern es einfach eingerichtet ist (Abb. 3). Konkret zeigt sich das islamisch-fromme Milieu, als wir den Schwiegervater beim *abdest* sehen, dem Waschritual, das dem Gebet vorausgeht. Wir lernen ihn als einen derjenigen religiösen und frommen Menschen kennen, als die die so genannten Gastarbeiter/innen der ersten Generation oft imaginiert werden.¹⁷ Hier sehen wir ihn genauer in einem werteverstärkenden Gespräch mit einem Gemeindeglied. In dem Gespräch, in dem er seinen Kummer auch mit der zweiten Generation kundtut, bezeichnet er seine von ihrem Ehemann geflüchtete Schwiegertochter als ein *emanet*¹⁸, ein ehrenvoll anvertrautes Gut. Für den Verlust dieser gutmütigen Frau empfinde er

¹⁶ Parodiert wird dieses Milieu paradigmatisch in Yılmaz Erdoğan's *Organize İşler (Krumme Dinger am Bosphorus)* (2005).

¹⁷ Die Sinus Studie Sociovision beschreibt sie als „traditionsverankertes Migrant-Milieu, das religiös-verwurzelt ist“ und ein traditionelles Gastarbeitermilieu darstellt, (Sinus Sociovision 2007). Kritisch zur Sinus-Studie siehe Göring und Trinkaus (30.06.2008).

¹⁸ Der Begriff ist kulturspezifisch. Eine eindeutige Entsprechung im Deutschen findet sich für ihn nicht.

Scham. Obgleich der Schwiegervater also als solcher Männertypus angelegt wird, der im Kontrast zu den anderen frauenverachtenden Unterweltmännern steht, bedeutet diese Inszenierung als positive Männerfigur besonders eine Sache nicht: die patriarchalischen Strukturen in den Konzepten, die im Übrigen auch *Die Fremde* durchziehen¹⁹, *ad acta* zu legen. Der Schwiegervater rekurriert auf seine Schwiegertochter gerade in Verwendung des Begriffs *emanet* als zu schützendes Gut und damit als objektiviertes Besitztum. Ihre Schutzbedürftigkeit wird für die Figuren anscheinend aus zwei Umständen gefolgert, die der Schwiegervater auch thematisiert: erstens aus der Hilflosigkeit Çiçeks, die sich einerseits aus ihrer Situation als uneigenständig imaginiertes Migrantinnensubjekt ergibt, die wegen einer besonders herausfordernd gedachten Lebenssituation in einer für sie fremden Umwelt umso herausfordernder angenommen wird; zweitens aus dem Vorstellungskontext, in dem Frauen generell als zur Selbstversorgung unfähige schwache Subjekte gedacht werden. Aus dieser Deutung lässt sich hier auf die kritiklose Inszenierung der Frauen als schutzbedürftige Subjekte und die dahinterliegende patriarchalische Diskursstruktur des Films verweisen.

Als Milieu, das ebenfalls in sich geschlossen und abgeschlossen zu fungieren vermag, erscheint auch das Frauenhaus. Es ist ein spezifischer frauenreservierter Ort. Eigenartig erscheint dieser Ort in der Darstellung seiner soziokulturellen Faktoren dahingehend, dass er ausschließlich türkische oder türkischsprachige Frauen vereint. Andersnationale Bewohnerinnen des Frauenhauses sind nicht sichtbar. Die im Film entworfene gesellschaftliche Matrix bleibt hierdurch blind für die nationale Diversität der gezeigten Soziostrukturen. Zugleich ist Gemeinschaft im Frauenhaus eine, die besonders solidarisch konzipiert ist, insofern die Frauen häufig in Gänze als Gruppe beisammensitzen. Soziohierarchisch gestaltet ist der Ort durch die Konzeption der ältesten Bewohnerin des Frauenhauses als eine Art Oberhaupt. Ständig sehen wir, wie sie Çiçek und auch den anderen Frauen Tipps, Weisheiten und Anweisungen gibt. Das Frauenhaus erscheint dadurch als solcher ethnisch homogener und durch soziohierarchische Regeln definierter Ort, wie er in der türkischen Filmgeschichte oft im Kontext von Filmen über Frauengefängnisse entworfen ist.

¹⁹ Zur Unauflöslichkeit der „männlichen Herrschaft“ als symbolische Gewalt auch in ‚modernen‘ kulturellen Zusammenhängen siehe (Bourdieu 1997).

In *Die Fremde* ist die ethnische Homogenität und Solidarität getilgt. Unterstützung erfährt die Protagonistin durch eine spanische Frau mittleren Alters, die sich Umay und ihres Sohnes unterstützend annimmt, worin hier allenfalls die altershierarchische Soziostruktur Übereinstimmung zur Frauenhausdarstellung in *Die Blüte der Jahreszeit* besteht. Die Welthaltigkeiten beider Filme verweisen auf andere Gesetzmäßigkeiten und Perspektiven: auf unterschiedliche epistemische Regime. Sollten die bis hierhin formulierten Vergleiche zwischen den Repräsentationsregimen der beiden Filme die epistemische Diversität aufzeigen, gilt es nun, die ästhetischen Variablen der Filme zu fokussieren, um zur medienästhetischen Eigenwilligkeit der beiden Filme zurückzukommen.

Polyzentrisch-ästhetische Analyse statt Analyse der Repräsentation – Eigenlogik des Films und die „Errettung der äußeren Migrationswirklichkeit“

An dem türkischen Film *Die Blüte der Jahreszeit* wird eine kulturhistorisch umfassende Fortsetzungslinie aus dem türkischen Kino nicht nur in seinem Status als Post-Yeşilçam-Ableger²⁰ deutlich. Permanent sind die Dialoge durch *gurbet*-Diskurse²¹ (dt. ‚Fremdheitsdiskurse‘) durchsetzt, die schon die Arabeskefilme der 1980er Jahre kennzeichneten. Die Betroffenheit im türkischen Film zur deutsch-türkischen Migration hört also nicht auf. Sie scheint kulturkonstitutiv zu fungieren: Das Wehklagen über die Leidsituation in der Fremde scheint eine performative Dimension zu haben, die als *coping*-Strategie den Umgang und das Überleben in der Welt ermöglicht. ‚Heimat‘ wird nach wie vor als stabiles nationales Konstrukt imaginiert²², dass identitätsstiftend und -stabilisierend für Zuschauer/innen angelegt scheint und dessen Verlust mit der identitätszersetzenden Zerstörung der eigenen Ordnung korrespondiert. Analysen dezidiert zu Filmen aus der Türkei wären also besonders relevant auch in Untersuchungen zu früheren deutsch-türkischen Filmkulturen (Betroffenheitskino) einzubeziehen, weil entworfene Repräsentationsregime durchaus auf Differenzen verweisen, die sich in dezidiert als ‚deutsch-türkisch‘ deklarierten Filmkorpora wissenschaftlicher Untersuchungen ohne Filme aus der Türkei nicht anzeigten. Denn in neueren, in Deutschland entworfenen

²⁰ Zum Konzept Post-Yeşilçam in seinen auch anderen als populärkulturellen Facetten siehe (Arslan 2011, 237–73).

²¹ Zum *gurbet*-Konzept siehe auch (Alkın 2013).

²² Siehe Dialog *Die Blüte der Jahreszeit* in 0:22:20.

Filmen scheinen Fremdeitsdiskurse zunehmend und zugunsten von Integrationsdiskursen verdrängt zu werden bzw. ist deren Relation weniger von den performativen Modi des Wehklagens begleitet wie in Filmen aus der Türkei.

So sehr diese Deutungen aus narrativer und hermeneutisch deutender Sicht noch gewisse Repräsentationsdynamiken zu analysieren erlauben, so ist in sie doch eine Willkür eingeschrieben, die sich der filmischen Ambiguität und einer tendenziell komplexen kommunikativen Struktur der Filme verdankt: Die Ambiguität erlaubt es die eigenentworfene Rezeption am Film zu reproduzieren ohne dass gegentendenzuelle Lesarten getilgt würden. Doch wann dürfen wir welche Dialoge der Figuren als kommunikative Akte des Regisseurs, des Drehbuchautors oder des Films (als instanzloser Enunziator) annehmen?²³ Gerade aufgrund des Deutungsspielraums der hier beschriebenen Männermilieus wird die Notwendigkeit der analytischen Verschränkung von ästhetischen mit repräsentationsorientierten Untersuchungen offensichtlich. Und, wie eingangs im Artikel argumentiert, bietet eine solche Untersuchung die Möglichkeit der Herstellung psychophysischer Entsprechungen zwischen Zuschauer/innen und Film: die „Errettung der äußeren Wirklichkeit“.

Auf ästhetischer Ebene wird die grundsätzliche medienethische Haltung und Modalität des Films an der Orchestrierung seiner filmischen Blickpolitik deutlich, sodass hieraus die Deutung ganz anderer Facetten des Films möglich wird. Es gibt zum Beispiel in *Die Blüte der Jahreszeit* kaum *over the shoulder shots*. Die Schulterblicke vermeidende Kamera ist fast immer ein personaler Beobachter, der sich mit der moralischen erzählerischen Haltung des Films, die zwischen ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Frauen und Männern wertet, deckt. Die Ambivalenzen von ‚Gut‘ und ‚Böse‘, die sich entlang von Darstellungsqualitäten ergeben und die auch schon in *Die Blüte der Jahreszeit* die jeweiligen Milieus und besonders die Männerfiguren in ‚Gute‘ und ‚Böse‘ tauchten, zeigen sich in *Die Fremde* deutlich an der Figur des türkischen Ehemanns von Umay, mit dem sie in Istanbul bei dessen Familie lebt. Kemal wird als gewalttätiger Vater gezeigt, der seinen Sohn und seine Frau schlägt, und der seine Frau für seine eigenen Bedürfnisse sexuell missbraucht. Die Szene, die auf den sexuellen Missbrauch folgt, ist eine, die Kemal und seinen

²³ Siehe zu dieser Frage generell die Problematik der Enunziationstheorie des Films vgl. Lie (2012).

Sohn am nächsten Morgen beim gemeinsamen Spielen glücklich zeigt. Dieselbe repräsentationslogische Ambivalenz zeigt sich auch in *Die Blüte der Jahreszeit*. Relevant wird diese Repräsentationshaltung für eine kultursensible Analyse allerdings erst dort, wo die Frage nach der ästhetischen Gestaltung sich in diese Überlegungen nicht nur als Affirmierungs- oder Medium der Widerlegung involvieren lässt.

Die moralisch richtende Inszenierungspolitik besonders von *Die Blüte der Jahreszeit* zeigt sich noch am offensichtlichsten in der Figur gespielt vom türkischen Sänger Yavuz Bingöl. Anhand eines ausufernden und Vorwürfe produzierenden Dialogs, den er mit der Figur des Unterweltbosses führt, tritt diese Figur als moralversichernde Über-Ich-Konstruktion. Der Mafiaboss muss sich in einen entlegenen Lagerraum begeben und sich dem Monolog der Figur Bingöls aussetzen, der hierarchisch einen noch höheren Status als der Mafiaboss zu haben scheint, insofern die Figur Bingöls in seinen Ausführungen mehrmals betont, dass die Crew des Mafiabosses ihre finanzielle und organisatorische Macht durch Bingöl und die Organisation über ihm erhalten habe und dass die Richtung, die der Unterweltboss eingeschlagen habe alles andere sei als das, was seinen Financiers und Unterstützern vorgeschwebt hätte. Die Figur Bingöls verurteilt die Machenschaften des Mannes, ein kriminelles Milieu etabliert zu haben, und richtet ihn, obgleich die Figur des Unterweltbosses selbst schon in zuvor gezeigten selbstmonologisierenden Phasen seine moralische Integrität befragte. Richten und Gerichtetwerden fungieren als grundsätzliche soziale Kommunikationsmodi des Films vgl. (Zag 2005), die sich in figürlichen Erzählinstanzen und anderer filminszenatorischer Charakteristika umsetzen – in der hier erläuterten Szene ganz deutlich und unmittelbar.

Die Frage nach der moralischen Integrität der Filme soll hier damit *ad acta* gelegt sein, da es mir hier um eine untersuchungstechnische Restrukturierung von Migrationskinematographien geht, die bislang allzu oft nach identitätspolitischen oder migrationspolitisch ideologischen Orientierungsrahmen bemessen werden. Eine medientheoretisch und medienkulturwissenschaftliche Sicht muss hier andere Wege als diejenige gehen, die die vorhin vorgenommene Analyse der Repräsentationsweisen anbietet.

Die Prämisse dieser Ausführungen ist, den Bezug zu den im Eingang des Artikels geäußerten Thesen zum Status des Filmischen wieder zu bemühen: Solange eine medienästhetisch orientierte Analyse ausbleibt, sind die hier vorgelegten Lesarten noch selbst repräsentationslogisch und besonders

hermeneutisch bestimmt. Sollen die Filme in ihrer medialen Eigenlogik uns helfen können, *andere* Sichtbarkeiten und Vorgänge der Sichtbarmachung zu verstehen, muss der Fokus von den repräsentationspolitischen Aspekten hin zu den medienästhetischen bewegt werden.

Konzentrieren werde ich mich in den folgenden Ausführungen also auf einen konkreten medienästhetisch-analytischen Vergleich, der zu den Eigenlogiken des Films führen soll. Welche Distribuierungen des Sehbaren, Hörbaren, Fühlbaren eröffnet uns eine Analyse der Ästhetik der beiden Filme? Was können wir aus der vergleichenden Analyse der beiden Filme für das ressentimentgeladene und postkolonialtheoretisch umstrittene Feld der Ehrenmordthematik lernen, was sonstige soziologische, ethnologische und psychologische Studien nicht zu vermitteln vermögen? Die methodisch anleitende Frage für den Schlussteil des Artikels ist daher nun: Wie verhalten sich die plot-orientierten Nacherzählungen und motivischen Beobachtungen, die bislang angestellt wurden, zu den filmästhetischen Facetten? Was lässt sich in einer bildtheoretisch gesättigten Sicht *anderes* zu diesen *inhaltlichen* Dimensionen festhalten?

Methodisches Vorgehen

Das Vorgehen der vorliegenden Untersuchung ist das Resultat der medientheoretischen Implikationen der Einleitung, die übergeleitet war in einen bisher langen Weg von filmhistorisierenden und die Filme repräsentationslogisch deutenden Mittelteil des vorliegenden Artikels: aus motivischen Differenzen und Gemeinsamkeiten werden die filmischen Konstruktionen beschrieben. Formalanalytische, filmtheoretische und bildtheoretische Einordnungen sollen die mediale Konstitutivität dieser Faktoren an der Hervorbringung des Sozialen verdeutlichen, ohne die sich die Sinnebene eigentlich kaum manifestieren könnte.

Eine mögliche Frage wäre, wie innerhalb der filmtheoretisch gängigen Trias von Zuschauerblick, Kamerablick, Figurblick Blicksouveränitäten entworfen werden. Eine solche Analyse würde die Repräsentationspolitiken der Filme in ein anderes Licht stellen: Welche Blicke bleiben entzogen? Wo positioniert sich die Kamera in welchen Situationen? Und wie formiert sich in den jeweiligen Szenen überhaupt durch die freigelegte und in der Bildkadrage zur Verfügung gestellte Sichtbarkeit welcher Sinn? Blicke diese Frage noch zu sehr an den ideologiekritischen, psychoanalytisch motivierten Lesarten der

Apparaturtheorie oder der feministischen Filmtheorie der 1970er? Ein Ausgang aus den signifikatorischen Fixierungen dieser filmtheoretischen Ansätze wird hier bemüht werden.

In früheren Untersuchungen habe ich schon herausgestellt, dass die Verteilung derartiger Blicksouveränitäten sich mit den Logiken der Positionalitäten verknüpft (vgl. Alkın und Kapusuz 2018). Doch wie verhält sich die „visuelle Konstruktion des sozialen Feldes“ (Mitchell 2008, 325) hier in den beiden Filmen? Wie verhalten sich Frauen- und Männerrollen angesichts der filmästhetischen Medialisierung? Als Analysematerial dienen die beiden Esstischszenen in *Die Fremde* (Abb. 1 und Abb. 2) und die Besuchsszene des gewalttätigen Ehemanns im Heim seiner Eltern in *Die Blüte der Jahreszeit* (Abb. 3). Alle drei Einstellungen entwerfen Familientableaus, deren sinnhafte Qualität zuallererst durch eine Analyse ästhetischer Variablen zu bestimmen ist. Dass diese Qualitäten gar über die repräsentierenden und semiotischen Qualitäten hinausweisen, deutet auf die Eigensinnigkeit filmästhetischer Variablen im Zusammenhang mit der Sichtbarwerdung von Welt hin vgl. (Skrandies 2016). In der letztendlichen Fokussierung auf die Figur des türkischen patriarchalischen Mannes weisen uns die Bilder in ihrer Stillstellung für die Analyse auf Sichtbarkeitsbereiche hin, die ob ihrer diskursiven Hervorgebrachttheit in der Ordnung der Diskurse (Foucault und Konersmann 2003) Widerstandspotential produzieren.

Methodisch ist das ein Vorgehen, das mit inhaltsanalytisch-qualitativen Verfahren medienästhetische Spezifika herausstellt und den bildtheoretischen Implikationen stillgestellter Filmbilder folgt. Obgleich dieses methodische, mikroanalytische und mit Standbildern arbeitende Verfahren eine Nähe zu den ideologiekritischen Ansätzen der 1970er Jahre birgt (Hagener 2015), leistet es vielversprechende Ergebnisse, die aktuelle filmwissenschaftliche Untersuchungen gerade im Kontext des deutsch-türkischen Kinos vermissen lassen. Im Untersuchungsinteresse stehen also Standbilder als „epistemische Dinge“ (Rheinberger 1992). Die Extraktion von Standbildern aus dem gesamtfilmischen Kontext stellt nicht nur ein methodisches Mittel von Filmanalysen dar, sondern zeigt zugleich auf, dass ein medienästhetisch untersuchender Zugang zum Film die Bedingungen im Hinblick auf das materielle Setting transparent zu machen hat, von dem aus sich die Filmanalyse gestaltet. Hier liegt eine methodische Krux in der Verräumlichung von „Film als Zeitkunst *par excellence*“ (Hagener 2015, 65), die in der bildtheoretischen Reflexion wieder zu suspendieren versucht wird.

Repräsentationslogisches Hinausweisen des Visuellen: Die familialen Szenen des Beisammenseins

Der *master shot* hat in Filmen die Aufgabe, eine umfassende Vorstellung von der räumlichen Gesamtsituation zu vermitteln. In beiden Esstischszenen taucht dieser Master nicht wie gewöhnlich zu Beginn auf, sondern erst nach einer Reihe von Normal- und Naheinstellungen der am Essen Beteiligten. In Abb. 1 sehen wir die Familie von Umays gewalttätigem Ehemann Kemal beim Essen in ihrer Wohnung in Istanbul. Wir sehen sie also bei einem Zusammensein, bei dem Umay ihren Ehemann noch nicht verlassen hat. In Abb. 2 sehen wir Umays in Deutschland lebende eigene Familie, also Familie Arslan, beim gemeinsamen Essen in der Küche. Hier hat sich Umays Vater Kader erhoben, nachdem Umay ihn auf den für die Familie skandalösen Umstand nach ihrer erzwungenen Trennung von ihrem Ehemann hingewiesen hat. Erzürnt blickt Kader über den Tisch und fordert alle harsch auf, dass sie zu Ende essen sollen.

In *Die Blüte der Jahreszeit* finden wir eine ähnliche Familienszene (Abb. 3): Hier sehen wir das familiäre Beisammensein einer türkisch-migrantischen Familie, als Çiçeks Ehemann Nazmi seine Eltern und Geschwister besucht. Auch hier haben wir, wie mit Kader auch, eine Vaterfigur, die erzürnt über das Verhalten des eigenen Kindes ist. Während in *Die Fremde* der Vater durch den Skandal erzürnt, der durch das als unehrenvoll angenommene Verhalten der Tochter ausgelöst wird, gilt der Zorn des hier dargestellten Vaters seinem Sohn Nazmi, weil dieser seine eigene Frau geschlagen und sie in eine Situation der Hilflosigkeit getrieben hat. Auch hier haben wir einen *master shot*, der die räumliche Anordnung der Figuren in der *misè en scene* überblicken lässt.

Gemeinsam ist allen drei *master shots*, dass sie eine Zentralität der Familienoberhäupter anhand eines räumlichen Separationsverhältnisses zeigen. In den beiden Esszimmerszenen (Abb. 1 und 2) ist der familienälteste Mann an der Tischspitze. In Abb. 1 sitzt Umays Schwiegervater links vom Tisch an der Tischspitze und ihr Ehemann an der rechten Tischspitze, während die Frauen an den Seiten des Tisches sitzen. In Abb. 2 sitzt Kader am Sitzanfang. Empört steht er über dem Tisch und er ist erzürnt darüber, dass Umay ihren Ehemann verlassen hat. Dieses herbe Aufstehen vom Tisch macht Kaders spontanen Zorn umso deutlicher. Hier ist die Mutter auf der gegenüberliegenden Seite des Tisches positioniert, was eine Differenz zur räumlichen Figuration zur Esstischsituation der in Istanbul lebenden Familie darstellt.

In Abb 3 ist Nazmis frommer Vater in der Mitte des Raums positioniert, so dass er räumlich im tiefer angelegten Sofa sitzt, gerahmt von den sitzenden Frauen und dem zuletzt ins Zimmer tretenden Sohn. Die Haltung des Vaters ist die des Rückzugs, da er zusammengekauert mit der Gebetskette in der Hand und diese anblickend im Schneidersitz im Sofa sitzt. Er blickt weder Sohn noch andere Familienmitglieder an.

In allen drei Abbildungen sind die Familienväter innerhalb der räumlichen Anordnung an extraordinären Positionen situiert, sodass sie im gezeigten interpersonalen familiären Verhältnis zentral erscheinen. Die Personen um sie herum versammeln sich allenfalls um die Figuren der Väter oder Ehemänner und es wäre diese bild-räumliche Zentralität, die die Autorität bildlich ablesbar hielte, welche sich wiederum aus einer Soziostruktur männlicher Herrschaft speiste. Eine repräsentationslogische Deutung der drei Esstischszenen würde mit einer solchen Lesart also aus der räumlichen Figuration der Figuren auf das dahinterliegende soziostrukturelle Rollenmodell abstrahieren und alle drei Filme stünden als Illustrationen oder bildliche Reproduktionen und dadurch zugleich Manifestationen einer patriarchalischen Gesellschaft da. Ich möchte den Weg hier rückwärtsgehen und zunächst die drei Standbildern, also die drei Exemplare stillgestellter und aus der filmischen Bewegung extrahierter Bewegungsbilder von ihrer ästhetischen Materialität heraus beschreiben – um von hieraus auf andere Weisen der Effektbeschreibung bildlicher Aktivitäten²⁴ zu kommen. Erst hierauf wird der soziale Ort und die Repräsentation deutlich, die sich daraus nicht mehr in das normativ wertende Hegemonialisierungsgefüge einebnen lässt. Die Differenz der Filme in der Entwicklung sozialer Weltbilder von migrantisch und/oder türkisch geprägten familialen Verhältnissen steht weiter im Fokus.

Umdeutungen aus der Eigensinnigkeit des Materials: Risse im Sichtbaren

Die narrative Einbindung der drei Abbildungen soll hier kurz nochmal rekapituliert werden: In Abb. 1 ist die Szene gezeigt, die durch eine besondere Spannung aufgeladen ist. Zuvor noch hat Umay bei einem Arzt eine Abtreibung vornehmen lassen und wurde hierfür von einer der weiblichen Mitglieder ihrer verschwägerten Familie begleitet. Da das geheim und ohne Kenntnis von Umays Ehemann, Kemal, stattfinden sollte, haben sie als Vorwand für ihre Abwesenheit einen Besuch bei ihrer Tante Melek kommuniziert. Als Umay mit

²⁴ Zum Konzept der Bildaktivität siehe (Skrandies 2013, 42–49).

Sohn und der familiären Freundin von der geheimen Abtreibung heimkehren, sitzen alle versammelt am Esstisch. Nachdem beim gemeinsamen Essen eine der uninformierten Frauen danach fragt, wie es um Tante Meleks Gesundheitszustand denn stehe, antwortet Umays Sohn Cem, dass sie gar nicht zu Melek gegangen seien und lange auf ihre Mutter gewartet hätten. Daraufhin gibt Kemal dem Sohn erzürnt eine Ohrfeige auf den Hinterkopf, da Cem zugleich auch noch mit dem Essen an der Gabel lärmend auf den Tisch klopft. Cem wird von der Gewalt, die die Ohrfeige auf seinen Hinterkopf umsetzt, überrascht und er verlässt kurz vor einem Tränenausbruch den Tisch.

In dem anderen Stanbildern

(Abb. 2) zeigt sich Kader von der Info über Umays Trennung von ihrem Ehemann und der endgültigen Rückkehr zu ihren Eltern überrascht. Unmittelbar schlägt diese Überraschung in Zorn um. Die Situation wird umso angespannter, als auch Umays Bruder sich auf die Seite der Durchsetzung des väterlichen Willens begibt und er und Umay in einen verbalen Streit geraten. Umays Mutter ist um den Gesundheitszustand des herzkranken Ehemannes besorgt und verbleibt als resignierte Frau zurück, während die anderen beiden Geschwister allenfalls schweigend dem gesamten Treiben zuschauen können.

Betrachtet man nicht nur die Stanbildern sondern die gesamten Szenen, so fallen mit Blick auf die beiden Szenen aus *Die Fremde* weitere Aspekte auf, die die hier im Untersuchungszentrum stehenden Stanbildern in ihrer Rolle bei der narrativen Einbindung nochmal konkretisieren. Erst von diesem Konkretisierungsmoment aus wird die eigenbildlogische Dominanz des *master shots* verstehbar:

Die Szenen lenken die Aufmerksamkeit zunächst erst einmal auf die Gesichter der Figuren, da wir – noch vor den abgebildeten beiden *master shots* (Abb. 1 und Abb. 2) – die dargestellten sitzenden Personen in halbnahen Aufnahmen ihrer Gesichter und Oberkörper sehen. Stets fokussiert die Kamera die Blickinteraktionen der Anwesenden. Ihre räumliche Aufteilung lässt sich also mit Szenenbeginn nicht unmittelbar in eine konkrete Raumvorstellung überführen. Durch diese Trennung – anfänglich nur Gesichter und dann erst der *master shot* von der Esstischsituation – stellen sich anfänglich weniger konkrete räumliche Determinierungen ein, sodass Raum für das Mienenspiel und die Zuordnung der eher bidirektionalen interpersonalen Figurenverhältnisse zueinander bleibt. Und doch nimmt der *master shot* seine Wissenssouveränität vermittelnde Rolle ein und gibt in einer Art Überblick die soziale Konstellation frei, in der sich die gezeigten Personen zueinander an den Esstischen befinden.

In Abb. 1 setzt der *master shot* relativ schnell ein, während in der Esstischzimmerszene der Arslans (Abb. 2) dieser eher spät einsetzt. Konkreter noch für Abb. 2 gesprochen: Der *master shot* setzt hier mit der Aufrichtung des Vaters vom Tisch ein und koppelt sich dadurch mit der emotional aufgeladenen impulsiven Empörung des Vaters. Hier stiften sich Allianzen zwischen der filmischen Konstruktion, den figürlichen Körperbewegungen und den emotionalen Qualitäten – auch der bedrückenden Atmosphäre, die die dunkel und auditiv still gehaltenen Szenen allesamt vermitteln.

Gramling weist im Zuge seiner Analyse von *Die Fremde* auf die Parallelität der entworfenen Familienbilder zwischen der türkischen und türkisch-deutschen Familie genau in jenen hier analysierten Familientableaus hin und spricht in diesem Zusammenhang von einer Rahmung der Protagonist/innen Umay und Cem „within a dystopic house-of-mirrors“ (Gramling 2012, 37). In repräsentationslogischer Sicht zeigt diese Beobachtung zugleich auf, dass beide familialen Verhältnisse sozial synchron konzipiert sind: Die Patriarchalität ist türkisch-eigen.

Abb. 3 zeigt eine Mastereinstellung, die nur einen kaum wenige Sekunden andauernden Blick auf die Familie freigibt. Fast unmittelbar auf den Shot wird auf das Gesicht des Vaters und dessen über den Sohn erzürnte Grundhaltung verwiesen. Die Tableauhaftigkeit der Einstellung wird in ihrer solchen Charakteristik kaum wahrnehmbar und doch schreibt sie die Konstellation der Figuren zueinander zu.

Kaum hat sich Nazmi, der gewalttätige Sohn zu ihnen gesetzt, steht der Vater schon auf und verlässt den Raum. Das Familientableau kann als solches nicht mehr existieren. Nazmi selbst steht auf und sieht sich nicht als Täter, sondern als Opfer einer zwanghaften Verheiratung, was er in einer Ansprache an Mutter und Schwestern ausspricht. Hierauf tritt Nazmis Vater erneut ins Wohnzimmer und er nimmt Mevsim als gute Mutter und Ehefrau in Schutz. Seinem Sohn Nazmi wirft er kriminelle Machenschaften vor und sagt, dass er auf nichts stolz sein kann, was sein Sohn bislang vollbracht habe. Die Mutter versucht zu beschwichtigen und empfindet die väterliche Empörung als übertrieben, wofür wiederum der Vater die eigene Frau verachtet und sie auffordert, sich nicht hinter den Sohn zu stellen. Die der Szenerie beiwohnenden Schwestern beobachten die Szene lediglich und intervenieren nicht.

Die Analyse der drei Abbildungen führt uns nun zu fünf Lektionen, die weiterführen als eine reine repräsentationslogische Lesart des Films: Die helle

Erleuchtung der Tische und die Dunkelbelassung der Essenden sorgen dafür, dass die Aufmerksamkeit sich auf den Ort des Esstischs/Wohnzimmertischs (Abb. 2) konzentriert. Die Figurenkörper wirken undurchdringlich oder wie in Abb. 3, durch die flache Belichtung eingewoben in den Hintergrund. Diese Desozialisierung der Figuren durch ihre Einebnung in die Bildqualitäten, die sie zu Schatten oder Staffagen der Ausstattung werden lässt, ermöglicht es, die Familie als soziales Gebilde zu empfinden. Das wäre die *erste Lektion* durch die Analyse der ästhetischen Konstruktion der Szene. Die Familie besteht nicht nur aus einzelnen Körpern, sondern aus der unweigerlichen Zueinandergerichtetheit der Körper als Gesamtgefüge aus Körpern, Raum und Lokalität. Das soziale Gefüge jedoch ist nicht immer stetig, sondern eine Modulation von Körper- und Blickhaltungen. Versucht man die drei Tableaus nun gerade nicht als Repräsentationen der Patriarchalstruktur anzunehmen, dann bleiben einige andere Möglichkeiten der Wahrnehmung dieser drei Bilder übrig.

Die *zweite Lektion* ist diejenige nach der Diametralität der Vaterfigurationen im Familialen. Nur scheinbar offensichtlich haben wir es hier mit einer Vaterfigur der so genannten konservativen Gastarbeiter-Erstgeneration zu tun. Abb. 2 und 3 scheinen sich näher zu stehen als Abb. 1. Dies tun die beiden Einstellungen schon insofern, als dass beide eher ein familiäres Konfliktmoment zeigen als Abb. 1. In beiden genannten Abbildungen steht der Familienvater tendenziell im Zentrum des Bildraums. In Abb. 2 blickt er über die Familie hinweg, die wiederum selbst den Vater nicht mehr anblickt. Die Blicke der Familienmitglieder richten sich auf die Tische. Der Souverän kann nicht mehr angeblickt werden, da dies eine Infragestellung seiner Aufforderung und seiner Autorität bedeutete. Die dunkel gehaltenen vier Eingänge tauchen ob der räumlichen Offenheit der Wohnung (die Türen stehen bis auf eine offen) das Setting in eine eher beengte Räumlichkeit. Die Lichtzeichnung belässt nicht nur den Esstisch selbst hell, sondern macht die Körper der Anwesenden plastisch. Hierzu komplementär funktioniert gerade Abb. 3. Während in *Die Fremde* es Umay, also die Tochter ist, die das Unheil über die Familie bringt, ist es in *Die Blüte der Jahreszeit* der Sohn, der die familiäre und soziale Ordnung stört. Während in *Die Fremde* die Intervention des Vaters in die soziale Praxis des gemeinsamen Essens die Szene definiert, bestimmt in *Die Blüte der Jahreszeit* komplementär hierzu der scheinbar aktionistische Entzug des Vaters die Szenerie. Zusammengekauert ins Sofa widmet er sich seiner Gebetskette. Die Empörung des Vaters äußert sich in *Die Fremde* als Zuruf an die Familie, der

die familienhierarchisch-patriarchalische Ordnung quasi wieder heraufbeschwört, die im geschwisterlichen Streit suspendiert zu werden droht. In *Die Blüte der Jahreszeit* fungiert der Entzug des Vaters als Entsolidarisierung und Entidentifizierung mit dem Sohn. Die Blickverweigerung fungiert hier eher noch als Geste der Verachtung. Die Präsenz des Vaters in *Die Fremde* reproduziert sich mit seiner überdeutlichen Lichtzeichnung. Der soziale Entzug des Vaters in *Die Blüte der Jahreszeit* korrespondiert mit der räumlichen Rückgezogenheit in der Szenerie. Beide diametralen Strategien heben auf völlig komplementäre Haltungsstrategien des Vaters an, die sich auch in den Inszenierungshaltungen und damit ästhetischen Qualitäten wie beschrieben modulieren. Väterlichkeit ist nicht einfach Patriarchalität, sondern eingewoben in die unterschiedlichen bildlichen Aktivitäten (Blicke, Verortung, Kontrastierung), in denen sie sich different performiert.

Abb. 3 zeigt die Positionierung von Vater und Sohn als Rahmung der weiblichen und kindlichen Akteure. Repräsentationspolitisch gelesen: Sie spannen in ihrer jeweils an den Tischenden situierten Position einen intergenerationell-patriarchalischen Rahmen auf. Die visuellen Qualitäten reproduzieren hier wie in Abbildung 1 und 2 auch die soziale Figuration. Doch welche Rolle nimmt der *master shot* generell in diesen Familienszenen ein? Er ist zuallererst, so die dritte und repräsentationslogisch nahe Position, die visuelle Instanz der Souveränität und damit bildlicher Operator der Verfügungsmacht des Sichtbaren. Er fungiert als Bestätigung der durch die Naheinstellungen suggerierten räumlichen Anordnung. Er manifestiert das Wissen von den hierarchischen Beziehungen, die im Vorwissen schon verankert sind. Der *master shot* repräsentiert nicht nur die familialen Verhältnisse, sondern transformiert sie in ein Bild, das aus Kompositionslinien, Positionierungen der Figurenkörper und der ästhetischen Ausgestaltung besteht. Und mehr: Der *master shot* ist ein Distanzblick, der noch einmal Orientierung verleiht und damit Betrachter/innen in souveräner Position darüber belässt, wie sich das Soziohierarchische im Familiären formiert. Dadurch dass er die jeweiligen Szenen beendet oder erst nach einigen Nahaufnahmen einsetzt, bringt er zudem eine zeitliche Relationalität zu dem vorher Gesehenen ein, dass ja die sozialen Beziehungen schon andeutet. Er ist die Perspektive der Souveränitätsaneignung, so *die dritte Lektion*, insofern er den Raum, wie der Name schon sagt, *meistert*. Hier kondensiert er die sozialen Verhältnisse in dieser Ansicht auf die Ess- und Wohnzimmer auf die Körperfigurationen, in der

die Zentralisierung der Väter auffällt. Um diesem *master* seine souveränitätsvermittelnde Selbstverständlichkeit zu nehmen, lohnt es die assoziative Kopplung von Zentralität und Macht zu reperspektivieren:

Denn in allen drei Bildern scheint nicht nur die Zentralität der Vaterfigur und ihr exklusiver Ort auf. Die visuelle Konstruiertheit der Szene erlaubt uns auch auf eine andere Seite der sozialen Konstruktion von patriarchalischer Väterlichkeit zu kommen: Alle drei Männer sind isoliert, ihr Ort ist der der Einsamkeit, sie stehen alleine und separiert da. Der Ort der Souveränität, so *die vierte Lektion*, ist durch soziale Isolation geprägt, die in den Stills deutlich zum Vorschein kommt. Zentralität ist Isolation – und vielleicht ist es diese Isolation, die uns von der repräsentativen auf die widersinnige Seite der drei Abbildungen lotsen kann. Diese Empfindsamkeit für die soziale Einsamkeit ist eine, die sich nicht durch den Film und seine Wahrnehmung selbst gibt, sondern die aus dem analytischen Zugriff auf die zugerichtete, also auch bearbeitete Filmmaterialität (hier die Standbildern) selbst entsteht.

Um die hier genannten vier Lektionen noch einmal auf das Medium des *master shots* zurückzuführen, das hier zentral für die Funktionsweise der drei Abbildungen ist, lohnt es noch einmal auf das Konzept des Tableaus zu rekurrieren, das uns zu einer *fünften Lektion* führt. Denn ein *master shot* erzeugt ein Tableau. Eine Stillstellung von Verhältnissen. Sie wirken dort festgeschrieben und unveränderbar. Jedwede Bewegung lässt trotzdem den Raum intakt. Verhältnisverschiebungen der Körper im Raum zerstören nicht die soziale Figuration. Ein Tableau ist insofern eine Verstetigung und Manifestation von Verhältnissen. Die Pointe des Lacan'schen Blicktheorems liegt ja darin, dass das Bild in der Ermangelung des Subjekts besteht: nicht selbst im Bild zu sein und damit selbst zum unsichtbaren Ort einer Souveränität zu werden. So realisiert sich eine Dopplung der Souveränitätsverhältnisse, Väter als Souveräne des gezeigten sozialen Milieus und die Zuschauer/innenblicke als Blicksouveräne über das Bild. Die affektiv kaum miteinander resonanzierenden Körper werden in Tableaus nicht mit der Bewegung des Bildraums (ein Schwenk oder jede andere Kamerabewegung) dynamisiert. Vielmehr performiert sich eine Verstetigung von Figur- und Körperverhältnissen. Die Unbeweglichkeit des Sozialen korrespondiert mit der Unbewegtheit des Visuellen. Es entsteht der Eindruck einer Unverrückbarkeit der sozialen Bedingungen. Obgleich in Abb. 2 und Abb. 3 eine Störung der sozialen Ordnung verhandelt wird, bleibt die Bildbewegung verstetigt. Nicht nur haben

wir es hier in beiden Filmen also mit souveränen *master shots* zu tun, sondern einer Dopplung der sozialen Verhältnisse im Bild und in der Blickpolitik.

Die visuelle Konstruktion des migrantischen Patriarchats: Männliche Isolation durch Souveränisierung

Indem der wissenschaftliche Blick, den ich einnehme, die Stills extrahiert, wird das „situierete Wissen“ (Haraway 2017) frei für ein Verständnis von der desolidarisierten Position des über Ordnungsmacht verfügenden Vaters. Das ist die Pointe der Analyse der visuellen Konstruktion der stillgestellten Tableaus, die in den bislang erörterten Bildbeschreibungen noch am deutlichsten weg davon führt, Patriarchalität als etwas gesellschaftlich Unerwünschtes und Problematisches zu sehen. Die Isolierung in der Souveränitätsposition als solche sehen zu können, resultiert aus der Relativität der Größe ‚Position‘. Je nach Perspektivenwechsel erfährt der Faktor Positionalität eine andere Evaluation. Wie im Kippspiel lassen sich dann die drei Tableaus nun als Isolierungen von Vätern vom Rest der Familie verstehen. Das „Sehen als“ verschiebt sich in Richtung einer die türkische Väterlichkeit nicht *nur* mit Unterdrückung konnotierenden Sicht. Die Bilder verweisen auch auf die Gegenseite von der sichtbaren patriarchalischen Struktur in der Zentralisierung der Väter in den dargestellten sozialen Gefügen. Den Ort des Ausgangspunktes auf eine scheinbar pro-patriarchalische Beobachtung zu legen, ist sicherlich riskant und nicht ganz widerspruchsfrei. Doch die Anerkennung davon, dass die Raumfiguration auch auf die Gegenseite der sozialen Beziehungen, nämlich die Isolation der Väter verweist, macht den Blick frei für die nicht nur dichotomisch zu denkende Kritik der in den Filmen entworfenen Gesellschaftsbilder, die heute noch dringender nötig ist (vgl. Scheibelhofer 2018, 205–6).

In Umut Dağs in Österreich produziertes Drama *Kuma* (2012) nimmt diese Pointe eine ironische Wendung: Der Film erzählt von der im türkischen heutzutage eher unüblichen sozialen Praxis der Nebenfrau (daher der Titel *Kuma*). Die Mutter einer türkisch-deutschen Familie holt eine solche zu sich nach Deutschland. Grund ist, dass die krebskranke Mutter versterben wird und sie die Versorgung ihres Ehemannes und ihrer Kinder gesichert sehen will. Dafür werben sie nun aus der Türkei eine junge Nebenfrau an. Während Zuschauer/innen die gesamte Zeit des Films erwarten, dass die dominante krebskranke Mutter irgendwann versterben wird, konfrontiert *Kuma* stattdessen mit dem überraschenden Tod des als zurückhaltend inszenierten Vaters. Dieses

Spiel mit den soziohierarchischen Familienrollen verweist auf die notwendige Flexibilität hin, die auch analytisch im Umgang mit den Filmbildern im deutsch-türkischen Migrationskontext zu leisten ist.

Die Einsamkeit der Väter in den sozialen Gefügen treibt diese affektiv voran. Das ist die Pointe einer medienästhetischen Analyse, die dem Eigensinn des bildlichen den Vorrang vor der Repräsentation gibt. Dass diese Fokussierung des Eigensinns wieder zurück zur Repräsentation führen kann, steht außer Frage. Es ist allerdings gerade diese methodische Perspektive von der Distanznahme der Kopplungen verstetigter Annahmen, die die „Errettung der Migrationswirklichkeit“ voranzutreiben vermag und den Filmen in der Konstitution *anderer* Sichtbarkeiten ihre wichtige Rolle zurückgibt.

Filme entwerfen Wahrnehmungs- und Wissenszusammenhänge, die nicht nachträglich zu einer Soziologie über Männer, Frauen und Migration hinzuzuaddieren sind. Sie entwerfen vielmehr erst einen Denkraum, in dem die grundsätzliche Notwendigkeit nach der Auseinandersetzung mit ästhetischen Variablen (Raum, Zeit, Bewegung, Licht, Farbe, Rahmen) zur eigen- und widersinnigen Konstitution von Sinn deutlich wird. In den mikropolitischen und mikroästhetischen Zwischenräumen der Bilder liegt die Möglichkeit begründet, wieder zu anderen Weisen des Daseins und so auch der Wahrnehmung im Benjamin'schen Sinne zurückzukehren. Erst so wird eine Kracauer'sche „Errettung äußerer Wirklichkeit“ im Sinne psycho-physischer Durchdringung von Wirklichkeit möglich.



Abb. 1: Umays Schwiegerfamilie beim Essen. Auffällig: die Männer an Tischanfang und -ende.
Quelle: *Die Fremde* (D, 2010)

Errettung der äußeren Migrationswirklichkeit durch den Film. Eine polyzentrisch-ästhetische Analyse familialer Tableaus in den Ehrenmorddramen Die Fremde (D, 2010) und Die Blüte der Jahreszeit (TR, 2012)



Abb. 2: Mit unterwerfender Blickgeste fordert der hier aufrecht stehende Kader zur Besinnung auf, nachdem er von Umays Trennung mit ihrem Ehemann erfährt.

Quelle: *Die Fremde* (D, 2010)



Abb. 3: Mevsims Schwiegervater (Mitte) verachtet seinen gewalttätigen Sohn (rechts) durch seinen Blickentzug und seine restriktive Körperhaltung.

Quelle: *Die Blüte der Jahreszeit* (TR, 2012)

Literaturverzeichnis

- Alkin, Ömer (2013): „Europe in Turkish Migration Cinema from 1960 to the Present.“ *Journal of the LUCAS Graduate Conference* 1 (1): 56–66. <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/20485/JLGC-1%202013.pdf?sequence=4>. Zugriff: 13. Februar 2013.
- (2015a): „Der türkische Emigrationsfilm. Vor-Bilder des deutsch-türkischen Kinos?“. In *Vor-Bilder: Ikonen der Kulturgeschichte: Vom Faustkeil über Botticellis Venus bis John Wayne*, hg. v. Sandra Abend und Hans Körner. 1. Aufl. München: morisel Verlag.
- (2015b): „Re-Writing Turkish-German Cinema from the Bottom-Up: Turkish Emigration Cinema.“ In *Turkish Migration, Identity and Integration*, hg. v. Ibrahim Sirkeci, Betül D. Şeker und Ali Çağlar. London: Transnational Press.
- (2016): „Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial?“ - Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den "verstummten" türkischen Emigrationsfilmen.“ In *An- und Aussichten: Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, hg. v. Philipp Blum und Monika Weiß. 1. Aufl. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium Bd. 26. Marburg: Schüren Verlag.
- (2017): „Einleitung.“ In *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, hg. v. Ömer Alkin, 1–24. Wiesbaden: Springer VS.
- (2018a): „Filmische Konstruktionen des verschwundenen Dorfs im türkischen Post-Yeşilçam-Kino: Sichtbarmachung, Overexposure und Bilddurchdringung.“ In *Topografische Leerstellen: Ästhetisierungen verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften*, hg. v. Martin Ehrler und Marc Weiland. 1. Aufl., 411–31. Rurale Topografien 4. Bielefeld: transcript Verlag.
- (2018b): „Polyzentrisierung des deutsch-türkischen Kinos: Filmische Konstruktionen der Migration im türkischen High-Yeşilçam-Kino der 1970er Jahre.“ Inauguraldissertation.
- Alkin, Ömer und Hayriye Kapusuz (2018): „Der Islamophobiefilm „Das deutsche Kind“ (NDR, 2018): Filmographie, Geschichte und untersuchungstechnische Ansätze zu TV-Migrationsfilmen.“ *Zeitschrift „Rundfunk und Geschichte“* 13 (2). (im Erscheinen)
- Arslan, Savaş (2011): *Cinema in Turkey: A New Critical History*. New York: Oxford University Press.

Errettung der äußeren Migrationswirklichkeit durch den Film. Eine polyzentrisch-ästhetische Analyse familialer Tableaus in den Ehrenmorddramen Die Fremde (D, 2010) und Die Blüte der Jahreszeit (TR, 2012)

- Benjamin, Walter (2003): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. 1. Aufl. Edition Suhrkamp 2424. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1997): „Die männliche Herrschaft.“ In *Ein alltägliches Spiel: Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, hg. v. Irene Dölling und Beate Kraus. 1. Aufl., 153–217. Edition Suhrkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2009): *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. 2. Aufl. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 291. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Brauerhoch, Annette (1995): „Die Heimat des Geschlechts – oder mit der fremden Geschichte die eigene erzählen: Zu "Shirins Hochzeit" von Helma Sanders-Brahms.“ In *"Getürkte Bilder": Zur Inszenierung von Fremden im Film*, hg. v. Ernst Karpf, Doron Kiesel und Karsten Visarius, 109–15. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 12. Marburg: Schüren Verlag.
- Därmann, Iris (2016): *Theorien der Gabe zur Einführung*. 2., unveränderte Auflage. Zur Einführung 375. Hamburg, Hamburg: Junius.
- Elsaesser, Thomas und Malte Hagener (2011): *Filmtheorie zur Einführung*. 3. Aufl. Zur Einführung 321. Hamburg: Junius Verlag.
- Ezli, Özkan (2009): „Von der interkulturellen Kompetenz zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akins globalisiertes Kino.“ In *Wider den Kulturenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, hg. v. Özkan Ezli, Dorothee Kimmich und Annette Werberger, 207–30. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript Verlag.
- Foucault, Michel und Ralf Konersmann (2003): *Die Ordnung des Diskurses: [Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970]*. 9. Aufl. Fischer-Taschenbücher. Frankfurt a. M. Fischer Verlag.
- Göring, Reinhold und Stephan Trinkaus (2008): *Milieu, Zugehörigkeit und kulturelles Vermögen: Vortragsmanuskript zur Veranstaltung Kulturelle Vielfalt: erforschen, erleben, verstehen*.
- Gramling, David (2012): „The Oblivion of Influence: Mythical Realism in Feo Aladag’s Die Fremde (2010).“ In *Turkish German cinema in the new millennium: Sites, sounds, and screens*, hg. v. Sabine Hake und Barbara C. Mennel. 1. Aufl., 32–43. New York: Berghahn Books.
- Hagener, Malte (2015): „Am Kreuzweg von Magie und Positivismus: Die Hermeneutik des Verdachts und die ‚paranoiden‘ Analysen der 1970er Jahre.“ In *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*, hg. v. Ivo Ritzer, 57–71. Neue Perspektiven der Medienästhetik. Wiesbaden: Springer VS.

- Haraway, Donna (2017): „Situieretes Wissen: Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive.“ In *Science and technology studies: Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven*, hg. v. Susanne Bauer, Torsten Heinemann und Thomas Lemke. Erste Auflage 2017, Originalausgabe, 369–406. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2193. Berlin: Suhrkamp.
- Holert, Tom (2005): „Kulturwissenschaft/Visual Culture.“ In *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach. 1. Aufl., 226–35 1751. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kilerci, Nazli und Hauke Lehmann (2018): „Beyond Turkish-German cinema: affective experience and generic relationality.“ In *Affect in Relation: Families, Places, Technologies*, hg. v. Birgitt Röttger-Rössler und Jan Slaby. First edition, 259–80. London: Taylor and Francis.
- Kizilhan, Ilhan (2006): *"Ehnenmorde": Der unmögliche Versuch einer Erklärung ; Hintergründe - Analysen - Fallbeispiele*. Friedens- und Demokratypsychologie Bd. 4. Berlin: Regener.
- Kracauer, Siegfried (1985 [1964]): *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2014): *Existenzweisen: Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp.
- Lehmann, Hauke (2017): „Die Produktion des deutsch-türkischen Kinos: Die Verflechtung von Filme-Machen und Filme-Sehen in Lola + Bilidikid (1998) und Tiger - Die Krallen von Kreuzberg (2006).“ In Alkın, *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, 275–96.
- Lie, Sulgi (2012): *Die Außenseite des Films: Zur politischen Filmästhetik*. 1. Aufl. Zürich: diaphanes.
- Mercer, Kobena (1990): „Black art and the burdens of representation.“ *Third Text* 4 (10): 61–78. doi:10.1080/09528829008576253.
- Mignolo, Walter D (2016): „Geopolitik des Wahrnehmens und Erkennens. (De)Kolonialität, Grenzdenken und epistemischer Ungehorsam.“ <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/de>.
- Mitchell, W.J.T. (2008): *Bildtheorie*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Nagib, Lúcia (2006): „Towards a positive definition of World Cinema.“ In *Remapping world cinema: Identity, culture and politics in film*, hg. v. Stephanie Dennison und Song H. Lim, 30–37. London, New York: Wallflower Press.

Errettung der äußeren Migrationswirklichkeit durch den Film. Eine polyzentrisch-ästhetische Analyse familialer Tableaus in den Ehrenmorddramen Die Fremde (D, 2010) und Die Blüte der Jahreszeit (TR, 2012)

- Özgüç, Ağâh (2000): *Türk sinemasında cinselliğin tarihi*. 1. baskı. Genel dizi 120. Beyoğlu, İstanbul: Parantez.
- Rancière, Jacques (2008): *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. 2. Aufl. Reihe POLYPEN. Berlin: b_books.
- Rheinberger, Hans-Jörg (1992): *Experiment, Differenz, Schrift: Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg: Basiliken-Press.
- Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. 1. Aufl. Studien zur visuellen Kultur 7. Bielefeld: transcript Verlag.
- Scheibelhofer, Paul (2018): *Der Fremd-Gemachte Mann: Zur Konstruktion Von Männlichkeiten Im Migrationskontext*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schellhöh, Jennifer, Jo Reichertz, Volker M. Heins und Armin Flendern (2018): „Einleitung.“ In *Grosserzählungen des Extremen: Neue Rechte, Populismus, Islamismus, War on Terror*, hg. v. Jennifer Schellhöh, Jo Reichertz, Volker M. Heins und Armin Flender, 7–14. Xtexte. Bielefeld: Transcript.
- Sinus Sociovision (2007): „Die Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland: Eine qualitative Untersuchung von Sinus Sociovision. Auszug aus dem Forschungsbericht.“ Zugriff: 18. August 2018. <https://www.bmfsfj.de/blob/84352/55e9eef9f6928c7b596e5c14e75e49f5/migranten-milieu-report-2007-pdf-data.pdf>.
- Skrandies, Timo (2013): „Zur Aktualität Goyas: Medialität, Materialität und postkoloniale Ästhetik.“ In *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*, hg. v. Ursula Hennigfeld. 1. Aufl., 35–56. Freiburger romanistische Arbeiten 3. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.
- (2016): „Bewegungsmaterial.“ In *Bewegungsmaterial: Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, hg. v. Timo Skrandies und Katharina Kelter, 9–64. TanzScripte 44. Bielefeld: transcript Verlag.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2012. „Spaces of Transformation: Epistemologies of the South.“ London, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=UzeczSxXZOY>.
- (2018): *Epistemologien des Südens: Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens*. Unter Mitarbeit von F. Schüring. 1. Auflage. Münster: Unrast.
- Spöhrer, Markus (2016): *Film als epistemisches Ding: Zur Produktion von Hip-Hop-Kultur und Till Hastreiters Status Yo!* Marburg: Schüren Verlag.
- Stam, Robert und Ella Shohat (2002) „Narrativizing Visual Culture: Towards A Polycentric Aesthetics.“ In *The Visual Culture Reader*, hg. v. Nicholas Mirzoeff. 2. Aufl., 37–59. London, New York: Routledge.

- Turan, Canan (2017): „Darf die Subalterne lachen?“. Ehrenmord in Die Fremde (2010) versus tragikomisches Generationentreffen in Almanya – Willkommen in Deutschland (2011).“ In Alkin, *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, 335–58.
- Vogt, Ludgera und Arnold Zingerle (1994): „Einleitung: Zur Aktualität des Themas Ehre und zu seinem Stellenwert in der Theorie.“ In *Ehre: Archaische Momente in der Moderne*, hg. v. Ludgera Vogt und Arnold Zingerle, 9–34. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1121. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Yazgan, Ayfer (2014): *Morde ohne Ehre*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Zag, Roland (2005): *Der Publikumsvertrag: Emotionales Drehbuchschreiben mit "the human factor"*. 1. Aufl. München: TR-Verlagsunion.

Ernest W.B. Hess-Lüttich

Identität und Trans-, Multi-, Interkulturalität Eine begriffssystematische Überlegung

So vieldeutig wie der Identitätsbegriff in der Psychologie und Soziologie, in Germanistik und Linguistik ist, so kontrovers sind die Vorstellungen, die sich in den Kulturwissenschaften mit konkurrierenden Begriffen wie *Transkulturalität*, *Interkulturalität* und *Multikulturalität* verbinden. Lange wurde versucht, das eine Konzept gegen das andere auszuspielen und gelegentlich wurde auch der wissenschaftstheoretische Anspruch eines neuen 'Paradigmas' erhoben, das sich mit jeweils einem der Konzepte verbinde. Mit einigem Abstand lassen sich heute diese Kontroversen kritisch rekonstruieren und auf ihre epistemologische Fruchtbarkeit hin prüfen. Ausgehend von einer solchen Überprüfung sucht der Beitrag einen konstruktiven Vorschlag zur begriffssystematischen Einordnung bzw. konzeptuellen Klärung und damit zur Überwindung kontraproduktiver Begriffskonkurrenzen zu entwickeln.

1 Identität und Transkulturalität

Der XIV. Weltkongress der *Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)* 2020 in Palermo ist dem Rahmenthema "Wege der Germanistik in transkulturellen Perspektiven" gewidmet (<http://ivg2020.unipa.it/>). Im Respekt vor dieser thematischen Vorgabe führen viele der ca. 60 zu diesem Kongress angemeldeten Sektionen das Wort 'Transkulturalität' (oder Ableitungen davon) programmatisch in ihrem Titel. Das nicht unumstrittene Konzept scheint demnach (wieder einmal) Konjunktur zu haben und verdient im Blick auf seine ubiquitäre Präsenz im kulturwissenschaftlichen Diskurs und seine verwirrend ambivalente Parallelität zu konkurrierenden Grundbegriffen der 'Interkulturalität' und 'Multikulturalität' eine genauere Prüfung in begriffssystematischer Absicht. Sich des Begriffs neu zu vergewissern erscheint im aktuellen politischen Diskurs umso dringender geboten angesichts der aktuellen Wahlerfolge populistischer Parteien, die mit xenophoben Parolen gegen Fremde Stimmung machen, angesichts sog. 'identitärer Bewegungen', die z.B. eine genuin 'deutsche (oder österreichische) Identität' reklamieren, angesichts 'christlicher' Politiker, die von den vor Krieg und Verfolgung

Geflüchteten oder von den ein menschenwürdiges Leben suchenden Migranten Anpassung an eine ebenso verbindliche wie unscharf definierte 'heimische Leitkultur' der autochthonen Deutschen einfordern und damit die Integration der Fremden in die ihnen (vorläufig noch) fremde Kultur oft eher erschweren als erleichtern.

Eine vertiefte Diskussion der Begrifflichkeit im Wortfeld von 'Assimilation', 'Akkulturation', 'Adaptation', 'Integration', 'Enkulturation', 'Identität' usw. muss ich mir an dieser Stelle versagen (s. dazu bereits Hess-Lüttich ed. 1985). Hier nur ein Stichwort: 'Identität' bildet sich in kultursoziologisch-ethnographischer Sicht aus in der individuell-personalen Balance kultureller und sozialer Faktoren als der Kontinuität des Sich-Selbst-Erlebens und des Selbst-Ausdrucks in sozialisatorischen Prozessen symbolischer Interaktion, womit die Verbindung zur Sprache als dem Medium, in dem sich Sozialisation und Identitätskonstitution wesentlich vollzieht, zugleich notwendig impliziert ist. Insofern ist es für einen identitätstheoretisch formulierten Ansatz der Erforschung interkultureller Kommunikation plausibel, diesen Ausgangspunkt als interdisziplinären Berührungspunkt zu verstehen, an dem sich die Interessen der Anthropologen am Kulturwechsel, der Psychologen an der Identitätserweiterung, der Pädagogen an der Sozialisationserfahrung, der Soziologen an gesellschaftlichen bzw. gruppenspezifischen Bedingungen, der Ökonomen an den Möglichkeiten der beruflichen Eingliederung, der Linguisten am Sprachwechsel und Spracherwerb der zu integrierenden Migranten und aufzunehmenden Flüchtlinge begegnen können. Sich dieses positiven Begriffsinhalts erneut zu vergewissern, ist zumal in Zeiten unerlässlich, in denen besagte 'identitäre Bewegungen' selbstbewusst öffentliche Diskursmacht beanspruchen.

Anfang der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts präsentierte der deutsche Philosoph Wolfgang Welsch in einem kurzen Essay, in dem er unter dem Eindruck der vermeintlichen "Auflösung der Kulturen" zu einer "begrifflichen Revision in Sachen Kultur" aufrief (Welsch 1992: 8), erstmals sein Konzept der 'Transkulturalität', das er seither in immer neuen Varianten propagiert (cf. id. 2010: 49-50), weil der Interkulturalitätsansatz angeblich nichts taue.¹ Damit

¹ Wolfgang Welsch 1992: "Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen", in: *Information Philosophie* 20.2 (1992): 5-20. In diesem Beitrag beziehe ich mich vorwiegend auf die genauer ausgearbeitete jüngere Fassung id. 2010: "Was ist eigentlich Transkulturalität?", in: Lucyna Darowska & Claudia Machold (eds.) 2010: *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz*, Bielefeld: transcript, 39-66.

bereichert er das bereits differenzierte Begriffsnetz der *interkulturellen Germanistik* – 'Hermeneutik der Fremde', Multikulturalität, Interkulturalität, später Trans-Differenz, Hybridität, Similarität (Bhatti 2010: 250) – um einen weiteren konkurrierenden Terminus (Esselborn 2012: 159), an dem sich die Geister scheiden. Die einen übernehmen ihn ohne genauere Prüfung (wie z.B. die *Japanische Gesellschaft für Germanistik* – cf. Maeda ed. 2012), andere kritisieren ihn scharf, wie die indische Germanistin Vibha Surana (und Kongresspräsidentin der *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik* GiG in Mumbai 2014/15), die resümiert: "Transculturality is shown as an inherently self contradictory concept and is therefore not of much use" (Surana 2012: 285). Die nach wie vor kontrovers geführte Debatte, in die sich einzumischen – nach vielen Konferenzen zum Thema (z.B. auch die des westafrikanischen Verbandes *Germanistik in Afrika Subsahara* GAS im Dezember 2014 in Abidjan) – nun auch die *Internationale Vereinigung für Germanistik* ermuntert, fordert mich heraus zu dem Versuch, zunächst Welschs Ansatz zu prüfen und dann einen begriffssystematischen Ordnungsvorschlag zu machen. Zunächst zu seinem Kulturbegriff.

1.1 Welschs Verständnis von 'Kultur'

Jeder Mensch sei ein Kulturwesen, das kulturelle Fähigkeiten entwickle und in eine Kultur hineinwachse. Für Welsch hat 'Kultur' dabei einerseits eine *inhaltliche* Bedeutung als Sammelbegriff "für diejenigen Praktiken, durch welche die Menschen ein menschentypisches Leben herstellen" (Welsch 2010: 39), also Alltagsroutinen, Kompetenzen, Umgangsformen, Weltanschauungen, Werte und Normen, andererseits eine *extensionale* Bedeutung als "Ausdehnung derjenigen Gruppe (oder Gesellschaft oder Zivilisation), für welche die betreffenden kulturellen Inhalte bzw. Praktiken charakteristisch sind" (ibid.). Letztere sei nicht nur segregierend, sondern deskriptiv inadäquat, weil Kulturen heute hybrid bzw. global seien:

„An die Stelle der Kulturen alten Zuschnitts – die man sich immer als eine Art National- oder Regionalkulturen vorgestellt hat – sind heute diverse Lebensformen getreten. Diese Lebensformen (nach meiner Auffassung: die Kulturen von heute, die Kulturen nach dem Ende der traditionellen Kulturen) machen nicht an den Grenzen der alten Kulturen halt, sondern gehen quer durch diese hindurch.“ (Welsch 1992: 5)

1.2 Welschs Verständnis von Multi-und Interkulturalität

Die Begriffe 'Multikulturalität' und 'Interkulturalität' fußten nach seiner Auffassung auf einer längst überholten Vorstellung von 'Kultur', nämlich dem einer 'Insel' (Welsch 1992: 8) bzw. einer 'Kugel' (id. 2010: 40-41).

„Die Konzepte der Multi-und Interkulturalität halten noch immer am alten Kugelmodell fest. Der Unterschied zwischen beiden ist nur, dass die Multikulturalisten dies im Blick auf Verhältnisse innerhalb von Gesellschaften, die Interkulturalisten hingegen im Blick auf die Verhältnisse zwischen Gesellschaften tun.“ (ibid.: 49)

Das "alte Kugelmodell" von Kulturen gehe auf Johann Gottfried Herder zurück, was der Verfasser zunächst nur behauptet und erst 2010 mit einem Zitat zu belegen sucht (Welsch 1992: 6; id. 2005: 41; id. 2010: 41). Herders Kulturbegriff impliziere "soziale Homogenisierung, ethnische Fundierung und interkulturelle Abgrenzung", das Kugelmodell verfüge also zugleich "inneren Homogenisierungsdruck und äußere Abgrenzung (bis hin zu expliziten Formen der Feindseligkeit)" (id. 2010: 41). Kulturen verstanden als 'Kugeln' könnten nicht miteinander kommunizieren, ein "Durchdringen" sei nicht möglich, sie könnten allenfalls aufeinander prallen, sich aneinander "stoßen", ähnlich wie in Samuel P. Huntingtons (2002) *Clash of Civilizations*. Deshalb sei "die Beschreibung zumindest heutiger Kulturen als Kugeln deskriptiv falsch" (Welsch 2010: 42).²

„Bei allen guten Intentionen schleppt [das Konzept der Interkulturalität] auch begrifflich noch immer die Prämisse des alten Kulturbegriffs – die Unterstellung einer insel- oder kugelartigen Verfassung der Kulturen – mit sich fort. [...] andere Kulturen sind anders, sind also schwer zu verstehen, man sollte sie darob aber nicht ignorieren, sondern einen interkulturellen Dialog zwischen ihnen zustandebringen. Nur: ein solcher Dialog ist im Maße, wie diese Ausgangsvorstellung richtig ist, unmöglich.“ (Welsch 2005: 46)

² Welsch attestiert dem Interkulturalitätsansatz zwar guten Willen. Er wirft ihm jedoch vor, dass er einen Dialog trotz guter Absichten aufgrund konzeptueller Schwächen verhindere: "Kultur wird solcherart zum Ghetto. Sie wird dies auch und gerade unter altruistischen Vorzeichen: Man erkennt den anderen in seiner Andersheit an, sperrt ihn dadurch aber auch ins Ghetto seiner Andersheit ein – und wird ihn so los" (Welsch 1992: 10).

Multikulturalisten betrachteten laut Welsch die Verhältnisse *innerhalb* der Kugeln, die Interkulturalisten die *zwischen* den Kugeln (der Gesellschaften). Die "lange Misserfolgsgeschichte [des] interkulturellen Dialogs" (id. 2010: 50) belege ja, dass ein Austausch zwischen diesen Kulturen unmöglich sei; Multikulturalität befördere Ghettoisierung (id. 2010: 49), Interkulturalität vielleicht sogar Rassismus:

„Denn das klassische Kulturmodell [der Interkulturalität] ist – drastisch formuliert – seiner Struktur nach kultur-rassistisch. Ihm ist eine Art Rassismus eingebaut, der auch dort noch erhalten bleibt, wo man den biologisch-ethnischen Rassismus ablegt, wo man also die jeweilige Kultur nicht mehr unter Rekurs auf ein Volkswesen definiert.“ (Welsch 1992: 8)

1.3 Welschs Verständnis von Transkulturalität

Deshalb müsse ein neues Konzept her, eben das der 'Transkulturalität'.³ Die Substitution des Präfixes *inter-* durch *trans-* begründet Welsch ausführlich. Letzteres bedeute sowohl "jenseits" als auch "hindurchgehen", nämlich 'jenseits' des alten Kugelmodells, "hindurchgehen" im Sinne einer Verflechtung statt Abgrenzung (id. 2010: 42). Heutige Kulturen seien durch "externe Vernetzung" geprägt, 'nationale Lebensformen' im Sinne des Kugelmodells könne es im Zeitalter der Globalisierung gar nicht mehr geben:

„[I]ntern sind zeitgenössische Kulturen weithin durch Hybridisierung gekennzeichnet. Für jedes Land sind die kulturellen Gehalte anderer Länder tendenziell zu Binnengehalten geworden. Das gilt auf der Ebene der Bevölkerung, der Waren und der Information.“ (ibid.: 43)

Im übrigen seien nicht nur Gesellschaften, sondern auch Individuen "in sich transkulturell" (id. 2010: 46). Die Identität eines Menschen konstituiere sich heute aus verschiedenen Kulturen, weil er in der globalisierten Welt zwangsläufig mit zahlreichen Kulturen in Kontakt stehe.⁴ Diese "innere

³ Der Begriff der Transkulturalität an sich ist nicht neu. Bereits in den 1940er Jahren schuf der kubanische Anthropologe Fernando Ortiz den Begriff der "transculturación", der mit "Transkulturalität" übersetzt wurde (cf. Lüsebrink 2005: 15 oder Elberfeld 2008: 20-21). In heutigen deutschsprachigen Publikationen wird unter dem Begriff der Transkulturalität jedoch stets auf das von Welsch entwickelte Konzept referiert (Yousefi & Braun 2011: 105).

⁴ Die Idee, dass sich nicht nur Gesellschaften, sondern auch Individuen aus mehreren Kulturen konstituieren, ist keineswegs so jung wie das Transkulturalitätskonzept von Welsch. Bereits in den 1940er Jahren wurde diese Vorstellung in den USA ausformuliert (Elberfeld 2008: 17-18; cf. auch Gutmann 1995: 284).

Pluralität" erleichtere, ja ermögliche erst den transkulturellen Umgang miteinander.⁵

„Denn aus je mehr Elementen die kulturelle Identität eines Individuums zusammengesetzt ist, umso wahrscheinlicher ist es, dass eine Schnittmenge mit der Identität anderer Individuen besteht und von daher können solche Individuen bei aller sonstigen Unterschiedlichkeit in weit höherem Maß als früher in Austausch und Kommunikation eintreten.“ (ibid.: 47)

Das Transkulturalitätsmodell sei ein deskriptives Modell, übrigens nicht nur für die Gegenwart. Auch wenn sich die Menschen für ziemlich unterschiedlich hielten, seien sie sich vom genetischen Material her doch sehr ähnlich (was sie, *cum grano salis*, mit Schweinen und Schimpansen teilen). Seit 40'000 Jahren habe sich der Mensch biologisch nicht mehr entwickelt, er habe er sich vielmehr mit Hilfe der Kultur der Umwelt angepasst. Nach den bisherigen Phasen kultureller Diversifikation trete der Mensch nun in eine neue Epoche ein, "die durch Ermäßigung der kulturellen Differenzen gekennzeichnet" sei (ibid.: 63), der Traum von einer "Family of Men" rücke im "Zeitalter der Transkulturalität" endlich in greifbare Nähe (ibid.).

2 Multikulturalität

In der Tat entwickeln sich die meisten westlichen Gesellschaften im 21. Jahrhundert als Folge der technologischen und ökonomischen Globalisierung und der damit einhergehenden Migrationsbewegungen zu (mehr oder weniger) multikulturellen Gemeinschaften. Der deutschsprachige Raum in Mitteleuropa ist da keine Ausnahme. Den tatsächlichen Anteil der 'Fremden' etwa in den sog. Dach-Ländern (Deutschland, Österreich, Schweiz, Liechtenstein, z.T. Luxemburg) genau festzulegen ist nicht ganz leicht, da die verfügbaren Statistiken je nach Definition, Kriterien, politischen Interessen und Zählweise stark variieren und daher schwer vergleichbar sind. Zur Ermittlung der jeweils aktuellen Daten dürften die statistischen Bundesämter dieser Länder noch die seriöseste Quelle sein (www.destatis.de, www.bfs.admin.ch, www.statistik.at). Sie publizieren die Ergebnisse ihrer Erhebungen regelmäßig im Internet, weshalb hier auf

⁵ Als transkulturelle Prototypen, welche Kulturmerkmale verschiedenster Art repräsentieren, nennt Welsch "Mischlinge": "Cross-Culture-People, wie man Leute nennt, deren Eltern aus unterschiedlichen Kulturkreisen kommen, werden zunehmend als Vorläufer einer Welt der Zukunft angesehen" (Welsch 1992: 16).

Momentaufnahmen verzichtet werden kann. Nur um die Relationen zu veranschaulichen, seien grob die jeweiligen Anteile nicht eingebürgerter Ausländer für das Jahr 2017 zitiert: Deutschland \approx 13 %, Österreich \approx 15 %, Schweiz \approx 25 %, Liechtenstein \approx 34 %, Luxemburg \approx 48 %. Solche Zahlen besagen aber wenig über das, was in diesen Ländern als 'Multikulturalität' Gegenstand anhaltenden öffentlichen Interesses ist.

Je höher der Ausländeranteil, desto gelassener die Debatte darüber, so scheint ein Vergleich der einschlägigen Medienberichterstattung in diesen Ländern nahezulegen (cf. Hess-Lüttich 1998; id. 2002; Bonfadelli & Moser eds. 2007). In Deutschland ist 'Multikulturalität' seit den 1960er Jahren Gegenstand kontroverser Diskussion in Wissenschaft und Wirtschaft, in Politik und Bildung (in Schlagworten: 'Leitkultur' vs. 'Multikulti'). Jahrzehntlang wurden die mit ihr einhergehenden Probleme von den konservativen Mehrheiten in der Politik verdrängt, während andere die durch sie eröffneten Chancen beschworen. Die öffentlichen Debatten über Fragen der sozialen und kulturellen Herkunft der Migranten, der Zuwanderungsgründe und -berechtigung (Asyldebatte), der Religion (Kopftuchdebatte, Moscheedebatte), der Sprache (Spracherwerbspflicht, Schulsprache Deutsch vs. Heterogenität der Schulpopulationen), Rituale und Tabus (Schächten, Schleierzwang, Blutrache, Beschneidung von Mädchen) u.v.a. verlaufen in der Regel nicht wertneutral, sondern eher emotional, unabhängig von den darin vertretenen Standpunkten. Die soziale Brisanz und anhaltende Aktualität des Themas wird dadurch nur bestätigt.

In der Begegnung zwischen Angehörigen verschiedener Kulturen wird das Medium ihrer Verständigung problematisch, insofern die Regeln seines Gebrauchs wechselseitig in Frage stehen. Gegenseitiges Verstehen kann dadurch beeinträchtigt, aber auch bereichert werden. Indem etwa das automatische Routinehandeln im alltäglichen Gespräch durch die Konfrontation mit anderen, fremden Routinen desautomatisiert wird, werden seine Strukturen und Prozesse, Muster und Schemata, Zeichen-Einheiten und Verknüpfungsregeln schärfer ins eigene Bewusstsein gehoben (cf. Gumperz 1982). Desautomatisation aber wird seit den im Umkreis der Prager Schule entstandenen Arbeiten zur linguistischen Poetik auch als Merkmal ästhetischen Sprachgebrauchs beschrieben. Die Erforschung interkultureller Kommunikation in ihren alltäglichen wie ästhetischen, historischen, medialen und institutionellen Aspekten kann im Zeichen global zunehmender transkultureller Kontakte, Kontexte, Konflikte auch in der Germanistik nur an Bedeutung gewinnen. Dies

gilt auch und erst recht im Blick auf die multikulturellen Segmente der deutschsprachigen Gesellschaften (zu dem hier aus Raumgründen nicht eigens hergeleiteten, sondern vorausgesetzten Kulturbegriff s. Hess-Lüttich 2003; id. 2009).

Der Ausdruck 'Multikulturalität' bezeichnet zunächst nur das Nebeneinander-Bestehen unterschiedlicher Kulturen und Milieus innerhalb einer Gesellschaft (cf. Supper 1999: 47); deshalb werden westliche Gesellschaften heute als 'multikulturelle' bezeichnet, sofern und soweit es in ihnen (neben der Mehrheitsbevölkerung) autochthone oder immigrierte (ethnische) Minoritäten gibt, die sich definieren durch "Vorstellungen gemeinsamer Herkunft, ein Zusammengehörigkeitsbewusstsein, Gemeinsamkeiten von Kultur und Sprache, eine auf 'eigenen' und 'fremden' Zuschreibungen beruhende kollektive Identität" (Schulte 1992: 94). Wie stark die Identifikation empfunden und zeichenhaft entäußert wird, hängt u.a. ab von Faktoren wie Nationalität, Generation, Erziehung, Religion, Gruppenbindung, Normen und Wertsystemen. Da diese konkurrieren mit denen der Mehrheitskultur, kommt es nicht selten zu Konflikten zwischen subjektiven (Familie, Geschlecht, Generation etc.) und kollektiven Identitäten (Religionsgemeinschaften, Berufsvereinigungen, Parteien, Freizeitvereinen etc.). Das bikulturelle Individuum bewegt sich also permanent in einer Pluralität potentiell konfligierender Wert- und Symbolsysteme, was Identifikationsprozesse instabil werden lässt (Lischke & Rögl 1993; Brezovsky et al. eds. 1999; Robertson-Wensauer ed. 2000).

Umso wichtiger ist die Erfahrung sozialer Anerkennung zur Entwicklung stabil positiver Selbstbilder. Den rechtlichen Rahmen dafür bieten in Mitteleuropa die Grundrechte, in Deutschland das Grundgesetz und die Antidiskriminierungsgesetze. In der Alltagspraxis multikultureller Gesellschaften trifft freilich der Rechtsrahmen einer "Politik der universellen Würde" auf eine die Eigenheit und Andersartigkeit der Minorität respektierende "Politik der Differenz" – ein strukturelles Dilemma und eine weitere Quelle potentieller Konflikte: "Die erste Konzeption wirft der zweiten vor, sie verstoße gegen den Grundsatz der Nicht-Diskriminierung. Die zweite wirft der ersten vor, sie negiere die Identität, indem sie den Menschen eine homogene, ihnen nicht gemäße Form aufzwingt" (Taylor 1993: 34). Dieses Struktur-Dilemma kennzeichnet noch immer die heutige Debatte zwischen Universalisten und Differentialisten: diese werfen jenen vor, sie betrieben die Assimilierung und Homogenisierung der Minorität, das Etikett universeller Gleichheit maskiere nur ihren "diskriminierenden

Partikularismus" (Lützel 1995: 99); jene werfen diesen vor, sie förderten in Wahrheit Diskriminierung und Segregation, das Etikett des Rechts auf Andersartigkeit verdeckte die Praxis subkultureller Ab- und Ausgrenzung (cf. Pommerin-Götze 2001: 1199).

Die bildungspolitischen Konsequenzen dieses Dilemmas lassen sich in jeweils ehrenwert begründeten, aber einander widersprechenden Schulkonzepten und Lehrplänen besichtigen. Freilich werden auch weniger ehrenwert begründete Konsequenzen gezogen, wenn die eine Position politisch zu Anti-Multikulturalismus und Xenophobie, die andere zu utopischem Kultur-Relativismus mit der Preisgabe eines in der Gesellschaft geteilten Rechts- und Wertekonsensus' missbraucht wird (man erinnere nur die heftigen Debatten im deutschen Wahlkampf 2017 um die Definition der 'deutschen Leitkultur' durch den Innenminister Thomas de Maizière, dem die Integrationsbeauftragte der Bundesregierung Aydan Özoğuz mit dem Satz widersprach: "Eine spezifisch deutsche Kultur ist, jenseits der Sprache, schlicht nicht identifizierbar"⁶). Beide Wege führen m.E. in die Irre.

In Aequidistanz zu solchen Positionen formulierte der Göttinger Politologe (syrischer Herkunft) Bassam Tibi (1998) am Beispiel muslimischer Migranten schon vor zwei Dekaden seine Kritik an einem progredienten Kommunitarismus, der Kohäsion und Zivilität des Gemeinwesens bedrohe: Parallelgesellschaften ließen es in "Kulturghettos der Kollektive" zerfallen, die *communities* folgten eigenen Gesetzen und Leitlinien, was ihrer Inklusion in die Majoritäts- oder Residenzgesellschaft zuwiderlaufe. Aus dieser Kritik entwickelt er sein Konzept einer (in der Tradition der europäischen Aufklärung wurzelnden) *citizenship*, das auch muslimische Migranten als europäische Bürger integriert.

Gesellschaftliche Integration im Sinne der *citizenship* beschreibt indes – in Abgrenzung zu andern Akkulturationstypen wie Assimilation, Segregation oder Marginalisierung – einen Idealzustand multikultureller Gesellschaften, die ihren Bürgern unter dem gemeinsamen Dach der demokratischen Verfassung dieselben Grundrechte, gleiche Chancen und plurale Optionen auf Kultur(en)

⁶ Aydan Özoğuz 2017: "Leitkultur verkommt zum Klischee des Deutscheins", in: *Der Tagesspiegel* v. 14.05.2017: <https://causa.tagesspiegel.de/gesellschaft/wie-nuetzlich-ist-eine-leitkultur-debatte/leitkultur-verkommt-zum-klischee-des-deutscheins.html> [08.11.2017]; cf. auch das aktuelle Themenheft der renommierten *Frankfurter Hefte* zum Thema: Thomas Meyer (ed.) 2017: *Deutsche Leitkultur – Wege und Abwege* (= *Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte* 11/2017), Bonn: Dietz.

gewährt im Klima mutueiler Akzeptanz. Dies setzt jedoch nach Auffassung des britischen Soziologen (südafrikanischer Herkunft) John Rex eine klare Trennung öffentlicher und privater Sphäre, zwischen und Staat und Kirche, zwischen Kultur und Subkultur voraus: "multiculturalism in the modern world involves on the one hand the acceptance of a single culture and a single set of individual rights governing the public domain and a variety of folk cultures in the private domestic and communal domains" (Rex, zit. n. Hoffmann-Nowotny 1996 [2018]).

Anders als in laizistischen Ländern wie Frankreich führt die diffuse Verflochtenheit von Staat und christlichen Kirchen (mit ihren starken politischen Lobbies) in Deutschland immer wieder zu Abgrenzungsproblemen und juristischen Auseinandersetzungen mit z.T. widersprüchlichen Urteilen etwa zu Fragen religiöser Manifestationen von Minoritäten (besonders muslimischen) in öffentlichen und beruflichen Sphären (Kopftuch vs. Nonnenhabit, Minarettstreit, Muezzinruf vs. Glockengeläut, Teildispens vom Schulunterricht, Kreuzifix in Behörden, Gerichten, Schulen usw.). Solange der politische Wille zur Durchsetzung einer solchen Trennung fehlt, wird sich die Hoffnung auf allgemeine Akzeptanz eines übergreifenden Dachs, unter dem sich wie im *umbrella*-Modell des australischen Soziologen (polnischer Herkunft) Jerzy Smolicz die verschiedenen Subkulturen mit ihren divergierenden Perspektiven und religiösen Prämissen versammeln und entfalten können, kaum erfüllen (cf. Watts & Smolicz eds. 1997; Luchtenberg 1997).

Bassam Tibis *citizenship* setzt in allen öffentlichen Institutionen und Bildungseinrichtungen einen verbindlichen Orientierungsrahmen voraus, der im Respekt vor kultureller Diversität der Tradition der europäischen Aufklärung verpflichtet bleibt und der Freiheit individueller Selbstentfaltung erst das Fundament von Grundrechten und Bürgerpflichten, Recht und Verfassung *und gemeinsamer Sprache* verleiht. Für das Schul- und Bildungssystem mit der zunehmenden kulturellen Heterogenität seiner Populationen und dem religionspolitischen Konfliktpotential einer den interessengeleitet agierenden Kirchen und Imamen überantworteten theologischen Unterweisung (statt eines für alle Schüler/innen verbindlichen Ethikunterrichts auf religionswissenschaftlicher, historisch vergleichender Grundlage) ist das eine ernst zu nehmende Herausforderung.

3 Interkulturalität

Allen Dekonstruktionsanstrengungen zum Trotz hält sich das Interkulturalitätskonzept indes hartnäckig (cf. Hess-Lüttich 2012: 22). Da wird das Präfix *inter-* immer noch als ein 'zwischen' verstanden, als räumliche, zeitliche oder inhaltliche Verbindung zweier Entitäten, die nach Elberfeld (2008: 25-26) 'Gegenseitigkeit', 'Gemeinsamkeit', 'Zusammenarbeit' impliziere. Für Lüsebrink (2005: 14) bezeichnet Interkulturalität alle Phänomene, die aus dem Kontakt zwischen Menschen unterschiedlicher Kulturen entstehen und in Form von Resultaten und Konsequenzen interkultureller Kommunikationsprozesse sichtbar werden. Der Begriff sei im übrigen jünger als das damit bezeichnete Phänomen; im 16. Jahrhundert etwa diene das Wort *métissage* der Bezeichnung für die biologische Mischung von Angehörigen unterschiedlicher Kulturen (id. 2005: 15). Und noch in seiner aktuellen Einführung in das Thema hält Yousefi 'Interkulturalität' für einen "Schlüsselbegriff unserer Gegenwart", auch wenn er vielfältig definierbar sei (Yousefi 2014: 25):

„Interkulturalität ist der Name einer Theorie und Praxis, in Modus der Verständigung, die sich mit dem historischen und gegenwärtigen Verhältnis aller Kulturräume und den Menschen als ihren Trägern befasst.“

Für Barmeyer (2010: 65) handelt es sich dabei um mutuelle Austauschprozesse zwischen Kultur A und Kultur B, die "etwas Neues entstehen lassen", etwa die Interkultur C (ibid.: 53), sozusagen der Idealfall interkultureller Kommunikation, was in der Praxis aber Dominanz, Assimilation oder Divergenz nicht ausschließe. Gelingende Interkulturalität setze vollständige Gleichwertigkeit der Menschen voraus, leugne aber nicht die Differenzen. Das Ziel bestehe darin, *trotz* ggfs. bestehender Differenzen wechselseitige Verständigung zu ermöglichen. Kommunikation ist also Bedingung und Medium von Interkulturalität, und weil Kommunikation Wissen aus Sphären nicht nur einer Disziplin voraussetzt, ist Interkulturalität ein genuin interdisziplinäres Konzept (cf. Yousefi 2014: 29), das religiöse, ethnologische, soziologische, pädagogische, psychologische, linguistische, philosophische, politische, wirtschaftliche, historische und kulturelle Komponenten enthält (Yousefi & Braun 2011: 27). Es widerstrebt gerade einer Vorstellung in sich homogener Kulturen, wie sie Welsch mit dem Kugelmodell suggeriert:

„Interkulturalität, als eine Realität, die in allen Gesellschaften seit Menschengedenken anzutreffen ist, lässt sich aus vielerlei Gründen kaum auf weltweite Migrationsbewegungen und die Berührung mit dem kulturell Anderen beschränken. Eine solche Annahme würde die grundsätzliche Homogenität aller Kulturen als geschlossener Gebilde voraussetzen oder zur Folge haben“ (ibid.)

Interkulturalität ist wissenschaftliche Theorie *und* gesellschaftliche Praxis. Sie ist Kontakt zwischen Kulturen, aber auch das *Ergebnis* dieses Kontaktes (Barmeyer 2010: 53). Die begriffliche Unschärfe des Interkulturalitätsansatzes ist der Komplexität seines Gegenstandes geschuldet, die sich schlichter Kugelmetaphorik entzieht; das ist zugleich seine begrifflich-systematische Schwäche wie seine methodisch-deskriptive Stärke: er wird der Realität gerecht.

4 Das Verhältnis von Trans- und Interkulturalität in der Diskussion

Heute herrscht in der einschlägigen Forschung leider eine ziemliche Begriffsverwirrung, oft werden beide Begriffe synonym gebraucht (z.B. Esselborn 2012: 171, 177) oder der eine gegen den anderen ausgespielt. Ich kann hier aus dem vielstimmigen Chor nur einige Stimmen exemplarisch aufrufen. Maeda (2012: 13) plädiert für das Konzept der Transkulturalität als alternativloser Beschreibungskategorie, weil nur sie die Dichotomie von 'Fremdheit' und 'Eigenheit' aufzulösen verstehe; für Janz (2012: 22) ist es "stringent und geeignet, um kulturelle Prozesse, die seit langem vonstatten gehen, jenseits der als essentiell behaupteten Entgegensetzung des Eigenen und Fremden zu diagnostizieren." Hepp (2006: 11-12) argumentiert in seinem Buch *Transkulturelle Kommunikation*, interkulturelle Kommunikation sei differenzorientiert, sein Interesse aber gelte der fortschreitenden Globalisierung und den daraus resultierenden Folgen für die Kommunikation über Kulturen hinweg. Iljassova-Morger beglaubigt mit ihrem Buchtitel *Von der interkulturellen zur transkulturellen literarischen Hermeneutik* nur noch einen schon vollzogenen Paradigmenwechsel, nachdem der neue Ansatz den alten verdrängt habe (Iljassova-Morger 2009: 178). Kurzum: "Im kulturwissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahre wird die Interkulturalität hin und wieder als vage und unklar oder zugunsten der Transkulturalität als passé abgetan" (Surana 2012: 285).

Die Gegenseite wehrt sich unterdes. Wenn Welsch den Interkulturalisten mit gönnerhaftem Gestus vielleicht Naivität, aber immerhin guten Willen

unterstellt, so gibt Mecklenburg (2010) dies zurück, indem er ihm gut gemeintes "wishful thinking" unterstellt, dem nur leider ein Denkfehler zugrunde liege:

„Manche Leute, verführt von einem wenig durchdachten Vorschlag des Philosophen Wolfgang Welsch, sagen statt 'interkulturell' lieber 'transkulturell'; denn sie möchten nicht Verschiedenheit und Abgrenzung, sondern Durchlässigkeit und Überschneidung zwischen Kulturen betonen (id. 2010: 38).“

Grundsätzlicher setzt Vibha Surana in Mumbai an, nämlich am aspektheterogenen Begriff der Kultur. Der entziehe sich nun einmal verbindlicher Definition, da er auf die Nation, die Sprache, die Religion, den Beruf, das Alter, sogar auf Firmen bezogen werden könne (Surana 2012: 286-287); er müsse demnach *perspektivisch* verstanden werden, nicht *holistisch*. Der Grund für Kritik am Interkulturalitätsparadigma liege also nicht im Präfix *inter-*, wie Welsch uns glauben machen wolle, sondern im Konzept der Kultur: weil das "Fundament wackelig ist, ist das Gerüst darauf auch wackelig" (ibid.: 285). Das gelte im übrigen auch für seine etymologische Argumentation. Das Präfix *inter-* enthalte die Bedeutungsnuancen 'zwischen' und 'mit', ein Austausch sei also gerade *nicht* ausgeschlossen; es behandle die im kommunikativen Prozess verbundenen Entitäten gleich, sie begegneten einander sozusagen auf "gleicher Augenhöhe", während Welschs *trans-* nur den eindimensionalen, unidirektionalen, gleichsam vektoriellen Vorgang – von einem Ort zu einem anderen Ort hin – zum Ausdruck bringe:

„Mit Trans – über etwas hinaus oder hindurch – wird also entweder eine hybride Kultur überwältigt oder eine monochrome Kulturalität überwunden, die es in Wirklichkeit nie gab, die es nicht gibt.“ (ibid.: 287)

Im Gegensatz dazu lasse *inter-* als Ausdruck für etwas 'zwischen' zwei Polen Raum für die Richtung(en) von fluiden Prozessen. Erst so sei ein Dialog möglich. Damit werde auch der Vorwurf entkräftet, Interkulturalität sei segregierend; Welsch löse das Problem kultureller Grenzziehungen mit seinem Ansatz keineswegs und seine Vorstellung von zeitgenössischen Kulturen als hybriden sei auch keine ganz neue Erkenntnis.

Zwischen den Stühlen der ergebenen Welsch-Jünger einerseits und der engagierten Welsch-Kritiker andererseits stehen die Unentschlossenen, die 'Kompromissler'. Yousefi & Braun (2011: 108-109) kritisieren an Welschs

Konzept den Kurzschluss vom Einzelphänomen auf dessen universelle Gültigkeit, es sei zudem "arg idealistisch" und eben gerade *nicht* geeignet, aktuelle Umgangsmuster objektiv zu beschreiben, sei aber dennoch als "grenzüberschreitendes Denken [...] die Basis einer interkulturellen [...] Begegnung" (Yousefi 2014: 26).

Lüsebrink (2005: 17-18) würdigt Welschs 'Transkulturalität' insoweit, als sie keine Unterscheidung zwischen 'Eigenheit' und 'Fremdheit' vornehme und damit die "Vorstellung autonomer kultureller Systeme, die den Begriffen 'Interkulturalität' und 'Multikulturalität' zugrunde liegt, fragwürdig" erscheinen lasse (ibid.: 18). Aber insofern sie dennoch eng verknüpft sei mit Prozessen interkultureller Kommunikation, müsse 'Interkulturalität' als Oberbegriff verstanden werden, der Trans- und Multikulturalität als Subkategorien überwölbe.

5 Fazit

Welche Schlussfolgerung können wir aus dieser Diskussion ziehen? Welsch postuliert zunächst eine Grundannahme, derzufolge das Interkulturalitätskonzept auf einem von Herder entworfenen Insel- bzw. Kugelmodell basiere, wogegen er dann trefflich streiten kann. Ich habe das überprüft. Keine der mir bekannten Arbeiten zur Interkulturalität greift auf Herder als Primärquelle eines interkulturellen Kulturbegriffs zurück.⁷ Nur Welsch selber beruft sich auf Herder, ohne indes den Nachweis für ein aktuelles Werk zu liefern, das Herders Kugelmodell als Basis von 'Interkulturalität' annimmt.⁸ Erst sein 2010 publizierter Aufsatz enthält erstmals ein direktes Zitat, aber das ist, wie Leo Kreuzer (2014 u. 2015) nachgewiesen hat, auch noch verfälscht, um es für seine Argumentation überhaupt nutzen zu können.⁹ In der zitierten Passage beschäftigt sich Herder mit der von einem intellektuellen Zirkel aufgeworfenen Frage: "[W]elches in der Geschichte wohl das glücklichste Volk gewesen?" Die zitierte Stelle, die Welsch als paradigmatisch für die Interkulturalität

⁷ Ein solch allgemeingültiger 'interkultureller' Begriff von Kultur, wie in Welschs Ausführungen beschrieben, lässt sich nirgends finden.

⁸ Welschs Zitierweise ist einerseits teilweise unpräzise oder unvollständig, andererseits wirkt sie gelegentlich eher anekdotisch als philologisch (cf. Welsch 2010: Fn. 13).

⁹ Leo Kreuzer Ms. 2014: "Wolfgang Welschs Fälschungen in seinem 'Diskurs mit Johann Gottfried Herder'" (Vortragsmanuskript für die erwähnte GAS-Tagung in Abidjan im Dezember 2014). Cf. id. 2015: "Die Herder-Legende oder: Wie Wolfgang Welsch Herder zitiert", in: id., *Dialektischer Humanismus. Herder und Goethe und die Kultur(en) der globalisierten Welt*, Hannover: Wehrhahn, 37-45.

betrachtet¹⁰, vermittelt im Kontext jedoch gar kein streng segregierendes, hermetisch abriegeltes Bild der Kulturen: "Der Grieche macht sich so viel vom Ägypter, der Römer vom Griechen zu eigen, als er für sich braucht: er ist gesättigt, das übrige fällt zu Boden und er strebt's nicht an" (Herder 1774: 45). Herder beschreibt hier vielmehr den selektiven Austausch, in dem die verschiedenen Kulturen voneinander profitieren, ohne sich vollständig zu assimilieren oder alles von der jeweils anderen Kultur übernehmen zu müssen.

„Der Ägypter konnte nicht ohne den Orientalier sein, der Grieche bauete auf jene, der Römer hob sich auf den Rücken der ganzen Welt [...] Wenns mir gelänge, die disparatsten Szenen zu binden, ohne sie zu verwirren – zu zeigen, wie sie sich aufeinander beziehen, aus einander erwachsen, sich in einander verlieren, alle im Einzelnen nur Momente.“ (ibid.: 48-49)

Das Zitat, das die Abhängigkeit der Völker voneinander oder ihr Verbindung miteinander beschreibt, lässt sich nicht in Anspruch nehmen für ein Kugelmodell, bei dem sich die Kulturen nur stoßen, also voneinander abstoßen, wie Welsch dies beschreibt (id. 2010: 42). Er unterstellt beiden Konzepten (der Interkulturalität und der Multikulturalität) Kulturseparatismus, ohne dies durch Hinweise etwa auf existierende Parallelgesellschaften zu belegen (cf. Yousefi & Braun 2011: 105), durch die das Konzept der Multikulturalität mit dem Schlagwort "Multi-Kulti" zu diskreditieren sei (Elberfeld 2008: 20). In ihrer Studie über Herders Kulturtheorie hatte Anne Löchte schon 2005 unter Bezug auf Herders *Ideen*, *Humanitätsbriefe* und *Adrastea* belegt, dass der Vorwurf, Herder habe auf "nationaler Isolierung" bestanden, haltlos sei (Löchte 2005: 169). Sie stimmt vielmehr Regine Otto zu, die Welsch einen "recht großzügigen Umgang mit Halb-Zitaten" vorwirft, "deren andere Hälfte die jeweilige These ins Wanken bringen könnte" (Otto 1996: 450; cf. Löchte 2005: 129). Leo Kreutzers Befund ist eindeutig (Kreutzer 2015: 37-45):

„Denn aus erkennbar absichtsvollen Fälschungen von Herder-Zitaten abgeleitet, handelt es sich bei Wolfgang Welschs Bezugnahmen auf Herder und insbesondere bei seiner Bewertung von Herders Kulturverständnis als 'kultur-rassistisch' nicht [nur] um ein fachliches Fehlurteil, sondern um üble Nachrede (ibid.: 37). [...] Was Welsch seinen 'Diskurs mit Herder' nennt, ist die

¹⁰ "[J]ede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich wie jede Kugel ihren Schwerpunkt!" (Herder 1774: 44-45).

Verkehrung einer für dessen Vereinnahmung zu apologetischen Zwecken vorgenommenen Verfälschung in ein Argument gegen ihn [Hervorh. i. Orig.]. [...] Aus der Reduktion ist bei Welsch Denunziation geworden.“ (ibid.: 44 f.)

Welschs 'Transkulturalität' sucht 'Kultur' zu 'überwinden'. Konsequenterweitertgedacht, führte dies dazu, dass es bald nur noch die 'eine Kultur', die 'Transkultur' geben wird, weil sich die Kulturen untereinander vermischen und letztlich zu einer 'Unikultur' verschmelzen. Ist das eine zutreffende Beschreibung dessen, was wir in der Welt täglich empirisch beobachten können? Wohl eher nicht. Ist Welschs Konzept der Transkulturalität ein Paradigmenwechsel im kulturwissenschaftlichen Diskurs oder der interkulturellen Germanistik? Wohl eher nicht. Der Begriff der Interkulturalität bleibt der Rahmenbegriff in der interkulturellen Germanistik (Leskovec 2009: 60). Hat sich Transkulturalitätsansatz auf breiter Front durchgesetzt? Wohl eher nicht, wenn Elberfeld (2008: 16 f.) recht hat mit seiner Beobachtung:

„Der eigentliche Durchbruch für das Adjektiv 'interkulturell' und auch für das Substantiv 'Interkulturalität' kann Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre beobachtet werden. [...] In der deutschen Sprache häufen sich seit dieser Zeit die Buchpublikationen zum Thema 'Interkulturalität'. [...] Im deutschen Sprachraum wurde seit dieser Zeit das Wort 'Interkulturalität' in den politischen, gesellschaftlichen und medialen Alltagswortschatz implementiert.“ (Elberfeld 2008: 16-17)

Auch auf politischer Ebene hat 'Interkulturalität' sich durchgesetzt, wenn man die Verlautbarungen internationaler Organisation wie der UNESCO oder die Parteiprogramme der Parteien anschaut (cf. Elberfeld 2008: 25). Können wir den Transkulturalitätsbegriff also getrost *ad acta* legen? Nicht ganz. Wenn wir ihn z.B. mit Yousefi & Braun (2011: 108) verstehen als einen "Ansatz, der eine gemeinsame Kultur jenseits bestehender kultureller Eigenheiten annimmt", so ist er durchaus für einzelne Phänomene interkultureller Praxis verwendbar. Das Suffix *-ität* bezeichnet einen Zustand, der über das Kulturelle transzendiert zu einer universalen Ebene, die bestimmte Subkulturen 'erreichen' können (cf. Elberfeld 2008: 22). Es scheint an der Zeit, die sprachlichen Differenzierungspotentiale auch zur terminologischen Differenzierung zu nutzen und die jeweils präzise zu definierenden Begriffe konzeptuell voneinander zu trennen zur Benennung und Beschreibung unterschiedlicher

Sachverhalte. Denn vielleicht lenkt das anhaltende Gefecht um die Vorsilben *inter-* oder *trans-* nur unnötig ab von wesentlicheren Problemen? Vielleicht sind wir alle zu erpicht darauf, die Überlegenheit des einen gegenüber dem anderen Ansatz zu beweisen und die unüberbrückbaren Differenzen zwischen ihnen aufzuzeigen? Vielleicht wäre es in der Debatte um Inter- und Transkulturalität heute sinnvoller, statt der Differenz die 'Ähnlichkeit' und Vereinbarkeit der konkurrierenden Ansätze zu ergründen? Vielleicht ginge es weniger um die Durchsetzung eines Paradigmas, um die Dominanz eines Begriffs oder die Diskursmacht einer Wortmeldung als um die Lösung gesellschaftlicher Probleme, deren Opfer wir täglich beklagen?

Literaturverzeichnis

- Barmeyer, Christoph 2010: "Interkulturalität", in: id., Petia Genkova & Jörg Scheffer (eds.) 2010: *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*, Passau: Karl Stutz, 36-71
- Bhatti, Anil 2010: "Heterogenität, Homogenität, Ähnlichkeit", in: Andrea Allerkamp & Gérard Raulet (eds.) 2010: *Kulturwissenschaften in Europa – eine grenzüberschreitende Disziplin?*, Münster: Westfälisches Dampfboot, 250-266
- Bonfadelli, Heinz & Heinz Moser (eds.) 2007: *Medien und Migration. Europa als multikultureller Raum?*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften
- Brezovsky, Ernst-Peter, Arnold Suppan & Elisabeth Vyslonzil (eds.) 1999: *Multikulturalität und Multiethnizität in Mittel-, Ost- und Südeuropa*, Frankfurt/Main: Peter Lang
- Elberfeld, Rolf 2008: "Forschungsperspektive ‚Interkulturalität‘. Transformationen der Wissensordnung in Europa", in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2.1 (2008): 7-36
- Esselborn, Karl 2012: "Von der ‚Hermeneutik der Fremde‘ zur interkulturellen / transnationalen Germanistik / Literaturwissenschaft", in: Hess-Lüttich et al. (eds.) 2012: 159-178
- Gumperz, John J. 1982: *Discourse Strategies*, Cambridge: Cambridge University Press
- Gutmann, Amy 1995: "Das Problem des Multikulturalismus in der politischen Ethik", in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43 (1995): 273-305
- Hepp, Andreas 2006: *Transkulturelle Kommunikation*, Konstanz: UVK / Stuttgart: utb
- Herder, Johann Gottfried [1774] 1967: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Nachwort von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (ed.) 1985: *Integration und Identität. Soziokulturelle und psychopädagogische Probleme im Sprachunterricht mit Ausländern*, Tübingen: Gunter Narr
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 1998: "Reden über die Fremden: Zum schweizerischen Migrationsdiskurs in der öffentlichen und institutionellen Kommunikation", in: Margit E. Oswald & Ulrich Steinvorh (eds.), *Die offene Gesellschaft und ihre Fremden*, Bern / Göttingen / Toronto / Seattle: Hans Huber, 191-222
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 2002: "Interkulturelle Medienwissenschaft und Kulturkonflikt", in: Andreas Hepp & Martin Löffelholz (eds.), *Grundlagentexte zur Transkulturellen Kommunikation* (UTB 2371), Konstanz: UVK, 67-94

- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 2003: "Interkulturelle Kommunikation", in: Alois Wierlacher & Andrea Bogner (eds.), *Handbuch Interkulturelle Germanistik*, Stuttgart / Weimar: Metzler, 75-81
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 2009: "Wie kann man 'vom Deutschen' leben? Der Bedarf an Angewandter Germanistik und die Praxis interkultureller Kommunikation – Ein Rückblick und Ausblick", in: Hess-Lüttich et al. (eds.) 2009: 19-46
- Hess-Lüttich, Ernest W.B., Peter Colliander & Ewald Reuter (eds.) 2009: *Wie kann man vom 'Deutschen' leben? Zur Praxisrelevanz der interkulturellen Germanistik*, Frankfurt/Main etc.: Peter Lang
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 2012: "Re-Visionen. Kulturwissenschaftliche Herausforderungen inter-kultureller Germanistik – Ein Kurzbericht zur Einführung", in: id. et al. (eds.) 2012: 21-33
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. et al. (eds.) 2012: *Re-Visionen. Kulturwissenschaftliche Herausforderungen interkultureller Germanistik*, Frankfurt/Main: Peter Lang
- Hoffmann-Nowotny, Hans-Joachim 1996: "Multikultur: Analytisch alter Wein in ideologisch neuen Schläuchen", in: *Magazin der Universität Zürich* 2/1996, im Internet unter: <http://www.kommunikation.uzh.ch/static/unimagazin/archiv/2-96/multikulturalitaet.html> [19.08.2018]
- Huntington, Samuel P. 2002: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, London: Free Press
- Iljassova-Morger, Olga 2009: *Von der interkulturellen zur transkulturellen literarischen Hermeneutik*, Duisburg: Diss
- Iljassova-Morger, Olga 2009 a: "Transkulturalität als Herausforderung für die Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik", in: *Das Wort. Germanistische Jahrbuch Russland* 2009: 37-57
- Janz, Rolf-Peter 2012: "Transkulturalität – in literaturwissenschaftlicher Perspektive", in: Maeda (ed.) 2012: 19-28
- Kreutzer, Leo Ms. 2014: "Wolfgang Welschs Fälschungen in seinem 'Diskurs mit Johann Gottfried Herder'" (Vortragsmanuskript als Vorlage für die GAS-Tagung in Abidjan im Dezember 2014)
- Kreutzer, Leo 2015: *Dialektischer Humanismus. Herder und Goethe und die Kultur(en) der globalisierten Welt*, Hannover: Wehrhahn
- Leskovec, Andrea 2009: *Fremdheit und Literatur. Alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft*, Berlin / Münster etc.: Lit Verlag
- Lischke, Ursula & Heinz Rögl 1993: *Multikulturalität. Diskurs und Wirklichkeit*, Wien: Institut für Kulturstudien

- Löchte, Anne 2005: *Johann Gottfried Herder. Kulturtheorie und Humanitätsidee der Ideen, Humanitätsbriefe und Adrastea*, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Luchtenberg, Sigrid 1997: "Stages in Multicultural Theory and Practice in Germany", in: Watts & Smolicz (eds.) 1997: 125-148
- Lüsebrink, Hans-Jürgen 2005: *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart: Metzler
- Lützeler, Paul Michael 1995: "Vom Ethnoszentrismus zur Multikultur. Europäische Identität heute", in: Kessler, Michael & Jürgen Wertheimer (eds.) 1995: *Multikulturalität. Tendenzen, Probleme, Perspektiven*, Tübingen: Stauffenburg, 91-105
- Maeda, Ryozo 2012: "Einleitung: Transkulturalität – Identitäten in neuem Licht", in: id. (ed.) 2012: 13-15
- Maeda, Ryozo (ed.) 2012: *Transkulturalität – Identitäten in neuem Licht. Asiatische Germanistentagung in Kanazawa 2008*, München: iudicum, 19-28
- Mecklenburg, Norbert 2010: "Theaterinterkultureller und transkultureller Sicht. Zehn Thesen", in: *Zblizenia Interkulturowe. Polska, Niemcy, Europa / Interkulturelle Annäherungen, Polen, Deutschland, Europa 7* (2010): 38-43
- Meyer, Thomas (ed.) 2017: *Deutsche Leitkultur – Wege und Abwege (= Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte 11/2017)*, Bonn: Dietz
- Otto, Regine 1996: "Bekehrung der Indier durch unsre Europäische Christen'. Herder über Religion und Kolonialismus", in: id. (ed.) 1996: *Nationen und Kulturen. Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 449-457
- Pommerin-Götze, Gabriele 2001: "Multikulturelle Gesellschaften als Gegenstand der Landeskunde", in: Helbig, Gerhard et al. (eds.): *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch (= HSK 19.2)*, Berlin / New York: de Gruyter, 1194-1204
- Robertson-Wensauer, Caroline Y. (ed.) ²2000: *Multikulturalität – Interkulturalität? Probleme und Perspektiven der multikulturellen Gesellschaft*, Baden-Baden: Nomos
- Schulte Axel 1992: "Multikulturelle Gesellschaft, Integration und Demokratisierung", in: H. Elcin Kürsat-Ahlers (ed.): *Die multikulturelle Gesellschaft: Der Weg zur Gleichstellung?*, Frankfurt/Main: Iko-Verlag [Verlag Interkulturelle Kommunikation], 94-128
- Supper, Sylvia 1999: *Minderheiten und Identität in einer multikulturellen Gesellschaft*, Wiesbaden: DUV [Deutscher Universitätsverlag]

- Surana, Vibha 2012: "Das 'Trans-' und 'Inter-' der Kulturen bei der Textvermittlung", in: Hess-Lüttich et al. (eds.) 2012: 285-296
- Taylor, Charles 1993: *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*, Frankfurt/Main: S. Fischer
- Tibi, Bassam 1998: *Europa ohne Identität? Die Krise der multikulturellen Gesellschaft*, München: Bertelsmann
- Watts, Richard J. & Jerzy J. Smolicz (eds.) 1997: *Cultural Democracy and Ethnic Pluralism. Multicultural and multilingual policies in education*, Bern etc.: Peter Lang
- Welsch, Wolfgang 1992: "Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen", in: *Information Philosophie* 20.2 (1992): 5-20
- Welsch, Wolfgang 2005: "Transkulturelle Gesellschaften", in: Peter-Ulrich Merz-Benz & Gerhard Wagner (eds.) 2005: *Kultur in Zeiten der Globalisierung. Neue Aspekte einer soziologischen Kategorie*, Frankfurt/Main: Humanities Online, 39-67
- Welsch, Wolfgang 2010: "Was ist eigentlich Transkulturalität?", in: Lucyna Daroswka, Thomas Lütteberg & Claudia Machold (eds.) 2010: *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*, Bielefeld: transcript, 39-66
- Yousefi, Hamid Reza & Ina Braun 2011: *Interkulturalität. Eine interdisziplinäre Einführung*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft
- Yousefi, Hamid Reza 2014: *Grundbegriffe der interkulturellen Kommunikation*, Konstanz: UVK

Michael Hofmann

*Großstadt, Traditionsverlust und „neues Sehen“.
Tanpınars Seelenfrieden und
Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Ahmet Hamdi Tanpınars bedeutender Roman *Seelenfrieden* soll in diesem Beitrag aus germanistischer Sicht analysiert werden. Das germanistische Interesse an Tanpınars Roman erwächst aus einem Interesse an einem erweiterten Verständnis von „Weltliteratur“, mit dem die deutschsprachige Literatur nicht mehr nur in den Kontext anderer europäischer Literaturen gestellt wird, sondern unter anderem auch die türkische Literatur einbezieht, die europäische und „orientalische“ Anregungen aufnimmt. Es ergibt sich in den hier vorzustellenden Überlegungen ein Bündel an Bezügen, das zunächst skizziert und dann genauer betrachtet werden soll. Die Bedeutung von Istanbul-Diskursen als Varianten des literarischen und kulturellen Großstadtdiskurses ist in Deutschland vor allem durch das Werk Orhan Pamuks deutlich geworden. Der Roman *Das schwarze Buch* und insbesondere der Essay *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt* thematisieren neben vielen anderen Aspekten den europäischen, vor allem französischen Istanbul-Diskurs, aber auch die Auseinandersetzung mit der ehemals osmanischen Metropole bei Tanpınar, vor allem in dessen Roman *Seelenfrieden*. Es ist zunächst zu zeigen, wie Pamuk die Komplexität und Vielschichtigkeit des modernen Istanbul-Diskurses bei Tanpınar verdeutlicht und dabei Bezüge zu Walter Benjamin herstellt, der insbesondere in seinem fragmentarisch überlieferten *Passagenwerk* Paris als die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts und als exemplarischen Untersuchungsgegenstand der kulturellen und literarischen Moderne dargestellt hat. Die Moderne artikuliert sich bei Benjamin einerseits als ein Bruch mit allen konventionellen tradierten Ordnungskonzepten und gleichzeitig als eine Kritik an der technischen und industriellen Modernisierung, welche die Entwicklung der Großstadt und speziell von Paris charakterisiert. Die französische Moderne insbesondere mit Baudelaire und Proust ist von elementarer Bedeutung für Benjamin und ebenso für Tanpınar (und Pamuk). Dies gilt nun ebenso für einen

exemplarischen Großstadttroman der deutschsprachigen Moderne, für Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Der vorliegende Beitrag möchte deshalb nach einer Erkundung des Komplexes Pamuk-Tanpınar-Benjamin eine vergleichende Lektüre der Romane von Rilke und Tanpınar versuchen, bei der die Kritik an problematischen Folgen der Modernisierung, aber auch die Auseinandersetzung mit einem „neuen Sehen“ und einem modifizierten Bezug zur Tradition wichtige Vergleichspunkte darstellen. Des Weiteren möchte ich verdeutlichen, dass das bei Rilke wie bei Tanpınar bedeutende Konzept eines neuen Sehens, eines veränderten Verhältnisses des Subjekts zur Welt, mit einer Rezeption der Mystik in Verbindung gebracht werden kann, und zwar mit einer eher allgemein zu verstehenden Rezeption europäischer Mystik bei Rilke und mit einer expliziten Bezugnahme auf den Sufismus bei Tanpınar. Es ist also festzuhalten, dass der exemplarische Großstadttroman der türkischen Moderne eine wichtige Herausforderung der europäischen Literaturen und ihrer Erforschung bedeutet, indem sich zeigen lässt, dass wichtige Elemente der europäischen Tradition aufgenommen, gleichzeitig aber in spezifischer Weise mit „orientalischen“ Vorbildern und Einflüssen vermischt werden.

I. Perspektiven der Großstadterfahrung in der literarischen Moderne

Die in den europäischen Paradigmen und exemplarisch bei Rilke anzutreffende Darstellung der Großstadterfahrung zeigt sich zunächst als Kritik an der gesellschaftlichen und technischen Modernisierung. Dabei ergeben sich folgende Perspektiven:

- „Moderne“ bedeutet den Verlust konventioneller Ordnungssysteme, die Erfahrung „transzendentaler Obdachlosigkeit“ (Georg Lukács). Die traditionelle hierarchische Ordnung des begrifflichen Denkens wird in ihrer Geltung in Frage gestellt. Literarisch erkennen wir die Abkehr vom Roman des Realismus, der die „Entwicklung“ eines „Helden“ in symbolischen Bildern zu beschreiben suchte.
- Im Kontext einer vitalistischen Perspektive wird das „Leben“ als überrationale Grundlage aller Erfahrung exponiert (Nietzsche, Bergson) und die Großstadt als Zentrum der Erfahrung eben des „Lebens“ verstanden.
- „Mystik“ wird traditionell als eine Erfahrung der Einheit von Mensch und Gott verstanden (und zwar sowohl in der christlichen als auch in der islamischen Tradition). In der Moderne um 1900 häufen sich Beschwörungen einer Einheit von Mensch und Natur/Welt/Leben, die in

der Forschung auf eine „gottlose Mystik“¹ bezogen werden. Thematisiert wird wie in der traditionellen Mystik die Vereinigung mit dem Gegenstand der Erfahrung; die Begriffe „Inspiration“/„Offenbarung“/„Erleuchtung“ werden in einer Art säkularisierter Verwendung aufgegriffen. Auch und gerade in der Welt der Moderne werden eine Entgrenzung des Ich und eine Einheitserfahrung als zeitenthobene Augenblickserfahrung beschrieben.²

- Mystik und Sprache/Mystik und Literatur: Die beschriebene Einheitserfahrung entzieht sich einem sprachlichen Ausdruck, sodass wir wie in der traditionellen mystischen Literatur die paradoxe Bemühung um das Aussprechen des Unaussprechlichen registrieren. Jedes Einzelding kann das Ganze ausdrücken (so auch und gerade in der Großstadt). Wir beobachten keine Unterwerfung der Literatur unter die Religion, sondern die Entwicklung eines Sprachkonzepts, das die Einheit negativ umschreibt, aber nicht positiv benennt, sodass hier eine Verbindung von Mystik und Dekonstruktion zu erkennen ist.

II. Istanbul als europäisch-,orientalische“ Metropole der Moderne

Istanbul ist eine Metropole, die immer mehr ins europäische und deutsche Bewusstsein rückt. Die europäische Kulturhauptstadt 2010 wird nicht nur in den Filmen Fatih Akins zu einem Sehnsuchtsort der Deutsch-Türken (und der „normalen“ Deutschen). Die Metropole am Bosphorus ist „in“. Neben einer touristischen Vereinnahmung, die sich etwa auch auf die „Tanzenden Derwische“ des Mevlevi-Ordens bezieht, entwickelt sich ein anspruchsvoller Diskurs, der die Schwellenerfahrung Istanbuls zwischen Europa und Asien, zwischen Tradition und Moderne in differenzierten und komplexen Reflexionen charakterisiert. Besondere Beachtung fand dabei in Deutschland – gerade nach der Verleihung des Nobelpreises an den Autor – Orhan Pamuks Buch *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt*³. In Pamuks Darstellung überwiegt die melancholische Rückschau auf die Kindheit des Autors und auf die verloren gegangene osmanische Tradition mit ihrer kulturellen Vielfalt der Griechen,

¹ Vgl. Uwe Spörl: *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Paderborn 1997.

² Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar 1989.

³ Vgl. Orhan Pamuk: *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt*. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München 2006.

Juden und Armenier und ihren architektonischen Besonderheiten wie den Holzkonaks, die sich der Modernisierung nicht widersetzen konnten. Wenn Melancholie als ein wesentlicher Grundzug dieses Istanbul-Diskurses erscheint und die Dinge der Stadt im Zuge einer Verklüsterung zu allegorischen Zeichen werden, dann erinnern die Reflexionen Pamuks an die Großstadtdiskurse, die Walter Benjamin im Blick auf Paris (und Berlin) beschrieben hat.

Die Izmirer Germanistin Nergis Pamukoğlu-Daş hat diese Spur aufgenommen und eine Habilitationsschrift vorgelegt⁴, die den Istanbul-Diskurs bei Pamuk und wichtigen Autoren der türkischen Moderne mit den Kategorien Walter Benjamins rekonstruiert. Walter Benjamins Passagenwerk kreist um Paris, die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“; seine Großstadt-Diskurse spiegeln auch Paris in Berlin und eröffnen einen Maßstab für das Selbstverständnis der Metropolen und ihrer literarischen Repräsentationen. Der Flaneur ist die zentrale Gestalt von Benjamins Großstadt-Topographie; die Gegenstände der Stadt werden ihm zu Allegorien, wobei seine Beziehung zu den Gegenständen durch die Melancholie gekennzeichnet ist. Die „Allegorie“ in Benjamins Sinne steht für die Suche nach Bedeutung, die ins Leere geht; die Melancholie entsteht durch das Scheitern der Bedeutungszuweisung und das Gefühl der Vergeblichkeit, das sich in der Moderne durch dieses Scheitern ergibt. Im Barock war der Verlust der Transzendenz von Benjamin zum ersten Mal konstatiert worden; der Versuch, diesen Verlust im Bezug auf ein religiöses Weltbild zu artikulieren, stellt für Benjamin den „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ und damit des Barockdramas dar. Die Metropole der Moderne reflektiert den Verlust von Sinnzuweisungen und semantischer Kohärenz in den alltäglichen Dingen, die zu Bildern der verlorenen Heimat und der verlorenen Zugehörigkeit werden.

Nergis Pamukoğlu-Daş hat sich die Frage gestellt, wie Istanbul-Diskurse des zwanzigsten Jahrhunderts, vor allem bei Orhan Pamuk, aber auch vorher bei Ahmet Hamdi Tanpınar und Yahya Kemal, mit Bezug auf die Konzepte Benjamins erörtert werden können. Sie reiht sich damit in einen Forschungszusammenhang ein, in dem der Versuch unternommen wird, den Großstadtdiskurs Benjamins auf außereuropäische Metropolen und allgemein auf die Situation der „Mega-Cities“ in der aktuellen globalisierten

4 Vgl. Nergis Pamukoğlu-Daş : Topographien der Moderne. Literarische Städtebilder und Bilder des Selbstverständnisses. Paris – Berlin – Istanbul. Izmir 2009.

Weltgesellschaft zu beziehen.⁵ Methodisch werden in diesem Zusammenhang Konzepte des Poststrukturalismus, aber auch der *postcolonial studies* ins Spiel gebracht. Aus türkischer Perspektive werden freilich einige (allzu?) populäre Konzepte des kulturwissenschaftlichen *mainstreams* in Frage gestellt, weil die türkische Konstellation in ihrer spezifischen Ausprägung erkannt werden muss, bevor man einen Bezug auf Konzepte wie die Benjamins erproben kann.

Will man die Voraussetzungen des Istanbul-Diskurse im Blick auf die Frage einer kulturellen Identität der Türkei klären, trifft man auf eine komplexe Konstellation, die in aller Kürze wie folgt beschrieben werden kann:

- 1) Das Istanbul-Bild der türkischen Autoren des 20. Jahrhunderts ist stark von europäischen Autoren des 19. Jahrhunderts bestimmt, unter anderem in bedeutsamer Weise von Gerard de Nerval und Théophile Gautier;
- 2) Diese reflektieren aber häufig im Fremden das Eigene, d.h. dass sie Pariser Perspektiven auf Istanbul anwenden.
- 3) Die Melancholie des Paris-Diskurses, die sich auf den Verlust traditioneller Orientierungen in der modernen Metropole bezieht, wird auf Istanbul bezogen.
- 4) In Istanbul bedeutet aber Modernisierung Europäisierung, was zu der paradoxen Situation führt, dass die europäischen Autoren des 19. Jahrhunderts einerseits die Rückständigkeit Istanbuls beklagen, andererseits aber das Verschwinden traditioneller orientalischer Momente der Stadt bedauern (weil diese eben gerade einer vermeintlichen kulturellen Identität entsprechen, die der melancholische Europäer gerade im „Orient“ sucht).
- 5) Die türkischen Autoren der jungen türkischen Republik übernehmen in gewisser Weise das melancholische Istanbul-Bild der Europäer; sie bilden aber einen ebenfalls paradoxen türkischen Nationalismus heraus, der einerseits eine Modernisierung (und damit Europäisierung) der Türkei befürwortet, andererseits aber die kulturelle Identität des jungen Landes gerade an dessen „orientalische“ Identität bindet (zu dieser Paradoxie passt, dass diese Autoren in dem europäisierten Viertel Beyoğlu/Pera wohnen, aber die ärmlichen traditionellen Viertel als „pittoresk“ und „authentisch“ positiv bewerten).

5 Vgl. Willi Bolle: Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin. Köln u.a. 1994 und Rolf J. Göbel: Benjamin heute. Großstadtdiskurs, Postkolonialität und Flanerie zwischen den Kulturen. München 2001.

- 6) Der individuellen Melancholie der europäischen Betrachter entspricht in Istanbul das mit „hüzün“ bezeichnete melancholische Gefühl der Bewohner, das aber primär kollektiv ist, weil es sich auf den gemeinsamen Verlust des Osmanischen Reiches bezieht.
- 7) Die türkischen Autoren nehmen damit eine Haltung ein, die Benjamin eher Fremden zuweist: Sie identifizieren die ärmlichen traditionellen Viertel als „pittoresk“ und abstrahieren in gewisser Weise von den sozialen Problemen der in ihnen lebenden Menschen.
- 8) Der europäische Melancholie- und der türkische „hüzün“ Begriff gehen somit in Istanbul eine spezifische Kombination ein;
- 9) Nergis Pamukoğlu-Daş unterstreicht, dass somit im Eigenen der Türken/Istanbuler etwas Fremdes ist, sie spricht von einem „Fremdeigenen“; die europäische Sicht auf die Stadt wird als etwas Fremdes identifiziert, das aber Anteil am Eigenen hat; da die Türkei nie eine Kolonie war, stehen die türkischen Intellektuellen zu diesem Fremdeigenen aber, so die Position der Studie, nicht in einem postkolonialen Verhältnis; in dem Bild der Metropole Istanbul vermischen sich vielmehr Tradition und Moderne, Europäisches und „Orientalisches“ zu einer ganz spezifischen Mischung, die nicht von vorn herein als fremdbestimmt bezeichnet werden kann (wie dies im postkolonialen Diskurs postuliert wird).
- 10) Europäische Stiche aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert und die Schwarz-Weiß-Fotographien des Fotografen Ara Güler aus den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, die Aspekte des „traditionellen“ Istanbul zeigen, bestimmen das melancholische Istanbul-Bild Orhan Pamuks.
- 11) Das hier skizzierte Istanbul-Bild lässt sich mit spezifischen Modifikationen auf das Paris-Bild Benjamins beziehen; die Gegenstände werden zu Allegorien; es liegt ein melancholisches Verhältnis zu der Stadt und ihren Phänomenen vor, das im türkischen Fall mit einem *kollektiven* Gefühl von Verlust und Nostalgie verbunden ist.

Orhan Pamuk hat diese spezifische Form des Istanbuler Diskurses treffend charakterisiert, indem er die paradoxe Haltung der modernen türkischen Schriftsteller folgendermaßen charakterisierte:

„Die Spaziergänge, von denen Tanpınar unter dem Titel ‚Erkundungen in der Vorstadt‘ berichtet, und vor allem die mit

Yahya Kemal zusammen unternommenen Touren galten nicht nur diesen armen, abgelegenen Vierteln an sich, sondern auch der seelischen Einstimmung darauf, daß im Weltmaßstab gesehen nun ganz Istanbul und die Türkei den Status von armen, abgelegenen Gegenden hatten. Die Entdeckung der Randlage als Szenerie hatte auch mit der Entdeckung der neuen Randlage Istanbuls und der Türkei zu tun. Tanpınar erwähnt etwa abgebrannte Häuser, in Trümmern liegende Zeugen früherer Zeiten, eingestürzte Mauern.“⁶

Nergis Pamukoğlu-Daş bestimmt das Verhältnis von europäischer „Melancholie“ und türkischem „hüzün“ als ein „Zitat“ im Sinne Benjamins und damit als eine Dekonstruktion, mit der das Fremde übernommen und in spezifischer Weise umgeformt wird. Eine ähnliche Konzeption hat ohne einen durchgängigen expliziten Benjamin-Bezug auch Orhan Pamuk entwickelt, indem er darlegte, wie die Istanbul-Darstellungen der Franzosen Nerval und Gautier die Grundlage des „eigenen“ Istanbul-Diskurses der türkischen Moderne wurde:

„Die Melancholie, die Tanpınar unter dem Einfluß von Nerval und Gautier bei dem frappierenden Anblick der verfallenden Viertel, der Wohnhöhlen und der Stadtmauern überkommt, wandelt er in einheimischen ‚hüzün‘ um <...>. Zumindest scheint es aber in seiner Absicht gelegen zu haben, die Armenviertel, die Trümmerhaufen, die leeren, vereinsamten Straßen, die Brandstätten, die als Werkstätten oder Lagerhallen zweckentfremdeten oder schlicht verfallenden Holzkonaks mit neuer Bedeutung und Schönheit aufzuladen.“⁷

So entwickelte sich in paradoxer Weise ein Gefühl kultureller Identität der Türkei, das auf einer Melancholie des Verfalls aufbaute:

„National gesinnte Istanbuler wie Yahya Kemal und Tanpınar brauchten daher Bilder von melancholischer Schönheit, die die muslimische Bevölkerung der verarmten Stadt in den Vordergrund stellten und bewiesen, daß deren Identität trotz aller Niederlagen und Verluste ungebrochen war. Deshalb machten sie sich zu ihren Gängen durch die Viertel am Stadtrand auf, wo sie nach schönen

6 Pamuk: Istanbul, S. 282f.

7 Ebd., S. 284.

Anblicken Ausschau hielten, in denen die in der Stadt lebenden Menschen mit dem Alten, Verfallenen, Vergangenen zusammentrafen, und sie stießen dabei auf das melancholische Panorama, das von Reisenden wie Gautier siebzig Jahre zuvor eindeckt und scharfsinnig gedeutet worden war.“⁸

Die im „europäischen“ Beyoğlu wohnenden „modernen“ Schriftsteller erhoben die ärmlichen „orientalischen“ Viertel der Stadt gewissermaßen zu Allegorien türkischer Identität:

„Yahya Kemal und Tanpınar lobten zwar das ‚arme und kraftvolle Istanbul‘ und das traditionelle Leben, das sich kraftvoll in seinen Gassen abspielte, sie klagten darüber, daß diese ‚unverfälschte‘ Kultur durch die Verwestlichung vom Aussterben bedroht sein, genossen den ‚schönen‘ Anblick, der sich ihnen bot, und bemühten sich, in den Köpfen der Menschen den Gedanken festzusetzen, es hätten hier früher unsere ‚Väter und Vorfäter‘ in arbeitsamer Zünfteintracht gelebt; doch dabei wohnten die beiden im komfortableren Beyoğlu, das von Yahya Kemal zu den ‚Stadtteilen ohne Gebetsruf‘ gezählt und von Tanpınar mit Geringschätzung bedacht wurde.“⁹

Die traditionelle Rede von der Türkei als dem Schmelztiegel zwischen Ost und West, Asien und Europa findet eine differenzierte Bestätigung in der paradoxen Identität der Istanbuler Intellektuellen, die das Eigene mit einem „europäischen“ Blick betrachten, der das Orientalische im Türkischen „mit der Seele sucht“:

„Durch diese Unentschiedenheit ihrer Haltung werden Tanpınar und Yahya Kemal gewissermaßen erst zu richtigen Istanbulern, so wie denn auch sonst die pittoreske Schönheit der Stadt nicht immer nur von Fremden entdeckt wird. Eine der Besonderheiten Istanbuls liegt darin, daß seine Bewohner beim Betrachten der Stadt einmal die westliche Brille aufsetzen, einmal die östliche. <...> Selbst als in meiner Kindheit Istanbul recht weltentrückt vor sich hin lebte, fühlten die Istanbuler sich ein wenig fremd in ihrer Stadt. Je nachdem, wie man sie betrachtet, kommt einem die Stadt einmal zu östlich, dann wieder zu westlich vor und vermittelt einem damit das leicht unbehagliche Gefühl, nicht ganz dazuzugehören.“¹⁰

8 Ebd., S. 289.

9 Ebd., S. 296.

10 Ebd., S. 297.

Bezieht man diese Beobachtungen auf den konventionellen Modernisierungsdiskurs, der auch das Selbstverständnis der kemalistischen Republik prägt, dann ergeben sich auch hier paradoxe Verbindungen zwischen Tradition und Moderne, Orientbezug und Europäisierung:

„Die Schwarzweißfotos von Ara Güler zeigen Istanbul als einen Ort, der sich zwar im Verwestlichungsprozeß befindet, aber traditionelle Lebensweisen fort dauern läßt, so daß alt und neu zu Klängen der Zermürbung, der Armut und der Bescheidenheit ineinander verschmelzen und die Stadt so melancholisch aussieht wie die Gesichter ihrer Bewohner.“¹¹

III. Großstadterfahrung in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge von Rainer Maria Rilke (1910)

Rilkes Roman, der unmittelbar nach seinem Erscheinen eine bedeutende Wirkung entfaltete und dessen Übersetzung in den 1950er Jahren auch einen großen Einfluss in der Türkei ausübte (nicht zuletzt wegen der für die türkischen Intellektuellen plausiblen Bezüge zu Paris und zur französischen Literatur, vor allem zu Baudelaire), kann als eine exemplarische literarische Darstellung der Großstadt verstanden werden. Besonders plausibel erscheint dabei die Perspektive, dass Rilke eine moderne literarische Erfahrung aus dem Geist der Kritik an der *gesellschaftlichen* Moderne entwickelte. Rilke war wie viele der Autoren der Zeit, aber eben auch Tanpınar, einerseits ein Kritiker der technologischen Entwicklungen, die eine Vermassung und eine Anonymisierung der Großstadterfahrung bewirkten; er war aber andererseits – und auch hier entspricht seine Haltung sicherlich der Tanpınars – ein zu aufmerksamer Beobachter der zeitgenössischen Entwicklungen, als dass er die Herausforderungen der technologischen und lebensweltlichen Umwälzungen auf das Selbstverständnis des Menschen und auch auf die Form der Literatur ignorieren konnte. Wir erkennen also bei Rilke eine Art „anti-moderner Moderne“ (1) und ein damit zusammenhängendes komplexes und problematisches „Lob der Armut“ (2), eine Art von Kunstmetaphysik, die den künstlerisch-literarischen Umgang mit der neuen Wirklichkeit der Großstadt ermöglichen soll (3), sowie ein Konzept des „neuen Sehens“ und der Mystik, das neue Erfahrungen von Einheit und Orientierung in der chaotischen Welt der

11 Ebd., S. 298.

Großstadt vermitteln soll (4). Vor diesem Hintergrund ist die Erarbeitung einer neuen Sprache, aber auch eines neuen Verhältnisses zur Tradition zu beobachten, die charakteristisch für Rilkes Konzept sind (5).

1) Anti-moderne Moderne/Kulturkritik/Großstadterfahrung

Rilkes Roman wendet sich dezidiert gegen das „Welterklärungsmodell von Verstand, Wissenschaft und Technik“¹² und diese Stellungnahme verbindet sich mit einem Interesse an den Außenseitern, die als „Modernisierungsverlierer“ betrachtet werden: „Denn das ist mir klar, daß das die Fortgeworfenen sind <...>. Es sind Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespion hat. Feucht vom Speichel des Schicksals kleben sie an einer Mauer, an einer Laterne, an einer Plakatsäule, oder sie rinnen langsam die Gasse herunter mit einer dunklen, schmutzigen Spur hinter sich her.“ (M¹³481) Die Kritik an den hässlichen Seiten dieser Modernisierung wird zu einer Grundsatzkritik an den Wissensordnungen der Moderne: „Ist es möglich, daß man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist? Ist es möglich, daß man sogar diese Oberfläche, die doch immerhin etwas gewesen wäre, mit einem unglaublich langweiligen Stoff überzogen hat, so daß sie aussieht wie die Salonmöbel in den Sommerferien? Ja, es ist möglich.“ (M 468f.)

In einer prä-existentialistischen Perspektive wird Angst zu einem Grundgefühl der modernen Welt und die Armen und Entwurzelten sind nicht primär die Zeugen und Opfer einer sozialen Misere, sondern sie drücken eine existentielle Leere aus. Die Entfremdung des modernen Lebens zeigt sich darin, dass selbst der Tod, der in der Perspektive des Romans als eine spezifisch individuelle Erfahrung zu verstehen ist, sich als eine „fabrikmäßige“ und schematische Aktion vollzieht:

„Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es nicht an. Die Masse macht es. <...> Sogar die Reichen, die es sich doch leisten könnten, ausführlich zu sterben, fangen an, nachlässig und gleichgültig zu werden; der

¹² Manfred Engel (Hrsg.): Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar 2004, S. 511.

¹³ Aus dem *Malte*-Roman wird mit der Sigle „M“ nach folgender Ausgabe zitiert: Rainer Maria Rilke: Prosa und Dramen. Hrsg. v. August Stahl. Frankfurt am Main, Leipzig 1996 (Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hrsg. v. Manfred Engel u. a., Band 3), S. 453-635.

Wunsch, seinen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener“ (M 458f.)

2) Lob der Armut

Dieses spezifische Verhältnis zu der modernen Welt geht einher mit einer Distanzierung von dem Bestreben nach materiellen Reichtümern und bewirkt eine Identifizierung mit den Armen und der Armut. Diese Haltung ist nicht zu verwechseln mit sozialem Engagement. Vielmehr sind die Armen und Ausgestoßenen diejenigen, die sich der Anonymität und der Vermassung auf eine bestimmte Weise widersetzen und eine unbewusste Form des Widerstands gegen die gesellschaftliche Modernisierung leisten.

3) Kunstmetaphysik

Als künstlerische Perspektive von Rilkes „Modernität durch Anti-Modernismus“¹⁴ ist eine spezielle Kunstmetaphysik zu bestimmen. Diese ist als poetische Metaphysik auf die existentiellen Erfahrungen des Individuums bezogen und durch das Fehlen ontologischer Wahrheitsgarantien gekennzeichnet. Rilke schließt an anspruchsvolle Konzepte der Kunstautonomie an, die in der deutschen Tradition in der Weimarer Klassik und Romantik vertreten wurden, dort aber zumindest vom Anspruch her einen Bezug zur gesellschaftlichen Erfahrung hatten. In Rilkes Optik vermittelt die Kunst eine imaginäre Ordnung, der es aber an Anhaltspunkten in der Wirklichkeit fehlt und die auch nur auf eine indirekte Art auf künstlerische und/oder religiöse Vorstellungen der Tradition bezogen erscheint. Die Kunst erlaubt in diesem Konzept eine Sicht auf die Welt, die sich von dem instrumentellen Denken der modernen Technik und Wissenschaft unterscheidet und Menschen und Dinge in ihrem Eigenwert zu betrachten vermag. Auf diese Weise führt die Kunstmetaphysik zu dem zentralen Konzept des „neuen Sehens“, das für Rilkes Werk, insbesondere aber für den *Malte*-Roman charakteristisch erscheint.

4) „Neues Sehen“ und Mystik

Paradoxerweise erscheint für den Protagonisten Malte die Großstadt, die als Träger von Entfremdung und Ausgrenzung erfahren wird, gleichzeitig als Ausgangspunkt eines neuen Zugangs zur Wirklichkeit. Die Einzeldinge werden zu Anlässen einer gleichzeitig überraschenden und beglückenden Einheitserfahrung: „Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu

¹⁴ Engel (Hrsg.): Rilke Handbuch, S. 509.

Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.“ (456) Die hier artikuliert Erfahrung berührt sich trotz der Distanzierung von allen überkommenen Wissensordnungen, auch von der der religiösen Tradition, mit Erfahrungen der Mystik, weil der Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben erscheint und die Innerlichkeit des reflektierenden Ich zu einem Resonanzboden des Seins und einer intuitiv erfahrenen Ordnung wird. Dabei wird die im engeren Sinne religiöse Perspektive der traditionellen Mystik tendenziell überwinden und die Möglichkeit artikuliert, eine Erfahrung der Einheit mit den Dingen, den Menschen und der Welt zu erlangen.

5) Mystik und Sprache

Vor diesem Hintergrund wird Rilkes Sprache offen für Bezüge, die auf den ersten Blick überraschend erscheinen können. Dabei ist der Bezug zu Baudelaires Großstadtlyrik grundlegend. Der Franzose hatte ähnlich wie Rilke aus der Konfrontation mit den Außenseitern und Ausgestoßenen der Großstadt poetische Funken geschlagen und er hatte Epiphanien der Großstadt evoziert, die überraschende Analogien zu religiöser Sprache gezeigt hatten. So finden wir auch bei Rilke die Rezeption religiöser Sprache, insbesondere des Katholizismus, und Konzepte einer Sprache der Liebe, die sich aus dem „neuen Sehen“ entwickelt und Bezüge zur Tradition erarbeitet (so etwa im Blick auf Bettine von Arnim und Goethe).

IV. Tanpınars Seelenfrieden – von Malte her gesehen

Tanpınars Roman *Seelenfrieden* spielt ungefähr fünfundzwanzig Jahre nach Rilkes *Malte* in der europäisch-asiatischen Metropole Istanbul und er weist viele Aspekte auf, die wir in Rilkes Großstadtroman beobachtet haben. Nicht zu verkennen sind natürlich freilich vor allem äußerliche Unterschiede. Während Rilke den gesamten Romandiskurs aus den subjektiven und dezidiert unsystematischen Aufzeichnungen des Protagonisten Malte heraus entwickelt und damit konsequent dessen Innenperspektive darstellt, wird bei Tanpınar der Blick auf die Welt und speziell das Istanbul des 20. Jahrhunderts im Wesentlichen auf vier Hauptfiguren verteilt: İhsan, Mümtaz, Nuran und Suat. Die Thematik und Problematik der Modernisierung bekommt ihre spezielle Ausprägung dadurch, dass der Bruch mit als überholt verstandenen Traditionen gleichzeitig eine Übernahme europäischer Denk- und Lebensgewohnheiten bedeutet. Die Ambivalenz der anti-modernen Modernisierung, die wir bei Rilke festgestellt haben, wird damit bei Tanpınar deutlich komplexer: Die

problematische Modernisierung bedeutet eine durchaus kritisch reflektierte Zurückdrängung orientalistisch-osmanischer Traditionen, die sich gleichwohl als überholt und unzeitgemäß erweisen, und die künstlerische Antwort auf diese Problematik besteht in einer komplexen Bezugnahme auf Prätexte und Vorbilder der europäischen Moderne einerseits und der türkisch-osmanischen Tradition andererseits. Letztere ist aber wie die christliche Tradition bei Rilke nicht mehr zwanglos und unproblematisch gegeben, sondern kann in einem gewissen Sinne nur ästhetisch evoziert werden. Tanpınars Roman formuliert also eine Kritik an einer unkritischen Modernisierung der türkischen Gesellschaft nach europäischem Vorbild und gleichzeitig eine ebenso deutliche Kritik an einem unreflektierten Traditionalismus.

1) Anti-moderne Moderne/Kulturkritik/Großstadterfahrung

Die Figur İhsan steht für das komplexe Verhältnis von Tradition und Modernisierung, von Bewahrung des Eigenen und Öffnung gegenüber der europäischen Kultur. Er erklärt, dass es darum gehe, das tote Alte zu vergessen und das Neue aufzubauen mit Respekt vor dem guten Alten (vgl. S. ¹⁵130). Er führt mit Mümtaz und seinen jungen Freunden die für die Türkei typischen Diskussionen über Tradition und Moderne: es gehe darum, die eigene Identität zu bewahren und dennoch eine moderne Entwicklung zu ermöglichen (vgl. S. 347ff./354). Er sei modern, so sagen seine Freunde, aber er liebe seine Zeit nicht (vgl. S. 452). Und so erscheint er wie sein Autor und wie Rilke als Repräsentant einer anti-modernistischen Moderne. Seinen jüngeren Cousin Mümtaz treffen wir auf einem Spaziergang im Basar (vgl. S. 62ff.), in dem die alten Dinge ungeordnet und chaotisch nebeneinanderliegen und gleichzeitig die Faszination wie das Obsolete der Vergangenheit verdeutlichen. Mümtaz führt ein Leben in der Vergangenheit, dass wie eine Flucht aus der Gegenwart erscheint (vgl. S. 69) und er empfindet in einer emphatischen Weise die Schwermut des untergehenden osmanischen Reiches (vgl. S. 73). Seine Form der Nostalgie, die um ihre eigene Begrenzung weiß, erinnert an Walter Benjamins Figur des Sammlers; sie ist verbunden mit Angst und Schwermut (vgl. S. 79).

2) Lob der Armut

Ähnlich wie bei Rilke werde die Armen und die Außenseiter in Tanpınars Roman zu Seismographen eines Verfalls, der den Untergang des Alten und die

¹⁵ Mit der Sigle „S“ wird zitiert nach folgender Ausgabe: Ahmet Hamdi Tanpınar: Seelenfrieden. Roman. Aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann. Nachwort von Wolfgang Günter Lerch. Zürich 2008.

problematische Heraufkunft des Neuen begleitet. Ein Mann, der Mümtaz begegnet, wird zu einer grotesken Allegorie von Unter- und Übergang und zu einer Art des Artisten des Verfalls:

„Der Mann bewegte sich auf einem Brett mit Rädern vorwärts, das er an sein Hinterteil gebunden hatte und das er mit Hilfe von Holzsandalen über den Boden zog, die er über seine Hände gestreift hatte. Seine Beine, dünn und geknickt wie die einer Spinne, hingen über seine Schultern; er zog heftig an einer Zigarette, die er zwischen die Zehen seines Fußes geklemmt hatte. Wären nicht sein fahles Gesicht und sein abgerissenes, krankes Aussehen gewesen, das einen schon beim ersten Blick erschütterte, man hätte ihn nicht für einen bettelnden Krüppel, sondern für einen Akrobaten gehalten, der schwierige, aufsehenerregenden Nummern vorführte, einen Balletttänzer, der im wahnsinnigen Rhythmus des Tanzes mal eine Spinne, dann einen Stern, jetzt einen Schwan, gleich darauf ein Boot darstellt.“ (S. 85)

Der Bettler stößt einerseits ab und erregt wegen seines Aussehens Misstrauen, vielleicht auch Mitleid; er zeigt sich aber gleichzeitig als ein verhinderter Künstler, der in der Lage ist, existentielle Erfahrungen zu artikulieren, die auch die durchschnittlichen Mitglieder der türkischen Gesellschaft berühren.

3) Kunstmetaphysik

Auch bei Tanpınar erscheint die Kunst als eine Form der Sinnstiftung innerhalb einer zwischen Tradition und Moderne schwankenden Gesellschaft – als eine Form der Sinnstiftung freilich, die wie bei Rilke nicht (mehr) auf ein verbindliches Weltbild rekurren und die künstlerisch-metaphysische Würde insbesondere der Musik nur als eine Art Fremdkörper innerhalb der modernen Gesellschaft erfahren kann. Es ist Mümtaz' zeitweilige Freundin Nuran, die Musik als Familienerbe erlebt (vgl. S. 166). Für sie ist die aussterbende Tradition des Sufismus ein Teil ihrer Sozialisation und Enkulturation und ein Weg, inmitten der Bedrängungen der modernen Welt (die sich für sie in der Trennung von ihrem Mann manifestieren) einen Fixpunkt zu bewahren. Diese Eigenschaft ermöglicht ihr auch zumindest zeitweilig eine Harmonie mit Mümtaz (vgl. S. 184ff., 199). Diesen beeindruckten ihre Kenntnisse der Gaselen und der traditionellen Musik (vgl. S. 211ff.). Sie war der Schlüssel, der Mümtaz die Vergangenheit erschloss (vgl. S. 253), wobei ihr Verhältnis zu dieser Kultur der Tradition intuitiv und nicht rational begründet erscheint.

In der Musik der Sufis verbinden sich in *Seelenfrieden* Mystik und Kunst zu einer Einheitserfahrung, die den Trennungen der Gegenwart als ästhetische Harmonie bzw. als Suche nach dieser gegenübergestellt wird. Kunst erscheint als ein Weg, sich im großen Ganzen zu verlieren (vgl. S. 352ff.). Die Grundstruktur der Musik, die der Suche des Sufis nach der Einheit mit dem Göttlichen entspricht, zeigt strukturelle Beziehungen zu Grundkonzepten der europäischen Romantik. So wird von einem Sehnen gesprochen, dass kein Ende nimmt (vgl. S. 375) und immer wieder das sehnstüchtige Verlangen des Sufismus beschworen (vgl. S. 377). Gleichzeitig wird deutlich, dass die moderne Erfahrung des Nihilismus auch die türkische Gesellschaft erreicht hat und dass diese Erfahrung die Einheitserfahrungen der mystischen Musik bedroht. Die Figur Suat repräsentiert (mit erkennbaren Bezügen zu Dostojewski) diesen modernen Nihilismus und Suats Hoffnungslosigkeit zerstört die Wirkung der mystischen Musik (vgl. S. 388). Das Glück der Einheit mit den Dingen und mit den anderen Menschen erscheint nicht als ein Besitz, sondern als ein unerreichbares Ziel und dies gilt letztlich sowohl für Nuran und Mümtaz als auch für Suat. So ist der titelgebende „Seelenfrieden“ eher ein Desiderat als eine gewonnene Erfahrung (vgl. S. 176). Die Menschen könnten aber den Seelenfrieden gewinnen, indem sie sich als Teil des Seins begreifen (vgl. S. 406, 497f., 526).

Der Roman versucht in an Thomas Mann erinnernden Passagen musikalische Erfahrungen sprachlich zu vermitteln, indem etwa ein Sufi-Konzert beschrieben wird. Die Musik der Mevlevi-Derwische wird beschrieben (vgl. S. 75f., 197f.) und der Komponist Dede Effendi wiederholt erwähnt (vgl. etwa S. 176). Die Musik erscheint als eine identitätsstiftende türkisch-orientalische Tradition: „Wir sind die Komposition *Mahur*, wir sind noch viele ähnliche Dinge. Wir sind die Lebensformen, zu denen uns die ihnen ähnlichen, in uns lebendigen Wesenszüge inspirieren. Yahya Kemal hat einmal gesagt, unsere Lieder seien unsere Romane. Er hat Recht.“ (S. 345)

4) „Neues Sehen“ und Mystik

Am Schluss des Romans münden diese Erfahrungen und Reflexionen in Analogie zu Rilkes *Malte*-Roman in einer Art neuem Sehen. Dabei verbinden sich Vorstellungen der mystischen Einheit mit Erfahrungen der Musik und mit einer Sprache der Liebe. Mümtaz, so heißt es, hat in der Liebe ein Einverständnis gefunden, das die Liebe göttlich macht (vgl. S. 468). Und diese Erfahrung bleibt auch nach seiner Trennung von Nuran bestehen.

Mümtaz' „neues Sehen“ wird so beschrieben: „Mümtaz nahm all dies wahr und auch die sich nach und nach ändernde Farbe des Himmels. Aber selbst in

diesem Sehen lag eine Veränderung. Es ähnelte nicht unseren Empfindungen, mit den wir jeden Tag und in jedem Augenblick Kontakt zu den Dingen aufnehmen. Es handelt sich eher darum, die Dinge bei sich selbst zu finden, alles in sich und als einen Teil von sich zu betrachten.“ (S. 539f.) Ähnlich wie bei Rilke ist also die Veränderung in der Innerlichkeit des Erkennenden zu finden und in seinem neuen Verhältnis zu den Dingen, die sich aus seiner Innensicht ergeben. Wie bei Rilke ist das neue Sehen mit religiös-metaphysischen Perspektiven verbunden, obwohl es auf der anderen Seite ganz weltlich bleibt: „Alles näherte sich einem mit der Sanftheit eines Lächelns. Und Mümtaz glaubte, er könne zu dieser Stunde die ganze Ewigkeit über ein Akazienblatt, das Gesicht eines kleinen Tieres oder die Hand eines Menschen betrachten, ohne genug zu bekommen. Denn alles, alles war schön. Dieses unklare Licht war eine Symphonie; da tanzte auch schon im Hof der Moschee ein erstes Strahlenbündel wie eine Frau, die sich ausgezogen hatte.“ (542)

5) Mystik und Sprache

Tanpinars Roman bezieht sich wie Rilkes *Malte* auf traditionelle Sprachformen der Religion wie der Kunst. Dabei wird durch die Erfahrung der Moderne einerseits ein Bruch mit der Tradition deutlich, sodass insbesondere die religiöse Sprache nur noch einen metaphorisch-künstlerischen Charakter bewahrt. Auf der anderen Seite wehrt sich Tanpinar wie Rilke gegen die völlige „Entzauberung“ der Welt und so gewinnt der Roman durch den indirekten Bezug auf die Sprache der Tradition einen besonderen Charakter, der auch in der Übersetzung noch durchscheint.

Spezifische Aspekte in Tanpinars Roman

Natürlich bewahrt *Seelenfrieden* spezifische Aspekte, die unabhängig vom Bezug zur europäischen und deutschen Moderne und erst recht unabhängig von den Bezügen zu Rilke zu explizieren sind. Diese seien hier abschließend kurz charakterisiert. Einen besonderen Aspekt bietet selbstverständlich die Stadtlandschaft Istanbuls, die insbesondere durch den Bosphorus und das Marmarameer charakterisiert erscheint (vgl. S. 263). Die mystischen Einheitserfahrungen werden auch in der Erfahrung des Meeres visualisiert und die Freude an der spezifischen Erfahrung der Meereslandschaft zeigt sich insbesondere in den Episoden der Liebe zwischen Mümtaz und Nuran, so etwa in der Beschreibung des Blaufischfangs (vgl. S. 279ff). Bedeutsam ist auch der Orient-Diskurs, der zwischen einer Übernahme europäischer Stereotype und einem eigenen Diskurs schwankt. So zeigt sich explizit der „Orient“ im Sufismus (vgl. S. 241f.), aber auch die Spannung zwischen Elend, Dreck,

Verfall und Schönheit (vgl. S. 267) und die Protagonisten diskutieren intensiv über die Frage der „Selbstverleugnung“ der „Orientalen“ (S. 368).

Deutlicher als bei Rilke und mit klarem Bezug auf Dostojewski wird die moderne Erfahrung des Nihilismus in der Figur Suat eingeführt. Dieser plädiert für einen radikalen Neuanfang der türkischen Kultur und Gesellschaft (vgl. S. 130f.) und er sieht wie viele Expressionisten in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg den Krieg als Voraussetzung für einen Neuanfang (vgl. S. 132). Er führt in einem Lokal Diskussion um eine Abtreibung, die er von seiner Geliebten fordert (vgl. S. 320ff.). Er vermittelt Hoffnungslosigkeit (vgl. S. 389ff.) und bei ihm verbindet sich ganz im Gegensatz zu den anderen Figuren die Sehnsucht der Sufis mit der Erfahrung des Nihilismus (vgl. S. 393). In seinen Diskussionsbeiträgen geht es um die Legitimation eines Mords (vgl. S. 403ff., man denkt an Dostojewskis Raskolnikow), um Freiheit jenseits von Gut und Böse (vgl. S. 405) und um die Erfahrung des Todes Gottes (in offener Anspielung auf Grundgedanken Nietzsches). Sein makabrer Selbstmord in Mümtaz' und Nurans Wohnung ist der Höhepunkt der nihilistischen Szenarien Suats (vgl. S. 462f.), mit denen die Harmonie zwischen Nuran und Mümtaz zerstört wird. Die Figur Suat hat somit insgesamt die Funktion, den düsteren Hintergrund darzustellen, von dem aus die Bemühungen um einen ästhetischen Bezug zur Vergangenheit und um eine reflektierte türkische Moderne profiliert werden können. Am Schluss des Romans wird Mümtaz letztmalig mit einer Vision des toten Suat konfrontiert und er geht durch diese Vision (und durch den Tod İhsans) hindurch und gewinnt eine neue Autonomie, die darauf beruht, dass er die von Suat repräsentierten negativen Perspektiven der modernen Wirklichkeit in sein neues Bild von der Welt und von sich selbst integrieren kann.

Insgesamt zeigt also Tanpınars Roman in der Konfrontation mit Rilkes *Malte* den Versuch, eine spezifisch türkische moderne Erfahrung zu konstruieren, die einerseits die Krise der Moderne reflektiert und aufnimmt, in der ästhetischen Form eines anti-modernen Modernismus aber eine spezifisch türkische Perspektive entwickelt, die durch eine intensive Rezeption der europäischen Moderne gekennzeichnet ist, aber in einem engen Bezug auf die türkisch-orientalische Tradition auch einen eigenen Weg zur Moderne entdeckt und ausgestaltet. Der deutsche Leser wiederum kann diese spezifische Form der literarischen Moderne in der Annäherung und in der Differenz zur europäischen Moderne verstehen und als einen spezifischen Beitrag der türkischen Literatur zur modernen Weltliteratur würdigen.

Literaturverzeichnis

- Bolle, Willi (1994): Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin. Köln.
- Engel, Manfred (Hrsg.) (2004): Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Stuttgart, Weimar.
- Göbel, Rolf J. (2001): Benjamin heute. Großstadtdiskurs, Postkolonialität und Flanerie zwischen den Kulturen. München.
- Pamuk, Orhan (2006): Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München.
- Pamukoğlu-Daş, Nergis (2009): Topographien der Moderne. Literarische Städtebilder und Bilder des Selbstverständnisses. Paris – Berlin – Istanbul. Izmir.
- Spörl, Uwe (1997): Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (1989): Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar.
- Stahl, August (1996): Rainer Maria Rilke: Prosa und Dramen. Frankfurt am Main, Leipzig In: Engel, Manfred (Hrsg.): Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Band 3, S. 453-635.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008): Seelenfrieden. Roman. Aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann. Nachwort von Wolfgang Günter Lerch. Zürich.

Burkhardt Moennighoff

Der Prahlhans als Erzähler. Christian Reuters „Schelmuffsky“

I

Wenn einer erzählt, nimmt er sich Zeit, um eine besondere Mitteilung zu machen, und er fordert Zeit, nämlich von demjenigen, an den sich seine Mitteilung richtet. Das stellt den Erzähler unter Erfolgsdruck, denn er will ja gehört werden. Nichts ist für ihn schlimmer als das gelangweilte Gesicht seines Zuhörers oder dessen Preisgabe seiner Aufmerksamkeit. Um dem zuvorzukommen, wendet der gewieftete Erzähler Raffinesse und Geschick bei seinem Tun an. Er rafft oder dehnt seinen Erzählfluss; er kommentiert das Erzählte oder hält sich bemerkenswert zurück; er sorgt für Abwechslung, indem er abschweift, die Chronologie der erzählten Ereignisse durcheinanderwirbelt oder mit überraschenden stilistischen Kniffen arbeitet. All sein sprachliches Können steht im Dienst eines Ziels: der Glaubhaftmachung der Wichtigkeit des Erzählten. Wenn es dem Erzähler gelingt, bei dem Erzählvorgang das Bewusstsein für die Bedeutsamkeit des Erzählgegenstands zu wecken und dieses auch stets wachzuhalten, erst dann ist er erfolgreich. Die Alltagserfahrung lehrt uns zwischen guten und schlechten Erzählern zu unterscheiden. Wenn ein Treffen mit meinem Freund ansteht, weiß ich schon im Vorhinein, dass ich mit den schönsten Geschichten bekannt gemacht werde, und ich freue mich auf die Zauberkraft dieses Erzählers. Wohingegen ich meinem entfernten Nachbarn, wann immer es möglich ist, aus dem Wege gehe. Die schrecklichsten, belanglosesten und langweiligsten Geschichten würden mir wichtige Lebenszeit rauben. Ich kann in diese Geschichten nicht eindringen, sie bleiben mir fremd.

Natürlich sind literarische Erzählungen etwas anderes als mündliche Erzählungen. Sie erfordern von uns Stunden oder Tage oder sogar Wochen, um gelesen zu werden. Vielleicht sind sie komplexer, womöglich sogar anspruchsvoller als Alltagserzählungen. Aber auch bei ihnen gilt der Grundsatz, dass sie sich in eine Beziehung zu einem Gegenüber, hier dem Leser, stellen und diesen umwerben. Der Leser soll nach seiner Lektüre keinen Zweifel an der

Wichtigkeit und der Bedeutsamkeit des Gelesenen haben. Die größte Auszeichnung, die eine literarische Erzählung in diesem Sinn erfahren kann, ist die Empfehlung eines Lesers dieser Erzählung an seinen Mitmenschen, er müsse das auch lesen.

Warum wird erzählt? Um ein Vorkommnis mitzuteilen, an dessen Außerordentlichkeit für den Erzähler kein Zweifel besteht. Oder um Gemeinschaft mit dem Zuhörer bzw. Leser zu stiften. Oder um die Langeweile für eine begrenzte Zeitspanne aus der Welt zu schaffen. Oder um eine Welt der Imagination zu schaffen, die erhebt (die Heldengeschichte), tröstet (die Gutenachtgeschichte), oder in einem diffusen Sinn anregt. Auch noch weitere Gründe sind zu denken und auf einen dieser Gründe möchte ich mich im Folgenden konzentrieren.

Es geht mir um den Prahlschens als Erzähler, den Angeber und Großsprecher, das Großmaul, den Protz. Es handelt sich um einen Erzähler, der größten Wert auf sein Ansehen legt. Er möchte vor anderen gut dastehen und von ihnen bewundert werden. Das Prahlens ist, wie es Peter von Matt einmal sehr schön beschrieben hat,

„das Gegenstück zum intimen Bekenntnis und doch mit diesem insgeheim verknüpft. Wie langweilig wäre die Welt ohne die Aufschneider! Man braucht nur in der Kneipe einem Männertisch zuzuhören: lauter Großwildjäger, Lebensretter und Ozeanflieger. Keiner kann ihnen, und jedem haben sie es noch gezeigt! Das ist nicht einfach Spießbürgerei, wie die Blasierten meinen. [Hier] entsteht Vertrauen, entwickelt sich Geborgenheit – etwas laut vielleicht und nicht ohne ungewollte Komik, aber Geborgenheit immerhin. Sie beruht auf der Spielregel, daß man die Erzählung des andern gelten läßt, auch wenn man ihr nicht glaubt, daß man seine großen Taten bestaunt, auch wenn sich die Balken biegen. Die Behaglichkeit einer solchen Runde steigt nicht aus den gefüllten und geleerten Gläsern, sondern aus den erzählten Geschichten. Sie entwickelt sich aus dem Flunkern des Kollegen und aus der Lust, die Rolle des staunenden Zuhörers zu spielen.“¹

Man möchte meinen, dass der Prahler eine verabscheuenswerte Rolle einnimmt. Er ist ein Angeber und Wichtigtuher, dem man mit allergrößter Skepsis begegnet.

¹ Schöne Geschichten! Deutsche Erzählkunst aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. von Peter von Matt. Stuttgart 1992, S. 12.

Schon in Theophrasts Charakterlehre aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. steht der Prahler in einer Reihe u.a. mit dem Schmeichler, dem Gefallsüchtigen, dem Gerüchtemacher, dem Schwätzer, dem Nörgler, dem Knausrigen, dem Feigling und dem Geizigen, allesamt keine achtenswerten Gestalten. Theophrast schreibt:

„Übrigens erscheint die Prahlerei als eine Vorspiegelung nicht vorhandener Vorzüge, der Prahler aber als einer, der, auf dem Hafendamm stehend, den Fremden erzählt, daß er viel Geld auf dem Meere habe. Und er schildert genau die Bedeutung des Seezinses und wieviel er gewann und verlor. Und während er so den Mund vollnimmt, schickt er einen Sklaven zur Bank, wo er eine Drachme als Guthaben hat.

Einen Weggefährten vermag er zum Narren zu halten, indem er erzählt, er sei mit Alexander ins Feld gezogen, wie er mit ihm gestanden und wie viele edelsteinverzierte Pokale er heimgebracht habe. Und die Künstler in Asien seien besser als die in Europa, behauptet er; dabei ist er nie aus der Stadt hinausgekommen.“²

Die Skepsis gegenüber dem Prahler setzt sich bis in neuere Wörterbücher fort. In Johann Christoph Adelungs „Grammatisch-kritischem Wörterbuch“ steht unter dem Eintrag „Prahlen“:

„Unerhebliche Dinge als Beweise eigener Vorzüge zur Schau auslegen, besonders in engerer Bedeutung, wenn dasselbe mit Worten geschieht, sich ungegründeter oder doch übertriebener Vorzüge auf eine ungebührliche Art rühmen, wo die Figur so wohl von dem Glanze als auch der lauten Stimme hergenommen ist. Ein Mensch prahlt, so wohl wenn er sich Vorzüge beyleget, welche er nicht hat, als auch, wenn er diejenigen, welche er besitzt, auf eine ungebührliche Art vergrößert. Mit etwas prahlen. Mit seinem Gelde, mit seinen Kleidern prahlen, sie als Merkmahle seiner Vorzüge ungebührlich zur Schau auslegen.“³

² Theophrast: Charaktere. Stuttgart 2004, S. 57.

³ [Art.] Prahlen. In: Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Bd. 3. Leipzig 1799, S. 823.

Und über den Prahler steht zu lesen:

„Der Prahler, des -s, plur. ut nom. sing. Fämin. die Prahlerin, eine Person, welche prahlt, [...] welche sich ungegründeter Vorzüge rühmet, oder wirkliche Vorzüge auf eine ungebührliche Art vergrößert; der Großprahler, im gemeinen Leben der Prahlers, Nieders. Braaschker, Braaschkefaat, von braaschen, mit ungestümer schreyender Stimme reden.“⁴

Äußerungen wie diesen, die in der Prahlerlei in Übereinstimmung mit dem üblichen Wortverständnis eine vollmundige Form der närrischen oder arglistigen Täuschung sehen, steht Peter von Matts wohlmeinende Bemerkung entgegen, dass auch der Prahler seine liebenswürdigen Seiten hat. Diese auf kontrastive Weise voneinander unterschiedenen Beurteilungen des Prahlers gilt es an einem literarischen Beispiel zu prüfen.

II

Das Zeitalter des Barock und seine Literatur sind den Experten ein Begriff, aber aus dem öffentlichen Bewusstsein sind beide nahezu verschwunden. Vielleicht kennt man einige Gedichte von Andreas Gryphius und den „Simplicissimus“ von Grimmelshausen, aber dies nicht aus Leidenschaft, sondern weil es in der Schule gelehrt wird. Diese schmalspurigen Kenntnisse ermöglichen allerdings kaum den Zugang zu den staunenswerten Kulturleistungen, die das 17. Jahrhundert hervorgebracht hat.

Die Literatur des Barock ist bunt, vielseitig, heterogen. Sie kennt den Ernst wie auch den Scherz; sie hat bewundernswert kunstvolle Sprachgebilde hervorgebracht, aber auch lakonisch einfache; sie hat sich höchster Töne bedient, aber auch derb-satirischer; sie bewegt sich in religiösen, in bürgerlich-gelehrten, in volkstümlichen und in höfischen Zusammenhängen; sie erprobt sprachexperimentelle Abenteuer, durchmisst die Möglichkeiten der Verskunst, die sie von Martin Opitz erlernt hat, und versteht es, durch Anverwandlung europäischer, insbesondere romanischer Vorbilder die deutschsprachige Literatur auf ein Niveau zu bringen, das bis dahin unerreicht war. Es ist nicht verfehlt zu sagen, dass das Zeitalter des Barock der neueren deutschen Literatur überhaupt erst eine ernstzunehmende Grundlage gegeben hat. Und es hat interessante Autoren hervorgebracht.

⁴ [Art.] Der Prahler. In: Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Bd. 3. Leipzig 1799, S. 823.

Einer von ihnen wurde 1665 geboren; er wuchs in bescheidenen Verhältnissen auf einem Hof in Sachsen auf; er hatte das Glück, dass seine rasche Auffassungsgabe und sein wacher Verstand erkannt wurden und er deshalb das Domgymnasium in Merseburg besuchen konnte; später studierte er in Leipzig, wahrscheinlich Theologie. Wir wissen nur wenig über sein Leben. Dazu gehört das Folgende. Erstens: Er hat spät zu studieren begonnen, im Alter von 23 Jahren. Zweitens: Er hat lange und mit ungewissem Ausgang studiert und in dieser Zeit die Hauptwerke seines schmalen literarischen Œuvres geschrieben. Drittens: Der Umgang mit Geld muss ihm schwergefallen sein; er hat seine Mietschulden nicht immer beglichen, sich deshalb mit seiner Vermieterin gestritten und ihr eingedenk seines Grams in der Figur der Schlampampe ein böswilliges literarisches Denkmal geschaffen, was zu weiteren, auch juristischen Unannehmlichkeiten für den renitenten, nun nicht mehr ganz jungen Mann führte. Mit der Folge, dass er Leipzig verließ. Viertens: Nach einem überschaubar kurzen Aufenthalt in Dresden und einem anschließenden längeren Verbleib in Berlin, während derer er in wechselnden Stellungen lebte, verliert sich seine Spur. Wahrscheinlich ist er 1712 verstorben, vermutlich in Berlin. Der Name dieses Autors: Christian Reuter. Der vollständige Titel des Textes, um den es mir geht: „Schelmuffskys wahrhaftige curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande“.⁵ Das Buch ist in zwei Teilen erschienen, 1696 und 1697. Es existieren nur noch wenige Exemplare der ersten Ausgabe. Eines davon kann man in der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen einsehen⁶. Es stammt aus dem Besitz Gottfried August Bürgers.

Dieses ist ein ganz außerordentliches literarisches Werk, eine Hervorbringung kesser Erzählkunst und das Produkt einer ungebändigten Lust am Fabulieren. Es handelt sich um einen Reise- und Abenteuerroman. Schelmuffsky, der Ich-Erzähler, teilt rückblickend die wichtigsten und bedeutsamsten Punkte seines bisherigen Lebens mit. Und das besteht hauptsächlich aus ausgedehnten Reisen, die ihn aus seinem kleinen Heimatort Schelmerode hinaus und durch die weite Welt bis nach Indien führen. Während seiner Weltreise hat Schelmuffsky die wundersamsten und abwechslungsreichsten Erlebnisse, überraschende, gefährliche, amouröse, niederschmetternde und erhebende, jedenfalls solche, die in dieser Fülle kaum jemandem sonst jemals zuteilwerden. (Ich beziehe

⁵ Christian Reuter: Schelmuffsky. Stuttgart 1997. Die Zitatnachweise im Fließtext beziehen sich auf diese Ausgabe.

⁶ Und natürlich im Internet als Volltextdigitalisat unter www.vd17.de (Zitierlink: 7:704059R).

mich im Folgenden vor allem auf den ersten Teil des Romans, ohne aber den zweiten ganz außer Acht zu lassen.)

Das abenteuerliche Leben beginnt mit Schelmuffskys Geburt, die wegen ihrer ungewöhnlichen Bedingungen ausführlich mitgeteilt wird und auf die der Erzähler im Verlauf seiner Erzählung leitmotivisch immer wieder zurückkommt:

„Als die grosse Ratte, welche meiner Frau Mutter ein ganz neu seiden Kleid zerfressen, mit den Besen nicht hatte können todt geschlagen werden, indem sie meiner Schwester zwischen die Beine durchläufft und unversehens in ein Loch kömmt, fällt die ehrliche Frau deßwegen aus Eyfer in eine solche Kranckheit und Ohnmacht, daß sie gantzer 24 Tage da liegt und kann sich der Tebel hohlmer weder regen noch wenden. Ich, der ich dazumal die Welt noch niemals geschauet und nach Adam Riesens Rechen-Buche 4 gantzer Monat noch im Verborgenen hätte pausiren sollen, war dermassen auch auf die sappermentsche Ratte so thöricht, daß ich mich aus Ungedeult nicht länger zu bergen vermochte [...] und kam auf allen vieren sporenstreichs in die Welt gekrochen.

Wie ich nun auf der Welt war, lag ich 8 gantzer Tage unten zu meiner Mutter Füßen im Bettstroh, ehe ich mich einmal recht besinnen kunte, wo ich war. Den 9ten Tag so erblickte ich mit grosser Verwunderung die Welt. O sapperment! wie kam mir alles so wüste da vor! Sehr malade war ich, nichts hatte ich auf den Leibe. Meine Fr. Mutter hatte alle Viere von sich gestreckt und lag da, als wenn sie vor den Kopff geschlagen wäre. [...] Ich hatte auch willens, wieder in das Verborgene zu wandern, so kunte ich aber der Tebel hohlmer den Weg nicht wieder finden, wo ich hergekommen war. Endlich dachte ich, du must doch sehen, wie du deine Frau Mutter ermunterst, und versuchte es auf allerley Art und Weise. Bald kriegte ich sie bey der Nase, bald krabbelte ich ihr unten an den Fußsohlen, bald macht ich ihr einen Klapperstorch, bald zupffte ich ihr hier und da ein Härgen aus, bald schlug ich ihr aufs Nolleputzgen [Brustwarze]. Sie wollte aber davon nicht aufwachen, letzlich nahm ich einen Strohalm und kützelte sie damit in den linken Nasen-Loche, wovon sie eiligst auffuhr und schrie: ‚Eine Ratte! Eine Ratte!‘ Da ich nun von ihr das Wort Ratte

nennen hörete, war es der Tebel hohlmer nicht anders, als wenn iemand ein Scheermesser nehm und führe mir damit unter meiner Zunge weg, daß ich hierauf alsobald ein erschreckliches auweh! An zu reden fing. Hatte meine Frau Mutter nun zuvor nicht ‚Eine Ratte! Eine Ratte!‘ geschrien, so schrie sie hernachmals wohl über hundert mal ‚Eine Ratte! Eine Ratte!‘, denn sie meinte nicht anders, es nistelte eine Ratte bey ihr unten zu ihren füssen. Ich war aber her [Ich aber war schnell dabei] und kroch sehr artig an meine Frau Mutter hinauf, guckte bey ihr oben zum Decke-Bette heraus und sagte: ‚Frau Mutter, sie fürchte sich nur nicht! Ich bin keine Ratte, sond[er]n ihr lieber Sohn; daß ich aber so frühzeitig bin auf die Welt gekommen, hat solches eine Ratte verursacht.‘ Als dieses meine Frau Mutter hörete, Ey sapperment! Wie war sie froh, daß ich so unvermuthet war auf die Welt gekommen, daß sie ganz nichts davon gewust hatte. Wie sie mich dasselbe mal zu hertzte und zu leckte, daß will ich der Tebel hohlmer wohl keinen Menschen sagen.“ (11f.)

Nach solch schwerer Geburt lernt Schelmuffsky nicht sofort, aber doch binnen zehn Tagen das Gehen. Er wächst heran, trinkend und essend, wie es die größten komischen Helden der Weltliteratur auch tun, wie Gargantua und Pantagruel in Rabelais' gleichnamigem Renaissance-Roman oder wie Falstaff in Dramen Shakespeares, nämlich maßlos. Zum Schulleben schickt sich Schelmuffsky nicht, er zieht es vor, viel Schabernack zu treiben. Schließlich beendet Schelmuffsky das müßiggängerische, nichtsnutze und ziellose Leben seiner Jugend, indem er sich auf große Weltreise begibt.

Zunächst gelangt Schelmuffsky nach Hamburg. In einem Wirtshaus wird er mit einer vornehmen Gesellschaft bekannt und eine Schöne – sie wird Charmante (die Reizende) genannt – verliebt sich sogleich in ihn. Das kann ein anderer nicht auf sich sitzen lassen und fordert Schelmuffsky zum Duell heraus. Den Ehrenhandel wendet Schelmuffsky mit großem Geschick zu seinen Gunsten. Schelmuffsky und seine Charmante bereisen Hamburg, gehen auf einen Tanzball, bei dem sie eine überzeugend gute Figur machen, besuchen die Oper und promenieren auf dem Jungfernstieg. Der Heißsporn Schelmuffsky wird von einer Gruppe Studenten provoziert und er lässt sich in der Hoffnung auf eine deftige Schlägerei ohne Umstände provozieren. Mit Leichtigkeit überwältigt er die 30 Studenten. Er ist ein Held.

Danach macht er sich auf den Weg nach Stockholm. Die Schiffsfahrt verursacht eine fünftägige Übelkeit, der erst durch die Verabreichung von 15 Kannen eines feinen Getränks (Bomolie) kuriert werden kann, die Schelmuffsky mit einem Schluck trinkt. Unterwegs ist der schrecklichste Sturm zu durchstehen. Es werden Fische gesichtet, deren Größe und Herrlichkeit ganz außerordentlich sind. Kaum in Stockholm angekommen, wird er von der vornehmen Stadtgesellschaft hofiert. Schelmuffskys guter Ruf eilt ihm nämlich voraus. Alle wollen ihn sehen, insbesondere die Damen von Welt. Eine Lisette verliebt sich sofort in ihn, aber Schelmuffsky geht nicht auf ihr Liebeswerben ein. Er sei, wie er immer wieder betont, ein braver Kerl, er sehe sich noch immer der in Hamburg zurückgelassenen Charmante verpflichtet. Lisette stirbt aus Verdruss. Immerhin lässt Schelmuffsky ihr zu Ehren ein selbst verfasstes Grab-Epigramm in Stein meißeln, in zwar formgerechten, aber sprachlich mangelhaften Alexandrinern. Er kann es nicht besser:

*„Steh! Flüchtger Wandersmann, betrachte diesen Stein
Und rathe wer allhier wohl mag begraben seyn?
Es starb vor Liebes-Gram ein Ließgen in den Bette.
Nun rathe wer hier liegt? – das schöne Kind Lisette.“ (59)*

Als sich dann Damigen in ihn verliebt, wird Schelmuffsky schwach, allerdings ohne zu ahnen, dass seine neue Geliebte bereits versprochen ist. Er geht leer aus, was aber nicht zu Buche schlägt, denn seine Hamburger Charmante, die ihn so sehr begehrt, ist ihm auf der Spur. Sie erreicht Stockholm und Schelmuffsky gibt in seiner ganzen Großherzigkeit ihrem liebenden Begehren statt.

Nach über zweijährigem Aufenthalt in Schweden brechen die beiden nach Holland auf. Bei heftigem Sturm erleiden die Reisenden bei Bornholm Schiffbruch. 6000 Passagiere, unter ihnen die Charmante, verlieren ihr Leben. Schelmuffsky kann sich zusammen mit seinem Freund, dem Grafen, auf ein Brett retten, auf dem sie sich fortbewegen und nach drei entbehrungsreichen, nie von Mutlosigkeit gekennzeichneten Tagen nach Amsterdam gelangen. Schelmuffsky und sein Begleiter werden sogleich mit dem Bürgermeister der Stadt bekannt, der ihnen Kost und Logis gewährt. Sie werden zu einer Hochzeit eingeladen, für deren Gelingen Schelmuffsky ein nach seinem Dafürhalten artiges Hochzeitsgedicht beisteuert. Nur nebenbei sei gesagt, dass Schelmuffsky seine Trinkfestigkeit mit großem und von allen Gästen bewundertem Erfolg unter Beweis zu stellen vermag.

„Damit so satzte ich an und soff der Tebel hohlmer die Wasser-Kanne mit den 24 Maaß Wein auf einen Zug reine aus und schmiß sie wieder den Kachel-Ofen, daß die Stücken herum flogen. O Sapperment! Wie sahe mich das Volck an! Hatten sie sich nicht zuvor über mich verwundert, als sie meine Hochzeits-Verse gelesen, so verwunderten sie sich allererst hernach, da sie sahen, wie ich die Wasser-Kanne voll Wein so artig aussauffen kunte. Flugs hierauf ließ ich mir den Aufwärter noch eine solche Kanne voll Wein einschencken und über den Tisch geben, die soff ich nun eben wie die vorige auf des Bräutigams (Toffel hieß er) Gesundheit hinein. [...] Die Menscher verwunderten sich der Tebel hohlmer auch schrecklich über mich, als sie sahen, daß ich so artig trincken kunte.“ (82f.)

Im Übrigen verbringt Schelmuffsky die meiste Zeit seines zweijährigen Aufenthalts in Amsterdam mit dem Glücksspiel, stets in Begleitung vornehmer Damen und Kavaliers.

Schelmuffskys Reiselust ist grenzenlos. Deshalb schiffte er sich auf den Weg nach Indien ein. Sechs Wochen und ein paar Tage später erreichte er sein Ziel. Es dauerte nicht lange und Schelmuffsky wurde in den prachtvollen, mit Gold und Edelsteinen reich gezierten Herrscherpalast des Großmogols vorgelassen. Es bedurfte keines großen Aufwands, um den Mogol für Schelmuffsky einzunehmen. Insbesondere weiß Schelmuffsky mit seinen Berichten über die vorzüglichen Künste der Deutschen im Bierbrauen zu beeindrucken. Der Mogol ist so überzeugt von Schelmuffskys persönlichen Qualitäten, dass er ihn um Rat und Unterstützung bei seinen Geschäften und seiner Buchführung bittet. Dem kommt Schelmuffsky mit solch großem Geschick nach – er habe nämlich, so sagt er, Adam Rieses Rechenbuch sehr gründlich studiert –, dass ihm der Posten des obersten Kanzlers angeboten wird. Doch Schelmuffsky lehnt das Angebot ab; er wolle noch weiter reisen. Schelmuffsky wird reich belohnt und mit Hochachtung verabschiedet.

Darauf reist er zunächst nach London, bleibt dort für drei Jahre, und dann nach Spanien. Unterwegs gerät er in eine furchtbare Auseinandersetzung mit Seeräubern und landet schließlich für ein halbes Jahr in einem Gefängnis. All seines Hab und Gutes beraubt, kehrt er schließlich als armer Schlucker nach Schelmerode zurück.

III

Wie ist es zu erklären, dass Schelmuffsky abgesehen von dem Abenteuer mit den Piraten in jeder Lebenslage eine so glückliche Figur macht? Was sind die Bedingungen seines Heldentums? Warum sind die Menschen, denen er begegnet, so begeistert von ihm? Warum verlieben sich die Frauen, ohne lange zu zögern, reihenweise in ihn?

Dazu hat Schelmuffsky zwei Erklärungen bei der Hand. Erstens. Er wird nicht müde zu betonen, was für ein braver Kerl er sei. Als die Charmante ihn auf der Bettkante ihres Bettes dazu bringen will, sie zu nehmen, entgegnet er, er sei ein braver Kerl und wolle vorher doch noch etwas von der Welt sehen (vgl. 36). Dass er ein Hochzeitsgedicht drucken lässt, ist ihm ein Zeichen dafür, dass er ein braver Kerl ist (vgl. 77). Als Schelmuffsky vor den Toren des indischen Palastes steht und die Wachen ihn zunächst nicht einlassen wollen, spricht er von seiner Bravheit und wird eingelassen (vgl. 95). Als er den Mogol davon überzeugt, dass er ein braver Kerl sei, wird ihm die verantwortungsvolle Kassenprüfung des herrschaftlichen Haushalts übertragen (vgl. 102). Als er in London anlangt und Unterkunft wünscht, teilt Schelmuffsky einem Ziertöpfer mit, was für ein braver Kerl er sei, und er bekommt umgehend Quartier angeboten.

Das Wort „brav“ ist nach Auskunft des Grimm’schen Wörterbuchs erst im 17. Jahrhundert durch sprachliche Assimilation ins Deutsche eingegangen. Es bedeutet in der Zeit Reuters, wenn von Männern die Rede ist, anders als heute so viel wie tüchtig, tapfer, redlich, wacker.⁷ Wer ein braver Mann ist, vereint gute und beste Eigenschaften in sich, er ist ein *vir bonus*, ein vertrauenswürdiger und rechtschaffener Zeitgenosse ohne Schimpf und Tadel. Die Frage, die sich im Fall von Schelmuffsky stellt, ist die nach der Glaubwürdigkeit seiner Aussagen. Wer von sich selbst an jedem Ort und immer wieder nur das Beste behauptet, glaubt man dem?

Zweitens. Der weitere Grund für Schelmuffskys Erfolg in der Welt ist seine Gabe zu fabulieren. Er lässt keinen Zweifel daran, dass er ein hinreißender Erzähler ist, der die Zuhörer in seinen Bann zu ziehen vermag. Der Schlüssel, der ihm das Herz seiner Zuhörer öffnet, ist die Erzählung seiner so merkwürdigen frühen Geburt. Als Schelmuffsky bei der Tischgesellschaft in Hamburg diese Geschichte zum Besten gibt, sind alle Zuhörer begeistert und die

⁷ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 2. Leipzig 1860, 339.

anwesende Charmante verliebt sich Hals über Kopf in den nichtsahnenden Erzähler.

Als Schelmuffsky nach seiner Ankunft in Stockholm einen Lust-Gärtner (einen Landschaftsgärtner) um Unterbringung bittet und dieser sie auch bietet, heißt es:

„Flugs drauf erzehlete ich ihm meine Geburt und die Begebenheit von der Ratte. Ey Sapperment! Was war es dem Manne vor eine Freude, als er diese Dinge hörete! Er war der Tebel hohlmer auch so höfflich gegen mich und hatte sein Mützgen stets unter dem Arme, wenn er mit mir redete, denn er hieß mich nur Ihr Gnaden. Nun sahe er auch wohl, daß ich ein brav Kerl war und daß was grosses hinter mir stecken muste.“ (56f.)

Als später sich der Stockholmer Bürgermeister nach Schelmuffskys Herkunft erkundigt, heißt es:

„Ich fing hierauf gleich an und erzehlte denselben gantz artig meine Geburth und wie es mit der Ratte damahls wäre zugegangen. O Sapperment! Was sperrete der Mann vor ein paar augen auf, als ich ihm von der Ratte solche dinge erzehlte! Er nahm hernach allemahl, auch wenn er mit mir redete, sein Mützgen unter den Arm und titulirete mich Ih. sehr HochWohlgebohrne Herrlichkeiten.“ (75)

Auch dem Großmogol erzählt Schelmuffsky seine wundersame Geburt. Sogleich steht er in höchstem Ansehen (vgl. 96f.) Und so geht es fort. Und wir fragen uns, ob das mit rechten Dingen zugeht.

Jedenfalls ist sich Schelmuffsky seiner erzählerischen Fähigkeiten bewusst. Mehrfach finden sich im Text Selbstcharakterisierungen wie diese:

„Ey Sapperment! Wie horchten sie alle wie die Mäußgen, denn ich hatte nun so eine anmuthige Sprache und kunte alles mit so einer artigen Mine vorbringen, daß sie mir nur der Tebel hohl mer mit Lust zu höreten.“ (29)

IV

Was ist eine Hyperbel? Das Stilmittel der Übertreibung. Die rhetorische Lehre behandelt sie als Element des sprachlichen Schmucks. Quintilian beschreibt die

Hyperbel in seiner Redelehre als „schickliche Übersteigerung der Wahrheit“⁸ und mahnt den gewissenhaften Gebrauch dieses Mittels an:

„Es mag genügen, daran zu erinnern, daß die Hyperbel zwar lügt, aber nicht so, daß sie durch die Lüge betrügen will. Um so mehr ist darauf zu achten, bis zu welcher Grenze das zu übertreiben sich schickt, was man uns nicht glaubt. [...] Eine Stiltugend ist die Hyperbel dann, wenn der Gegenstand selbst, über den man sprechen muß, das natürliche Ausmaß überschritten hat. Denn es ist statthaft, übertreibend zu reden, weil man ja das eigentliche Ausmaß nicht angeben kann und die Rede besser zu weit geht, als hinter dem Wahren zurückzubleiben.“⁹

Schelmuffsky redet unablässig hyperbolisch. Mit 6000 anderen Reisenden ist er auf dem Meer untergegangen; stets wird er von den schönsten Frauen des Ortes, an dem er sich aufhält, hofiert; höchste Ehren werden ihm selbst in entlegenen Gegenden zuteil; mit den gewieftesten und scheinbar überlegenen Gegnern nimmt er es mit großer Geschicklichkeit auf. Überall geht von ihm Glanz und Strahlkraft aus – so behauptet er oder so lassen sich seine Aussagen verstehen.

Ist dieser Erzähler ein Lügner? Verdreht er die Wahrheit und hält den Leser so zum Narren? Oder geht er, um mit Quintilian zu reden, schicklich mit seinen Worten um, mit denen er dasjenige groß nennt, was tatsächlich groß ist? Oder ist der Gegenstand seiner Rede so ungeheuerlich und außerordentlich, dass die Übertreibung nur das letzte Mittel ist, mit dem er überhaupt, wenn auch unzulänglich, sprachlich erfassbar ist? Meine einfache Antwort ist ein dezidiertes Weder – Noch. Schelmuffsky ist weder Lügner noch gewissenhafter Erzähler.

Die Erzählung Schelmuffskys enthält eine Reihe von Indizien, die an der Glaubwürdigkeit des Erzählten zweifeln lassen. Dazu nur einige Hinweise aus dem zweiten Teil des Romans. Als Schelmuffsky sich Venedig nähert, spricht er von der Lagunenstadt als einer Stadt, die auf einem hohen großen Steinfelsen erbaut sei (vgl. 149). Wer das behauptet, ist entweder nicht bei Trost oder er hat die Stadt nie gesehen. An anderer Stelle heißt es, Padua sei eine halbe Stunde von Rom entfernt und eine Universitätsstadt, deren sämtliche 30000 Studenten

⁸ Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Band 2. Darmstadt 1995, 249.

⁹ Ebd.

innerhalb eines Jahres zum Doktor ernannt werden (vgl. 162). Wer's glaubt, wird selig.

Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang eine kleine narrative Erfindung Christian Reuters. Zu Beginn des zweiten Teils des Romans tritt am Rande eine Überraschungsfigur auf, der kleine Vetter von Schelmuffsky. Der wird nicht müde, die Unzuverlässigkeit Schelmuffskys zu beteuern. Er ist sich sicher, dass dessen Reiseberichte nichts anderes als Seemannsgarn oder Jägerlatein sind. Schelmuffsky mache nur große Worte, er sei niemals weiter als eine halbe Meile aus seiner Geburtsstadt gekommen (vgl. 137). Der Angeklagte sieht sich verunglimpft und weiß sich dagegen nur mit saftigen Ohrfeigen zu wehren. Die Episode ist ein deutlicher Fingerzeig für den Leser, die Wahrhaftigkeit des Erzählers anzuzweifeln.

Das gilt auch für eine weitere Episode, die sich in einem Wirtshaus in Padua abspielt. Der windige Sohn der Gastwirtin gibt dort seine wundersamen Erlebnisse zum Besten. Er tritt wie das alter ego von Schelmuffsky auf, denn er erzählt hanebüchene Dinge, wird aber sogleich der Aufschneiderei überführt, und zwar von Schelmuffsky selbst.

„Ich hatte, halt ich davor, noch nicht drey Wochen bey derselben Wirthin logiret, so stellte sich ihr frembder Sohn zu Hause wieder ein. Er kam der Tebel hohl mer nicht anders als ein Kessel-flicker auffgezogen und stunck nach Toback und Brantewein wie der ärgste Marode-Bruder [Landstreicher]. Ey sapperment! Was schnitte der Kerl Dinges auff, wo er überall gewesen wäre und waren der Tebel hohl mer lauter Lügen!

Wie ihn nun seine Mutter und Schwestern wie auch sein kleiner Bruder bewillkommet hatten, so wollte er mit seinen Schwestern Frantzösisch an zu reden fangen, allein er kunte der Tebel hohl mer nicht mehr vorbringen als ouy [oui]. Dann wenn sie ihn auff teutsch fragten: Ob er auch da und da gewesen wäre, so sagte er allemahl ouy. Der kleine Bruder fieng zu ihn auch an und sagte: Mir ist erzehlet worden, du solst nicht weiter als biß Halle in Sachsen gewesen seyn – ists denn wahr? So gab er ihn gleichfalls zur Antwort: Ouy. Als er nun hierzu auch ouy sprach, musste ich mich der Tebel hohl mer vor Lachen in die Zunge beissen, daß ers nicht merckte, daß ich solche Sachen besser verstünde als er. Denn ich kunte es ihn gleich an augen absehen, daß er über eine Meile Weges von Padua nicht muste gewesen seyn!

Wie ihm das Frantzöisch-Reden nicht wohl fliessen wollte, so fieng er teutsch an zu reden und wollte gerne frembde schwatzen, allein die liebe Fr. Mutter-Sprache verrieth ihn immer, daß auch das kleinste Kind es hätte mercken können, daß es lauter gezwungen Werck mit seinen Frembde reden war. Ich stellte mich nun dabey gantz einfältig und gedachte von meinen Reisen anfänglich nicht ein Wort. Nun, da hat der Kerl Dinge hergeschnitten, daß einen flugs die Ohren davon hätten weh thun mögen und war nicht ein eintzig Wort wahr. Denn ich wuste es alles besser, weil ich dieselben Länder und Städte, da er wolt gewesen seyn, schon längst an den Schuhen abgerissen hatte.“ (165f.)

Aus all dem können wir den sicheren Eindruck gewinnen, dass der Wahrheitsgehalt von Schelmuffskys Berichten (fiktionsintern gesehen) zu wünschen übrig lässt. Eine wichtige Bedingung für die Lügenhaftigkeit seines Tuns ist damit erfüllt.¹⁰ Schelmuffsky formuliert nicht in einem realistischen Sinn, wohl aber im Rahmen der Fiktion wahrheitsfähige Aussagen, deren Geltung zu recht in Frage steht.

Zur Lüge gehört aber nicht nur die irrige Aussage, sondern auch der Widerspruch zwischen dem Gesagten und dem stummen Fürwahrhalten von etwas anderem. Wer lügt, behauptet etwas, von dessen Falschheit er überzeugt ist. Ob das im Fall von Schelmuffsky so ist, kann nicht mit Eindeutigkeit entschieden werden. Wie in der barocken Literatur üblich, ist er keine psychologisch differenziert angelegte Figur, die Aussagen über seine inneren Welten erlaubt. Das ist erst für neuere literarische Texte charakteristisch. Aber es ließe sich ein Indizienbeweis dafür führen, dass Schelmuffsky gewollt irrig redet. Schon in der Vorrede beteuert er seinen guten Willen und seine treuherzige Absicht, dem Leser nichts als die Wahrheit mitzuteilen. Wer das so inständig wie Schelmuffsky betont, weckt Skepsis an seiner Aufrichtigkeit:

„Sollte ich aber wissen, daß dasselbe, welches ich mit grosser Mühe und Fleiß aufgezeichnet, nicht von iederman geglaubt werden solle, wäre mirs der Tebel hohlmer höchst leid, daß ich einige Feder damit verderbet; ich hoffe aber, der Curiöse Leser wird nicht abergläubisch seyn und diese meine sehr gefährliche

¹⁰ In den Überlegungen zur Lüge beziehe ich mich auf Simone Dietz: Die Kunst des Lügens. Stuttgart 2017.

Reise-Beschreibung vor eine blosser Aufschneiderer und Lügen halten, da doch bey dem Sapperment alles wahr ist und der Tebel hohlmer nicht ein einziges Wort erlogen.“ (10)

Lügen sind des Weiteren dadurch bestimmt, dass sie nicht um ihrer selbst, sondern um außer ihr liegender Zwecke willen geäußert werden. Ein möglicher Zweck der Lüge ist der Betrug. Sie wird zum Schaden eines anderen artikuliert. Aber auch andere Zwecke sind denkbar. Jeder kennt das Phänomen der Notlüge, in der nicht der Schaden eines anderen, sondern der eigene Nutzen im Interesse des in verwickelter Situation befindlichen Lügners steht. Es gibt außerdem die wohlwollende Lüge, die sich ganz in den Dienst eines anderen stellt; etwa, wenn wir einem in auswegloser Situation befindlichen Mitmenschen Mut mit der Aussage zusprechen, die Rettung nahe.¹¹

Schelmuffsky spricht die Unwahrheit. Er findet große Worte für seine großen Taten, aber alles spricht dafür, dass er nichts von dem erlebt hat, was er mitteilt. Insofern lügt er. Der Zweck seiner Täuschung ist das Vergnügen, das er bereiten will. Seine erstunkenen und erlogenen Geschichten verfolgen kein anderes Ziel als das Wohlgefallen derer, die sie erzählt bekommen.

Zur Lüge gehört elementar das Verbergen sowohl des Widerspruchs zwischen dem Wahrheitswert der lügnerischen Aussage und der inneren Haltung des Lügners zur Geltung der Aussage als auch zum Zweck der Lüge. Andernfalls würde die Lüge nicht glücken können, sondern durchschaubar sein. In diesem letzten Punkt versagt Schelmuffsky. Christian Reuter lässt seinen Helden so sprechen, dass seine Lüge erkennbar ist. Die vielen offensichtlichen Unkenntnisse des Erzählers, sein übermäßiger Gebrauch der Hyperbel, all diese deutlichen Indizien seiner Unglaubwürdigkeit werden nicht kaschiert, sondern offen zur Schau getragen. Schelmuffsky betrügt nicht, sondern er tut nur so. Wir sollen das durchschauen, und die Rede des Erzählers ist so angelegt, dass wir das auch tun. Der Leser soll es mögen, dass er an der Nase herumgeführt wird. Er ist Teil eines Spiels, bei dem er sich nicht getäuscht sieht, sondern bestens unterhalten wird. Der ideale Leser von Christian Reuters Roman schätzt den Einfallsreichtum des Maulhelden Schelmuffsky, dessen Früchte er nicht auf die Goldwaage der Wahrheit legt. Er lässt sich gern beeindrucken und findet Gefallen an der unbekümmerten Anstrengung des aufschneiderischen Erzählers. Weil das Spiel des Erzählers Schelmuffsky gewollt durchschaubar ist, ist er kein Lügner. Er ist auch kein Heuchler. Dazu fehlt ihm die Niederträchtigkeit. Und

¹¹ Diese Form des Lügens hat in Jurek Beckers Roman „Jakob der Lügner“ literarische Gestalt gefunden.

er ist auch kein Hochstapler. Dazu fehlt ihm die Gerissenheit und überhaupt die Fähigkeit zum aktiven Rollenspiel. Er verkörpert einen eigenen Typus des Erzählers, nämlich den des Prahlers, der schwadroniert und fabuliert und sich mit seiner Gabe zu erzählen herausputzt einzig mit dem Ziel, dem Leser ein vergnügliches Erlebnis zu bereiten. Wir sind damit wieder ganz nah an der Männerrunde am Biertisch, von der Peter von Matt spricht und von deren narrativen Kraft auch Schelmuffsky ein Bewusstsein hat. In der Vorrede heißt es in ganz ungewohnt bescheidenen Worten, nachdem Schelmuffsky eine knappe Zusammenfassung seiner außerordentlichen Erlebnisse formuliert hat:

„Ich habe aber Zeitlebens kein Geprahle oder Aufschneidens davon hergemacht – es wäre denn, daß ichs bisweilen guten Freunden auf der Bier-Banck erzehlet hätte.“ (9)

In diesen Worten wird erkennbar, warum wir einen Prahler wie Schelmuffsky akzeptieren. Sobald er um des Hörers oder Lesers willen prahlt, kann er mit Wohlwollen rechnen. Sobald er um seiner selbst willen prahlt, provoziert er Missachtung.

Ist der Text eine Satire, wie es in der Forschungsliteratur immer wieder zu lesen ist?¹² Das mag nicht ganz verfehlt sein; satirische Elemente sind in dem Roman enthalten. Aber es geht in ihm nicht vornehmlich um Kritik (z. B. an ungelungenen Reiseberichten oder an der modischen Einmischung des Französischen in die deutsche Sprache), sondern um den lustvollen Vorgang des Erzählens. In diesem Punkt steht er in einer Reihe mit Cervantes' „Don Quijote“, Grimmelshausens „Simplicissimus“, Thomas Manns „Felix Krull“, den Romanen des jungen Günter Grass, und zahlreichen Romanen der italienischen Literatur, etwa von Luigi Malerba und Italo Calvino. Der prahlende Erzähler ist kein Gernegroß, der sich hervortun will, sondern ein vortrefflicher Unterhaltungskünstler. Erlebt hat er nichts, aber er versteht es, mit seiner Flunkerkraft zu bezaubern.

V

Das literarische Bewusstsein im Zeitalter des Barock ist durchdrungen von einem Denken in Gattungen. Die Regeln des literarischen Schreibens werden gelehrt und gelernt, und sie sind darum tief verankert in den Köpfen der

¹² Vgl. Dirk Niefanger: Barock. Stuttgart, Weimar 2000, S. 213. – Volker Meid: Barock-Themen. Eine Einführung in die Literatur des 17. Jahrhunderts. Stuttgart 2015, S. 169.

Autoren. Wie ein Trauerspiel zu schreiben ist oder ein Sonett, das kann man im 17. Jahrhundert in den verbreiteten Poetiken nachlesen. An den dort mitgeteilten Vorgaben orientiert man sich; sie erlauben, wenn überhaupt, nur kleine Spielräume für schöpferische Innovation. In der zeitgenössischen Gattungslehre wird auch eine Hierarchie der literarischen Formen und Themenfelder gelehrt. Hoch im Kurs stehen die ernstesten Gattungen und die gewichtigen Sujets, das barocke Trauerspiel, die Hymne, die geistliche und die höfische Literatur mit ihren bedeutenden Gegenständen, etwa der Tugend- und der Glaubenslehre. Weit unten steht die volkstümlich-satirische Literatur, zumal wenn sie nicht in Versen, sondern in Prosa verfasst ist. Vor allem drei Gründe erklären ihre Geringschätzung. Erstens gilt die Kunstfertigkeit dieser Dichtung als bescheiden. Zweitens gilt sie als nicht in der literarischen Tradition verankert. Sie kann nicht auf gewichtige, möglichst antike Vorläufer und anerkannte Vorbilder zurückschauen und darauf aufbauen. Drittens ist die soziale Welt, aus der sie hervorgeht und für die sie bestimmt ist, weder die der Kirche noch die des Hofes. Sie gehört zu den Niederungen der einfachen Leute, des fahrenden Volkes, auch der Welt der Studenten. In den Kreis dieser Literatur gehört auch Christian Reuters Roman. Die Dichtungslehre des 17. Jahrhunderts sieht für Texte wie diesen keine strengen Regeln vor. Dieser Umstand kann aus heutiger Perspektive als ein Vorzug gesehen werden. Die überschäumende Freiheit, mit der in diesem Roman erzählt wird, kann uns nämlich auch heute noch beeindrucken. Sie hat eine Erzählerfigur hervorgebracht, die in Lukians Lügendichtungen und der Schwankliteratur zwar ansatzweise vorgeprägt ist, aber als ein Prototyp gelten kann. Der Prahlhans als Erzähler nimmt seit Christian Reuters „Schelmuffsky“ in der deutschen Literatur einen Platz, wenn auch einen bescheidenen Platz ein. Die Lügengeschichten des Freiherrn von Münchhausen sind ohne ihn nicht zu denken. Gerade seine Ausnahmestellung dürfte Clemens Brentano, als er den zu Beginn des 19. Jahrhunderts vergessenen Roman von Reuter wiederentdeckt und der literarischen Öffentlichkeit bekannt gemacht hat, für diesen Text eingenommen haben. Auch Walter Benjamins Urteil über den Roman bezieht sich vor allem auf eines: die Erfindungskraft des Autors Christian Reuter.¹³ Brentano und Benjamin sind nicht die schlechtesten Gewährsleute. Vielleicht können wir uns ihren Urteilen anschließen.

¹³ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 4, 2. Teil. Frankfurt am Main 1972, S. 655-657.

Literaturverzeichnis

- Adelung, Johann Christoph (1799): Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Bd. 3. Leipzig.
- Becker, Jurek (1982): Jakob der Lügner. Berlin.
- Benjamin, Walter (1972): Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 4, 2. Teil. Frankfurt am Main 1972, S. 655-657.
- Dietz, Simone (2017): Die Kunst des Lügens. Stuttgart.
- Grimm, Jacob& Grimm Wilhelm (1860): Deutsches Wörterbuch, Bd. 2. Leipzig.
- Meid, Volker (2015): Barock-Themen. Eine Einführung in die Literatur des 17. Jahrhunderts. Stuttgart.
- Niefanger, Dirk (2000): Barock. Stuttgart, Weimar.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1995): Ausbildung des Redners. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Band 2. Darmstadt.
- Reuter, Christian (1997): Schelmuffsky. Stuttgart.
- Theophrast (2004): Charaktere. Stuttgart.
- Von Matt, Peter (1992): Schöne Geschichten! Deutsche Erzählkunst aus zwei Jahrhunderten. Stuttgart.

Serge Yowa

***Mehrsprachigkeit, Interkulturalität und Identität.
Anmerkungen zu Formen und Funktionen der Sprache in Elias
Canettis Die Gerettete Zunge***

Einleitendes

Im heutigen Kontext der Globalisierung und der zunehmenden Migration, wo die Sprachenvielfalt auch auf die Kulturvielfalt verweist; wo die Mehrsprachigkeit sehr oft als Markierung der Interkulturalität betrachtet wird und als zentraler Bestandteil transkulturell-hybrider Identitäten (vgl. Welsch 2012, 28, 31) immer mehr in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung rückt, und wo die Problematik bzw. die Artikulation von Alterität immer mehr an kulturpolitischer und sozialer Relevanz gewinnt, ist ein Autor wie Elias Canetti (1905-1994) nur schwer zu übersehen. Durch die auf seine familiären Verhältnisse und andere äußere Umstände zurückzuführende eindrucksvolle Kenntnis mehrerer Sprachen und Kulturen wurde dieser deutschsprachige Autor jüdischer Herkunft zum Inbegriff der *Inter-* und *Transkulturalität*¹ par excellence. Der Sprache kommt eine wichtige Rolle in Canettis Poetik zu. Das Intertextuelle und vor allem die Sprachenvielfalt als Ausdrucksform des Interkulturellen sind bei ihm dadurch besonders ausgeprägt, dass er in seinem literarischen Oeuvre nicht nur verschiedene Sprachen in Beziehung setzt, sondern auch die eigene Lektüre zum Gegenstand gründlicher Reflexionen macht. Dies verleiht seinem Werk einen hohen weltliterarischen Rang. Innerhalb dieses Werkes nimmt seine dreibändige Autobiografie, die die

¹ Beide Begriffe führen die Idee der Homogenität von Kulturen ad absurdum und betonen die Möglichkeit von Kulturtransfer und von hybriden kulturellen Konstellationen. Sie setzen voraus, „dass es Kulturen gibt, also auch Kulturgrenzen und Kulturunterschiede, ganz gleich, wie sie definiert werden [...], [und] dass diese Grenzen nicht undurchlässig und diese Unterschiede nicht absolut sind. Denn sonst gäbe es weder ein Inter noch ein Trans. [...] Ihre sinnvolle Verwendung schließt zweierlei aus: dass Kulturen in sich geschlossene, inkommensurable Ganzheiten sind; dass sie sich in einem differenzen- und grenzenlosen Kontinuum auflösen.“ (Mecklenburg 2008, 91f.) Die Transkulturalität als eine Folge von Migrationsprozessen, Medien und Wirtschaftsbeziehungen will, Wolfgang Welsch zufolge, „den heutigen kulturellen Verhältnissen gerecht werden.“ Hybridität stelle in der Theorie der Transkulturalität die normale Verfasstheit der „zeitgenössischen Kulturen“ dar (Welsch 2012, 3).

internationale Anerkennung des Autors begründet und die aufgrund der vielen Wanderungen des Protagonisten als das kulturelle Produkt der globalisierten Welt angesehen werden kann, einen besonderen Platz ein. Der vorliegende Aufsatz widmet sich Canettis Autobiografie *Die gerettete Zunge* (1977)² und will darin die Problematik der Konstruktion von Identität durch Sprache erörtern. Unter Rückgriff auf Michail Bachtins Dialogizitätstheorie will er besondere Varianten der Mehrsprachigkeit genauer erfassen, die bisher in der Canetti-Forschung keine Beachtung gefunden haben.³ Im Folgenden sollen einige ausgewählte Erscheinungsformen der Sprache und deren Funktion als Mittel der Herausbildung eines ‚interkulturellen Gedächtnisses‘ und als Medium der Begegnung mit dem ‚Anderen‘ erkundet werden, wobei mit dem ‚Anderen‘ nicht nur der Kulturfremde, sondern auch das Andere des Ich gemeint ist; das heißt eine fremde, auf das Ich prägend wirkende Instanz. Freizulegen sind zudem die Rolle des ‚Anderen‘ in der Selbstbildung sowie die Art von Identitätsentwürfen und -konstellationen, die dabei am Werk sind.

Die ‚Urszene‘. Das Ich im Universum der Sprachen

„Meine früheste Erinnerung ist in Rot getaucht. Auf dem Arm eines Mädchens komme ich zu einer Tür heraus, der Boden vor mir ist rot, und zur linken geht eine Treppe hinunter, die ebenso rot ist. Gegenüber von uns, in selber Höhe, öffnet sich eine Türe und ein lächelnder Mann tritt heraus, der freundlich auf mich zugeht. Er tritt ganz nahe an mich heran, bleibt stehen und sagt zu mir: ‚Zeig die Zunge!‘ Ich strecke die Zunge heraus, er greift in seine Tasche, zieht ein Taschenmesser hervor, öffnet es und führt die Klinge ganz nahe an meine Zunge heran. Er sagt: ‚Jetzt schneiden wir ihm die Zunge ab‘ Ich wage es nicht, die Zunge zurückzuziehen, er kommt

² Die Autobiografie wird im Folgenden mit der Abkürzung GZ, gefolgt von der Seitenzahl, zitiert. Außerdem steht FO für *Die Fackel im Ohr*, den zweiten Band der autobiografischen Trilogie.

³ Die Beiträge in dem 2007 von Maja Razbojnjkova-Frateva und Hans-Gerd Winter herausgegebenen Band zur Interkulturalität und Intertextualität bei Elias Canetti behandeln so gut wie gar nicht die wesentlichen Aspekte der Mehrsprachigkeit in Canettis Autobiografie. Sie sind zum größten Teil darum bemüht, wesentliche Konzepte und Motive in Canettis Oeuvre in einem intertextuellen Zusammenhang herauszuarbeiten, wobei Intertextualität nicht als inneres Schreibverfahren erkundet, sondern als „intellektuelle Aktivität des Interpreten ins Spiel gebracht“ wird. Die Autoren versuchen, „Texte Canettis und anderer Autoren miteinander ins Gespräch zu bringen, damit sie neu und besser verstanden werden.“ (Razbojnjkova-Frateva/Winter 2007, 17.) Die Intertextualität als sprachlich-stilistisches Mittel, als Strategie interkultureller Begegnung, also als identitätsbildender Faktor besonders in Canettis Autobiografie wird außer Acht gelassen.

immer näher, gleich wird er sie mit der Klinge berühren. Im letzten Augenblick zieht er das Messer zurück, sagt: ‚Heute noch nicht, morgen.‘ Er klappt das Messer wieder zu und steckt es in seine Tasche.“ (GZ, 9)

Mit diesen einführenden Sätzen fängt die erste Episode der *Geschichte einer Jugend* an. Das erzählte Ereignis ist eine für immer prägende traumatische Szene, die der Protagonist erlebt hat und die dem Buch seinen Titel gibt. Der Liebhaber des bulgarisch sprechenden Kindermädchens droht dem Zweijährigen an, ihm die Zunge herauszuschneiden, wenn er seinen Eltern von ihren heimlichen Zusammentreffen erzählt. Diese Szene, die auf einen Karlsbad-Aufenthalt der Eltern im Sommer 1907 zurückgeht, wiederholt sich mehrmals und tut ihre Wirkung: Das Kind schweigt zehn Jahre über die Beziehung der beiden und rettet somit seine Zunge. Die „Zunge“ hat im Werk zugleich eine konkrete und eine metaphorische Konnotation. Als Organ des Sprechens und der Sprache ist sie Elias' kostbarer Schatz. Erst dadurch kann er nämlich Laute artikulieren und sich Sprachen aneignen. Erwähnenswert ist, dass der Knabe von Anfang an von Wort, Sprache und Schrift fasziniert ist. Deshalb ist er wütend auf seine Eltern, wenn diese unter sich Deutsch, „die Sprache ihrer glücklichen Schulzeit in Wien [...] ihre geheime Sprache“ (GZ, 33,35) sprechen, die er nicht verstehen kann und soll. Vor diesem Hintergrund markiert die *Zunge* symbolisch einen bedeutenden Wesenszug verschiedener sprachlich-historischer Konstellationen und fungiert schon als Faktor zukünftiger Bildung einer Ich-Identität, die aus unterschiedlichen Sprachen besteht.

Elias Canetti ist in einer Enklave spaniolischer Juden in Bulgarien aufgewachsen. Permanente Wohnsitzwechsel führten ihn nach England, Österreich und in die Schweiz. Durch diese verschiedenen Migrationen war er mit neuen Sprachen konfrontiert, die er sich aneignen musste. Bei seinen Reisen interessierte er sich für andere Völker und ihre Lebensarten. Die Orte, an die er reiste, und ihre Bewohner waren für ihn von großer Bedeutung: „Von der Entdeckung der neuen Länder und Städte“, so Olga Borodatschjova, „[ging] er zur Erforschung der Menschen über [...] Canetti lernt[e] [unterschiedliche] Völker meistens als Insider kennen – durch seine Sprachkenntnisse.“ (Borodatschjova 2002, 68) Schon in seiner Geburtsstadt Rustschuk ist Canettis Protagonist einer grenzenlosen Sprachenvielfalt ausgesetzt. Das erzählende Ich beschreibt im ersten Teil der Autobiografie das Leben in dieser kleinen Stadt. Rustschuk fungiert als ein multikultureller Ort, wo das beschriebene Ich zwischen verschiedenen Sprachen wechselt:

„Rustschuk, an der unteren Donau, wo ich zur Welt kam, war eine wunderbare Stadt für ein Kind, und wenn ich sage, daß sie in Bulgarien liegt, gebe ich eine unzulängliche Vorstellung von ihr, denn es lebten dort Menschen der verschiedensten Herkunft, an einem Tag konnte man sieben oder acht Sprachen hören. Außer den Bulgaren, die oft vom Lande kamen, gab es viele Türken, die ein eigenes Viertel bewohnten, und an dieses angrenzend lag das Viertel der Spaniolen, das unsere. Es gab Griechen, Albanesen, Armenier, Zigeuner [...] Rumänen [...] Russen.“ (GZ, 10)

Rustschuk gilt also als die materielle und zugleich symbolische Verbindung, die alle diese Menschen unterschiedlicher Herkunft vereinigt, die in Rustschuk zusammenleben. Die Stadt ist dadurch berühmt, dass sie einen alten Donauhafen hat und aufgrund dessen Menschen von überall anzieht. An diesem multikulturellen Ort auf dem Balkan treffen westeuropäische, osteuropäische und orientalistische Einflüsse aufeinander. Das damit einhergehende Sprachgemisch, das verwirrend auf den Heranwachsenden wirken könnte, wird vom Ich-Erzähler eher positiv eingeschätzt und sogar als Privileg angesehen:

„Es war oft von Sprachen die Rede, sieben oder acht verschiedene Sprachen wurden allein in unserer Stadt gesprochen, etwas davon verstand jeder, nur die kleinen Mädchen, die von den Dörfern kamen, konnten Bulgarisch allein und galten deshalb als dumm. Jeder zählte die Sprachen auf, die er konnte, es war wichtig, viele von ihnen zu beherrschen, man konnte durch ihre Kenntnis sich selbst oder anderen Menschen das Leben retten.“ (GZ, 38)

Den reichhaltigen Eindrücken in seiner Heimatstadt schreibt das erzählende Ich so bedeutende Funktion in seiner Identitätsbildung zu, dass es behauptet: „Alles, was ich später erlebt habe, war in Rustschuk schon einmal geschehen.“ (GZ, 11) Damit wird auch gemeint, dass die spätere Erfahrung der Vielheit in der Welt, also spätere durch Migration verursachte und ermöglichte Orts-, Kultur- und Sprachenwechsel das wiederholt, was das beschriebene Ich in Rustschuk erlebt hat; was als eine Vorbereitung auf sein späteres Leben verstanden werden kann. Der autodiegetische Erzähler glaubt, dass sein geistiger Habitus und seine spätere Identität fundamental durch das in dem Mikrokosmos der Donau Erlebte bestimmt, modelliert und strukturiert werden. Hier erfährt die erzählte Figur den ganzen Kreis innerer Möglichkeiten. Im Alter wiederholt sich diese Erfahrung auf der Ebene der ‚Makrostruktur Welt‘. Die erläuterte Aussage des

Erzählers entspricht Goethes idealistischem Bildungs- und Entwicklungskonzept der Entelechie, wonach das Individuum sich auf ein Telos, das heißt auf eine zweckbestimmte Ordnung, ein übergeordnetes Lebensziel hin entwickelt, das es bereits in sich trägt, dessen Keim also bereits im Kindesalter angelegt ist (vgl. Vor- und Nachwort zu Goethe 1967). Die durch diese Aussage sichtbar werdende teleologische Rekonstruktion von Lebensfakten, diese entelechische Identitätstheorie erscheint aber in *Die gerettete Zunge* erzählstrategisch als ein Mittel, wodurch der Ich-Erzähler den Prozess der Bildung seiner Persönlichkeit auf eine schon vorhandene Anlage, auf einen Kausaleffekt zurückführt und ihn damit erklärt bzw. rechtfertigt.

Weil der kleine Elias die Welt durch seine Zunge sprachlich und demnach kulturell erfahren und deren vielfältige Formen, Farben, Gerüche und Stimmen aufzeichnen kann, wird das Zungenretten zu einem Sprachenretten. Aus diesem Grund ist ihm die Bewahrung des Redenkönnens von existentieller Bedeutung. Mit dem Zungenretten wird nicht nur das Sprechenkönnen, sondern auch die Möglichkeit der Erfahrung der (sprachlich-kulturellen) Pluralität in der Welt bewahrt. Durch die erstaunlich früh in sich aufgenommene sprachliche Diversität in Rustschuk entwickelt der Junge eine profunde Sensibilität für Sprache(n) und besucht damit seine erste Schule der Sprachtoleranz. Es ist daher kaum erstaunlich, dass er später keine ethnozentrische Sichtweise aufweist, sondern imstande ist, sich viele Sprachen anzueignen, sich darin zu äußern und sogar mit Menschen unterschiedlicher sprachlicher und kultureller Prägung effizient ins Gespräch zu kommen. Von der Ausbildung dieser Sprachfertigkeit berichtet *Die gerettete Zunge*. Signifikantes Beispiel ist in diesem Zusammenhang der Kontext bzw. der Prozess des Erlernens des Deutschen, einer „Zaubersprache“ für den jungen Protagonisten, welche den Eltern als geheimes Verständigungsmittel dient und deren Klang er nur lauschen und heimlich nachahmen kann (GZ, 33-35). Diese Faszination von einer fremden Sprache löst zugleich die unwiderstehliche Versuchung aus, das Fremde zu durchdringen. Einen Nachweis dafür, dass dem Knaben dieser Versuch oft gelingt, liefert die Szene, in der er seine Mutter bei ihrem bisher nur vom Vater verwendeten Kosenamen „Mädi“ ruft (GZ, 34f.). Erst später erlebt Elias das Privileg, Deutsch rapide und unter drastischen bzw. ungeheuerlichen Druck der ungeduldigen Mutter zu erlernen. Diese Sprache fungiert für das erinnernde Ich als eine „spät und unter wahrhaftigen Schmerzen eingepflanzte Muttersprache“, als „die Sprache [der] Liebe“ (GZ, 90), der Bildung und der Kultur. Dass Deutsch zur Muttersprache avanciert, schließt die Tatsache nicht

aus, dass der Protagonist andere Sprachen studieren soll – später lernt er auch u.a. Englisch und Französisch. Zudem ist es der Wunsch der Mutter, ihrem Sohn eine polyglotte Erziehung angedeihen zu lassen. Mehr noch: „Bildung [besteht] für sie in den Literaturen aller Sprachen“ (GZ, 90). Die spätere Vielsprachigkeit des Protagonisten ist als Faktor der interkulturellen Begegnung und Kommunikation zu deuten. Diese biografische Mehrsprachigkeit findet übrigens in der Form der Autobiografie ihren Niederschlag. Und zwar durch die darin zum Ausdruck kommende „manifeste Mehrsprachigkeit“ (vgl. Radaelli 2011, 54) und die literarische Übersetzung, die der Autobiograf an manchen Stellen vornimmt.

Mehrsprachigkeit und literarische Übersetzung als Ausdruck der Pluralität im Ich

Von entscheidender Bedeutung für das Verhältnis von Sprache und Identität in Elias Canettis Autobiografie ist die Sprachenvielfalt und die Praxis literarischer Übersetzung. Bei der Auseinandersetzung mit *Die gerettete Zunge* ist der Leser mit Multilingualem konfrontiert. Die Verwendung des altspanischen Idioms, das in der Familie und unter Spaniolen gebraucht wurde, mag in diesem Sinne aufschlussreich sein. So ist es zum Beispiel, wenn der Erzähler in Zusammenhang mit seinem Rustschucker Leben spanische Syntagmen in ihrem Wortlaut und in deutscher Übersetzung in den Text einführt: „Ein eifriges und zugleich zärtliches Wort, das ich oft hörte, war ‚la butica‘. So nannte man den Laden, das Geschäft, in dem der Großvater und seine Söhne den Tag zubrachten“ (GZ, 13); „ein Wort, das immer mit Verachtung geladen war, lautete ‚Todesco‘, es bedeutete einen deutschen oder aschkenasischen Juden“ (GZ, 11). Onkel Bucco, der älteste Bruder des Vaters, pflegte die Hand auf den Kopf des Jungen zu legen und sagte dabei: „Yotibendigo, Eliachicu, Amen!“ – „Ich segne dich, kleiner Elias, Amen!“ (GZ, 22); Er wurde respektiert, „weil er der ‚Bucco‘ war, das war der Ehrentitel des erstgeborenen Sohnes in jeder Familie“ (GZ, 23). Fast überall im ersten Teil von *Die gerettete Zunge*, sind solche Übersetzungsakte zu finden. Diese Verwendung des Altspanischen ist aus der Perspektive des Erzählers alles andere als naiv. Sie belegen seine Einbindung in die kulturelle, religiöse und sprachliche Welt der Spanisch-Juden. Dadurch wird deutlich, dass der Prozess seiner Identitätsbildung auch durch die Verinnerlichung kultureller Werte der Spaniolen, also durch Assimilation geprägt ist.

An bestimmten Stellen setzt der Erzähler voraus, dass die spanischen Wörter oder Ausdrücke auch dem fremdkulturellen Leser verständlich sind und nimmt demnach keine Übersetzung vor. Ein markantes Beispiel ist im Kapitel „Geburt des Bruders“ ersichtlich, als das Ich das Jammern der Mutter bei der Geburt seines kleinen Bruders beschreibt. „Das Jammern wurde lauter, ich hörte ‚madre mia querida! Madre mia querida!‘“ (GZ, 24). Das Gleiche gilt für die englischen Syntagmen, die in der sich in Manchester abspielenden Episode „Little Mary“ zu finden sind. Das beschriebene Ich kommt in der Tat in die Schule, von der er schwärmt. In seine Banknachbarin Little Mary mit ihrer roten Backen ist es so verliebt, dass es zu Hause vor der Gouvernante laut singt: „ ‚Little Mary is my sweetheart! Little Mary is my sweetheart‘“ (GZ, 59). Das Wort „sweetheart“ hat der Junge von der Gouvernante selbst erlernt, die es verwendete, wenn sie den kleinen Bruder Georgie beim Spaziergang mit dem Kinderwagen küsste. Die erwähnte Stelle wird nicht wortwörtlich übersetzt, aber der Leser soll sie aus dem Kontext erschließen.

Übersetzt werden auch türkische Wörter wie in der Episode „Das Haus des Türken. Die beiden Großväter“, wo der Ich-Erzähler von seinen Großeltern zu sprechen kommt. In Zusammenhang mit deren Herkunftsort heißt es: „ ‚Edirne‘ – so hieß Adrianopel auf Türkisch – die Stadt, von der beide Großeltern Canettis stammten, wurde oft genannt“ (GZ, 26). Auch einige hebräische Wörter stehen im Originalton und in ihrer deutschen Übersetzung, als der Erzähler sich an die Seder-Abenden und das Pessachritual erinnert:

„Das größte Reinemachen im Haus kam vor Pessach, Ostern [...] Für den Seder-Abend wurde der lange Tisch im Wohnzimmer aufgestellt und hergerichtet [...] Am obersten Ende saß der Großvater und las die Haggadah, die Geschichte vom Auszug der Juden aus Ägypten [...] Als der Jüngste hatte ich meine eigene, nicht unwichtige Funktion, ich musste das ‚ma-nisch-tanah‘ sagen. Die Erzählung vom Auszug aus Ägypten ist eingekleidet in die Frage nach dem Anlaß des Festes. Der Jüngste der Anwesenden fragt gleich zu Beginn, was diese Vorrichtungen alle bedeuten [...]. Der Erzähler, in diesem Fall der Großvater, beantwortete die Frage des Jüngsten mit der ausführlichen Geschichte des Auszugs aus Ägypten.“ (GZ, 32f.)

Weiter heißt es: „Denn da kam das Schönste: die Männer standen alle plötzlich auf und tanzten ein wenig umher und sangen tanzend zusammen ‚Hadgadja, had

gadja‘– ‚Ein Lämmlein, ein Lämmlein‘‘ (GZ, 33). In dieser Fülle fremdsprachlicher Wörter und Ausdrücke fehlt nicht das Französische. Ein ausschlaggebendes Beispiel dafür ist ein Satz wie dieser: ‚Man verkaufte darin [im Laden des Großvaters] Kolonialwaren en gros‘ (GZ, 13). Hier wird der Ausdruck ‚en gros‘ als selbstverständlich betrachtet und demnach nicht übersetzt. Obwohl ‚en gros‘ ein deutscher Ausdruck ist, ist er ursprünglich ein eingedeutschtes französisches Lexem. In Bezug auf die Französin, mit der er Französischstunden hatte, lässt der Erzähler außerdem wissen: ‚Sie gab sich nicht besondere Mühe und brachte mir bloß eine Geschichte über einen Jungen bei, der sich allein im Hause befand und naschen wollte. ‚Paul était seul à la maison‘‘ (GZ, 67).

Auf den ersten Blick ist ersichtlich, dass in der Autobiografie viele Sprachen nebeneinander stehen. Es geht um das Spanische, das Englische, das Französische, das Hebräische und das Türkische, die neben dem Deutschen in einer Art ‚dialogischer‘ Beziehung stehen. Den Übersetzungsakt, das heißt das Verfahren des Autobiografen, das darin besteht, bedeutende Ereignisse in der Originalsprache wiederzugeben und umgehend ins Deutsche zu übersetzen und das Elena Viorel ‚intratextuelles inneres Übersetzen‘ nennt (Viorel 2005), kann also mit dem Begriff der Heteroglossie und der Dialogizität verknüpft werden. Das Nebeneinander verschiedener Sprachen und die Technik der literarischen Übersetzung zeugen nämlich von der Mehrsprachigkeit des schreibenden Ichs. Damit wird auch deutlich, dass seine Identität aus verschiedenen Sprachen besteht, mit denen er schon in der Rustschuker Zeit in Kontakt kommt (vgl. allgemein zur multilingualen Identitätskonstruktion Busch 2013; Kramsch 2009). Diese sprachliche Selbstkonstruktion ist auch durch seine verschiedenen Wanderungen bedingt. Geht man in Anlehnung an neuere Text- und Kulturtheorien davon aus, dass der Kontakt zwischen Sprachen auch einen Kontakt zwischen den Kulturen impliziert, so stellt die so herausgearbeitete Mehrsprachigkeit eine Form der Interkulturalität dar, denn sie ist Ausdruck einer heterogenen Wechselbeziehung zwischen den Sprachen und damit auch zwischen den Kulturen. Dadurch werden Strategien der Begegnung mit dem Anderen inszeniert und diese Begegnung mit dem Anderen vollzieht sich im übersetzenden Ich. Angesichts der Verflechtung und des In-Beziehung-Setzens der Sprachen kann man, sich auf Michail Bachtins Theorie der Heteroglossie stützend, von einer ‚Hybridisierung‘ der Sprache in Canettis Ich sprechen, das heißt der Verschränkung verschiedener Sprachen innerhalb einer einzigen Äußerung („Code-switching“) (Bachtin 1979, 244). Eine solche Verschränkung

zweier oder verschiedener Sprachen ist in Canettis Autobiografie ein intendiertes ‚künstlerisches‘ Vorgehen. So befindet sich das Ich in einem Begegnungsfeld interner Kräfte.

Dadurch, dass die in *Die gerettete Zunge* zu findende „Polyglossie“ bzw. die vom schreibenden Ich vorgenommene Technik literarischer Übersetzung nicht nur ein multilinguales Phänomen darstellt, sondern auch einen (inter-)kulturellen Hintergrund hat, wird das erzählende Ich zu einem *Übersetzer*, wie ihn Stuart Hall in Zusammenhang mit Diaspora-Menschen konzipiert; das heißt einem, der verschiedene kulturelle Sprachen spricht und zwischen ihnen „übersetzt“ und „vermittelt“ (Hall 1994, 218). Die Übersetzung erscheint in diesem Kontext als ein *translationales* und *transnationales* Phänomen. Sie bringt nämlich nicht nur den Prozess der Übertragung von Sprachen und Kulturen, sondern auch das Moment der Überschreitung der sprachlichen, kulturellen und nationalen Grenzen zum Ausdruck. Dies impliziert auch für die sprachlich-kulturelle Identität des Ich, dass sie sich in einem „Zwischenraum“ als Raum der Hybridität konstituiert (vgl. zum Konzept Bhabha 2000, 38f.). In ihm überschneiden sich die verschiedenen Sprachen und Kulturen. Es bildet sich dadurch eine interkulturelle, also hybride Identität; eine Identität, die keinesfalls einheitlich ist, sondern vielseitig, wobei diese Pluralität irreduzibel ist (vgl. generell etwa Bronfen 1997; Mecheril 2003).

‚Vielstimmigkeit‘, ‚interkulturelles Gedächtnis‘ und Identität

Was an Canettis autobiografischer Trilogie besonders faszinierend ist, ist die Darstellung einer über Literatur erfolgenden kosmopolitisch orientierten Bildungsgeschichte des Protagonisten. Die Autobiografie ist ein Bericht darüber, wie ein Individuum sich durch Identifikation mit Bezugspersonen und Büchern bzw. Büchermodellen konstituiert, und wie diese Instanzen auf die Person einwirken und ihr weiteres Leben beeinflussen. Das Ich der Autobiografie bringt alles, was es erlebt, in Zusammenhang mit dem, was es liest, was ihm die Entdeckung einer Vielfalt von Figuren ermöglicht. Wenn es zum Beispiel im Salon seiner Eltern von einer „schamlosen Meute“ ausgelacht wird, als es seine ersten Französischkenntnisse vorführen soll, empfindet es diese „Meute der Erwachsenen“ als Menschenfresser aus *Tausend und eine Nacht* und aus Grimms Märchen (GZ, 69).⁴ So lässt sich das Leben mit Hilfe von Büchern deuten.

⁴ Auch in *Die Fackel im Ohr* berichtet der Erzähler ganz ähnlich: „Immer suche ich nach dem, was ich von den Büchern her kenne. Sei es, daß ich mich zu sehr auf *eine* Art von Büchern beschränkte, sei es, daß ich ihnen das Falsche entnehme“ (FO (1982), 109).

Mehrere Textstellen, in denen die Lese-Erlebnisse des Protagonisten minutiös geschildert werden, zeugen davon, dass das beschriebene Ich sich eine Identität durch Lektüre bildet. Man erfährt nämlich, dass Elias bei den gemeinsamen Leseabenden mit der Mutter, der er übrigens seine wesentlichsten Bildungserlebnisse verdankt, früh angefangen hatte, „Schiller auf Deutsch und Shakespeare auf Englisch“ (GZ, 103) zu lesen.

Bei der Einweisung ihres Sohns in die Welt der Bücher setzt die Mutter tatsächlich das fort, was der Vater angefangen hatte. Die Begegnungen mit den großen Werken der Kunst finden bereits durch den Vater statt, der in seinem Sohn die Liebe zu den Büchern weckt und ihm die Welt der Literatur öffnet. Die gemeinsamen Gespräche über die Bücher, die der Knabe vom Vater in Manchester in der Zeit vor dessen plötzlichem Tod geschenkt bekommt, sind bedeutende Momente in Canettis Erinnerung. Es geht um Bücher von den Brüdern Grimm, Dante Alighieri (*Die Göttliche Komödie*), Jonathan Swift (*Gullivers Travels*) sowie Cervantes (*Don Quijote*) und Defoe (*Robinson Crusoe*) (GZ, 52). Die Entwicklung bzw. das Selbstbild des Jungen wird durch diese literarischen oder fiktionalen Begegnungen und Erfahrungen beeinflusst. Die Welt der Bücher und Märchen fasziniert den Protagonisten in einem solchen Grad, dass die darin enthaltenen Figuren ihn nie mehr loslassen. Der Ich-Erzähler betrachtet diese Büchererfahrungen als etwas „Feierliches und Aufregendes“, das sein Leben bestimmt hat und bringt seine Meinung folgenderweise auf den Punkt: „Es wäre leicht zu zeigen, daß fast alles, woraus ich später bestand, in diesen Büchern enthalten war“ (GZ, 53). Damit gibt er zu verstehen, dass diese Bücher einen Teil seiner Person bilden und gibt zugleich zu, dass sein Wesen nicht einheitlich, sondern aus vielem besteht und in viele Elemente gespalten ist. Dieser Satz verweist eindeutig auf eine offene und vielfältige Ich-Struktur, also auf die Idee einer pluralen Identität (vgl. allgemein etwa Ausführungen in Pritsch 2008; Mecheril 2006).

Der leidenschaftliche Umgang mit fremder Dichtung, mit der immensen Welt literarischer Figuren macht den jungen Elias zu einem eifrigen Schüler geistiger Kultur und wird für ihn im Endeffekt zur genuinen Existenzform. Indem er ständig intertextuell auf zahlreiche Autoren verweist, die den Protagonisten tief greifend und nachhaltig prägen, lässt der Ich-Erzähler eine besondere Variante der Mehrsprachigkeit durchblicken, die mit Hilfe von Bachtins Heteroglossiebegriff analysiert werden kann: Die Konzentration verschiedener ‚Stimmen‘ und der durch sie repräsentierten Diskurse oder Weltansichten innerhalb des einzelnen Individuums. Autoren der unterschiedlichsten Herkunft

werden genannt, wobei die Skala von den Klassikern der ‚Weltliteratur‘ über die deutschen Klassiker bis hin zu nichtkanonisierten Autoren reicht. Außer den bereits oben erwähnten Autoren findet man in der Autobiografie Namen wie Dickens, den der Junge mit größter Leidenschaft liest, Goethe mit seinem *Faust*, Molière, Hebel und Robert Walser, für den der Jüngling entbrannt ist. Es ist auch die Rede von Victor Hugos mit seinem *Les misérables* sowie Tolstoi, Strindberg und Dostojewski.⁵ Bereits in Dostojewskis Werken, wie Bachtin herausgestellt hat, ist die ‚Vielstimmigkeit‘ und die ‚dialogische‘ Eigenschaft des Wortes (vgl. Bachtin 1971), die auch aus Canettis Autobiografie herauszuarbeiten sind, am Werk. Die verschiedenen vom Autobiografen erwähnten Autoren sind Träger bestimmter Positionen, die ideologisch oder kulturell bedingt sind, von denen aus sie sprechen und deren Schnittpunkt das beschriebene Ich bildet. In dieser Hinsicht stimme ich Dietrich Harth zu, der die Literatur als Teil der Kultur als Ganzem auffasst und der den Wechselbezug beider postuliert. Er schreibt: „[...] die europäischen Literaturen, gleich welcher Sprache, besitzen uralte, weit auseinanderliegende Quellengründe, [...] jedes Buch, jeder Name steht für eine besondere Art der schriftkulturellen Praxis.“ (Harth 1996, 322) Indem das beschriebene Ich in der Autobiografie mit den genannten Autoren und Büchern umgeht, macht es sich zugleich mit bestimmten von diesen Autoren vertretenen kanonisierten Schriftkulturen vertraut, deren Kreuzungspunkt es ist. Das, was es sagt und tut, erhält es oder hat es von anderen erhalten. Seine Sprache verweist auf andere Sprachen, und zwar die der für das Ich prägenden Autoren. Sie ist, um mit Bachtin zu reden, gesellschaftlich geprägt und man kann sie als eine „ideologisch gefüllte Sprache, als Weltanschauung und sogar als konkrete Meinung“ (Bachtin 1979, 164) betrachten.

Die Autobiografie als literarisches Genre ist per definitionem ein Ort, wo sich eine Erinnerungs- und Gedächtnisarbeit vollzieht. Diese Gedächtnisarbeit ist in der deutschsprachigen jüdischen Autobiografie besonders prägend. Dies hängt mit der besonderen Funktion der jüdischen Literatur als Erinnerungs- und Gedächtniskultur zusammen, die der kollektiven Erinnerung verpflichtet ist (vgl. Malo 2009, 80f. auch Ausführungen in Yowa 2014, 100-108). Bei Canetti funktioniert die Gedächtnisarbeit auf eine besondere Art und Weise, denn sie kristallisiert sich nicht nur durch Erinnerung an das Judentum als eine

⁵ Diese Fülle von Autoren ist auch etwa in *Die Fackel im Ohr* und *Das Augenspiel*, dem dritten Band von Canettis Autobiografie zu finden. Zu einer ausführlichen Aufzählung vgl. Kämpel 1985, 102-115.

‚Wortreligion‘ – hier versinnbildlicht durch Canettis Faszination durch das geschriebene, gehörte und gesprochene Wort (vgl. eingehend hierzu Bollacher 1983, 47-67; Bollacher 1991, 20) – sondern auch und vor allem durch Erinnerung an die für das Ich bedeutenden Instanzen und Elemente heraus. In dieser Hinsicht fungiert *Die gerettete Zunge* als geeigneter ‚Gedächtnisraum‘ und als Medium zur Bewahrung des „kulturellen Gedächtnisses“ (Assmann 1992), anhand derer eine dauerhafte Erinnerung an die das Ich prägenden Autoren – aber auch Sprachen und Kulturen – gewährleistet wird. Ihnen wird darin ein angemessener ‚Gedächtnisort‘ geschaffen. So kann in diesem Zusammenhang behauptet werden, dass Literatur und Gedächtnis bzw. Intertextualität⁶ und Artikulation des kulturellen Gedächtnisses miteinander verknüpft sind und die Intertextualität das kulturelle „Gedächtnis der Literatur“ bildet (vgl. Lachmann 1990, 36). In Canettis Autobiografie erweist sich dieses durch intertextuelle Verweisungen ersichtliche Gedächtnis der Literatur bei genauem Hinschauen auch als ein interkulturelles. Denn es geht bei den zitierten Autoren – wie bereits gesagt – nicht allein um deutschsprachige, sondern auch um europäische Autoren. Und die Aneignung dieses Gewebes von Texten impliziert auch die Einverleibung von Denkformen und Handlungen, die einer (fremd-)kulturellen Realität entspringen. Dies gilt besonders, weil Kultur in semiotischer Hinsicht die im Rahmen einer Gesellschaft gebrauchten und zum größten Teil in Texten fassbaren Zeichensysteme und symbolischen Ordnungen umfasst (vgl. ebd.; auch Bachmann-Medick 1996a, 7-64; Bachmann-Medick 1996b, 66-77).

Zum Schluss

Aus den obigen Ausführungen ergibt sich, dass in Canettis Autobiografie ein Ich dargestellt wird, das sich durch einen ständigen Identifikationsprozess konstituiert. Dabei geht es um die Identifikation mit bestimmten Sprachen, Kulturen, Bezugspersonen, Autoren und literarischen Figuren. Alle diese Elemente und Instanzen ermöglichen eine Reihe von ‚Wiedergeburten‘ des Protagonisten im Geiste der Sprache. Diese vielfach sich wiederholenden ‚Geburten‘ gelten als ein maßgebendes Strukturprinzip der Autobiografie. Bei jeder Phase seiner Bildung besteht das Ich zugleich aus einer Vielfalt von Elementen und Subjekten. Kennzeichnend hierfür ist seine (frühe)

⁶ Vgl. eingehend zu den Anspielungen als eine komplexe Form von Intertextualität etwa Piégay-Gros 1996, 78f.

Internalisierung von (Fremd-)Sprachen, welche ihren bedeutsamen Ausdruck in der literarischen Mehrsprachigkeit und in dem Akt der literarischen Übersetzung findet. Weil die Sprache die rein linguistische Ebene verlässt und tief in eine kulturelle Dimension hineinreicht, erscheint der im Ich sichtbare Kontakt der Sprachen als eine „kulturübergreifende weltliterarische Haltung, die die Software der kulturellen Vielfalt in unterschiedlichen Sprachen zum Ausdruck kommen lässt“ (vgl. Adhar Mall 2000, 57). Durch die Schwierigkeit und sogar Unmöglichkeit des Ich, in irgendeinem Sprach- und Kulturraum fest verwurzelt zu sein, wird ein Konzept stabiler nationaler Identität aufgelöst und das Konzept eines Subjekts zur Anschauung gebracht, das zwischen den Sprachen und Kulturen hin und her pendelt und dessen Identität sich keinesfalls auf eine bestimmte Sprache und Kultur reduzieren lässt. Auch bei meiner Fokussierung auf die Vielheit der Subjekte und Subjektpositionen in einer und derselben Person ist die Pluralität des Ich evident; eines Ich also, das aus einem Konzert der ‚Stimmen‘ und Diskurse besteht, die in ihm auftreten und die ‚dialogisch‘ zueinander stehen.

Mit der Denkfigur einer Gleichzeitigkeit der Pluralität im Ich kann m.E. Elias Canettis poetologische und anthropologische Kategorie der „Verwandlung“ assoziiert werden, welche im Mittelpunkt seines Werkes und seines Selbstverständnisses steht. (Vgl. zur Erläuterung dieser Kategorie Canetti 1981, 272-283; auch Eigler 1988, 79-117; auch Naab 2003, 63-79; auch Djoufack 2010, 298-329). Die Produktivität des Zusammentreffens fremder Elemente im Ich ergibt sich aber nicht aus ihrer Deckungsgleichheit, sondern aus ihrer Konfrontation. Aus dieser Spannung entsteht eine Identität, die nicht homogen, sondern hybrid ist. Hybridität betrifft also nicht nur die Position des Individuums in einem *Zwischenraum* der Sprachen und Kulturen, das heißt den Charakter des Individuums als Inkarnation des Inter- oder Transkulturellen, sondern auch seine Rolle als Inbegriff des ‚Intersubjektiven‘ und Interdiskursiven.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Canetti, Elias. 1979. Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Canetti, Elias. 1982. Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Canetti, Elias. 1981. Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Sekundärliteratur

- Assmann, Jan. 1992. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Hochkulturen. München: Beck.
- Bachmann-Medick, Doris (Hg.). 1996a. Kultur als Text. Die antropologische Wende in der Literaturwissenschaft (Einleitung). Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 7-64.
- Bachmann-Medick, Doris. 1996b. Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in „Postkoloniale Landkarten“. In: Böhne, Harmut/ Scherpe, Klaus R. (Hg.): Literatur und Kulturwissenschaft. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 66-77.
- Bachtin, Michail. 1979. Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail. 1971. Probleme der Poetik Dostojewskis. München: Hanser.
- Bhabha, Homi K. 2000. Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Bollacher, Martin. 1983. Mundus liber. Zum Verhältnis von Sprache und Judentum bei Elias Canetti. In: Kaszynski, Stephan H. (Hg.): Elias Canettis Anthropologie und Poetik. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 47-67.
- Bollacher, Martin. 1986. Vom Gewissen der Worte. Elias Canetti und die Verantwortung des Dichters im Exil. In: Grimm, Günter E. u.a. (Hg.): Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. 2. durchgesehene Auflage. Frankfurt a.M.: Athenäum, 326-337.
- Borodatschjova, Olga. 2002. „Ich will, was ich war, werden“. Die autobiographische Trilogie von Elias Canetti. Hamburg: Verlag Dr. Kovac.

- Bronfen, Elisabeth/Marcus, Benjamin 1997: Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. In: Dies. (Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1-29.
- Busch, Birgitta 2013: Mehrsprachigkeit. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandel AG.
- Eigler, Friederike. 1988. Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Verwandlung, Identität, Machtausübung. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Djoufack, Patrice. 2010. Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung. Zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan. Göttingen: V & R Unipress.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1967. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit (Vorwort): In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. In 14. Bänden. 6. Aufl. Autobiographische Schriften I. Bd. 9. Textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal. Mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg: Christian Wegner Verlag.
- Hall, Stuart. 1994 Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Hrsg. und übers. von Ulrich Mehlem u.a. Hamburg: Argument Verlag.
- Harth, Dietrich: Die literarische als kulturelle Tätigkeit: Vorschläge zur Orientierung. In: Böhne, Harmut/ Scherpe, Klaus R. (Hg.). 1996. Literatur und Kulturwissenschaft. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 320-340.
- Kampel, Beatrix. 1985. „Ein Dichter braucht Ahnen“. Canettis Begegnungen mit Literatur und Literaten im Spiegel seiner Autobiographie. In: Bartsch, Kurt/Melzer, Gerhard (Hg.): Experte der Macht. Elias Canetti. Graz: Verlag Droschel, 102-115.
- Kramsch, Claire 2009: The multilingual subject. Oxford: Oxford University Press.
- Lachmann, Renate. 1990. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mall, Ram Adhar. 2000. Interkulturalität, Intertextualität und Globalisierung. In: Manfred Schmeling u.a.: Literatur im Zeitalter der Globalisierung. Würzburg: Königshausen und Neumann, 49-66.
- Malo, Markus. 2009. Behauptete Subjektivität. Eine Skizze zur deutschsprachigen jüdischen Autobiographie im 20. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer.
- Mecheril, Paul 2003: Politik der Unreinheit. Ein Essay über Hybridität. Wien: Passagen-Verlag.
- Mecheril, Paul 2006: Das un-mögliche Subjekt. Ein Blick durch die erkenntnispolitische Brille der Cultural Studies. In: Keupp, Heiner/Hohl, Joachim (Hg.): Subjektdiskurse im gesellschaftlichen Wandel. Zur Theorie des Subjekts in der Spätmoderne. Bielefeld: transcript, S. 119-141.

Mehrsprachigkeit, Interkulturalität und Identität. Anmerkungen zu Formen und Funktionen der Sprache in Elias Canettis Die Gerettete Zunge

- Mecklenburg, Norbert 2008: *Das Mädchen aus der Fremde*. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft. München: Iudicium.
- Naab, Karoline. 2003. *Elias Canettis akustische Poetik*. Mit einem Verzeichnis von Tondokumenten und einer Bibliographie der akustischen Literatur. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Piégay-Gros, Nathalie 1996: *Introduction à l'intertextualité*. Paris : DUNOD.
- Pritsch, Sylvia 2008: *Rheorik des Subjekts. Zur textuellen Konstruktion des Subjekt in feministischen und anderen postmodernen Diskursen*. Bielefeld: transcript.
- Radaelli, Giulia. 2011. *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin: Akademie Verlag.
- Razbojnikova-Frateva, Maja/Winter, Hans-Gerd (Hg.). 2007. *Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen*. Germanica. Neue Folge. Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien. Dresden: Thelem.
- Welsch, Wolfgang 2012: *Was ist eigentlich Transkulturalität?* In: Kimmich, Dorothee,/Schahadat, Schamma (Hg.): *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld: transcript, 25-40.
- Yowa, Serge. 2014. *Eine Poetik des Widerstands. Exil, Sprache und Identitätsproblematik bei Fred Wander und Ruth Klüger*. Beitrag zur neueren kulturwissenschaftlichen und fachübergreifenden Shoah-Autobiografieforschung. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Internetquellen

- Viorel, Elena. *Interkultureller Hintergrund beim Lesen und Übersetzen von Canettis Autobiographie*. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Nr. 13/2005 www.inst.at/transviorel13.html. Letzter Zugriff 30.05.18 um 20:50 Uhr.

Karin Yeşilada

Rezension:

Carbe, Monika: durch Nacht und Nebel von Istanbul nach Hakkâri

Monika Carbe, geboren 1945 in Thüringen, promovierte Germanistin, Schriftstellerin, Übersetzerin und Kulturvermittlerin, hat sich seit Jahrzehnten in Deutschland, höchst verdient gemacht um die Vermittlung – und man muss sagen: um die genussvolle Vermittlung – der türkischen Literatur. Als es noch keine türkischen Kulturinstitute gab verhalf die Autodidaktin des Türkischen der türkischen Literatur und ihren Autoren durch Lesungen, Übersetzungen und Rezensionen zu Bekanntheit. Der hier besprochene Band versammelt eine Auswahl ihrer Rezensionen verschiedener türkischer Romane des 20. und 21. Jahrhunderts, allesamt Feuilletonbeiträge aus den Jahren 2000 bis 2014. Türkische Literatur wird hier stets kenntnisreich besprochen, aus einer literarischen, kritischen Haltung heraus, die sowohl den Stil als auch die Intension der verschiedenen AutorInnen beurteilt, aber auch die Stellung der türkischen Literatur in Deutschland verortet.

Das ist nicht gerade wenig, bedenkt man, welch untergeordneten Stellenwert die Literatur der Türkei in Deutschland, dem Land der Dichter, Denker und Sarrazin-Leser, hat. Noch bis in die 1980er Jahre, als die türkische Einwanderung nach Deutschland bereits verfestigt und zur dauerhaften Sesshaftigkeit geführt hatte und türkische Kultur zu einem Teil deutscher Einwanderungskultur geworden war, gab es kaum zwei Dutzend Übersetzungen aus dem Türkischen ins Deutsche. Entsprechend hielt man die Türkei lange Zeit für ein Land, das keine literarische Kultur zu haben schien. Das änderte sich erst mit der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an den türkischen Schriftsteller Orhan Pamuk (2005) und mit dem nachfolgenden Auftritt der Türkei als Gastland auf der Frankfurter Buchmesse 2008. Damals legte die Robert Bosch Stiftung im Züricher Unionsverlag eine 20 bändige *Türkische Bibliothek* mit Übersetzungen literarischer Werke des 20. und 21. Jahrhunderts vor. Dazwischen liegen Jahre der Ignoranz, in denen weder deutsche noch türkische Institutionen ein ernsthaftes Interesse am kulturellen Austausch hatten. Kulturarbeit, also Übersetzen literarischer Werke, Moderieren und

Präsentieren von AutorInnen und Texten auf Lesungen, oder in Zeitschriften und Feuilletons, das war jahrzehntelang ehrenamtliche Arbeit einiger weniger engagierter Intellektueller, Künstler, Verleger und Kritiker (WissenschaftlerInnen hielten sich dagegen meist vornehm zurück). Die individuellen Leistungen dieser freiwilligen VermittlerInnen ist gar nicht hoch genug einzuschätzen.

So gehörte in den 1980er bis 2000er Jahren die Mainmetropole Frankfurt zu den kulturellen Zentren, in denen regelmäßig AutorInnen aus der Türkei, aber auch türkisch-deutsche, wie überhaupt interkulturelle KünstlerInnen auf Veranstaltungen zu erleben waren, und nicht wenige solcher Veranstaltungen waren von der Philologin Dr. Monika Carbe ins Leben gerufen worden. Wer in den frühen 1990er Jahren das exotische Thema der „interkulturellen Literatur“ studierte (oder eher: recherchierte, gab es doch nahezu keine Experten dazu in der Lehre), nahm dankbar diese Möglichkeiten zur Begegnung und Vernetzung mit LiteratInnen türkischer und türkisch-deutscher Literatur wahr.

Schon vor Jahren beklagte Monika Carbe, dass es kaum Besprechungen oder auch nur Übersetzungen türkischer Literatur im deutschsprachigen Raum gibt. Sie wandte sich gegen die allseitige Ignoranz des deutschsprachigen Literaturbetriebs, der Literatur aus der Türkei – abgesehen von den Romanen Yaşar Kemal – nicht wahrnimmt. *Blind für den Brückenkopf? Türkische Literatur im deutschen Sprachraum*, ein Beitrag, den sie im Herbst 2001 für die Neue Zürcher Zeitung schrieb (S. 30-34 im vorliegenden Band; leider werden keine Hinweise auf die jeweiligen Originalbeiträge mitgeliefert), ist daher nach wie vor einer ihrer wichtigsten Beiträge. Die zentrale Rolle kultureller Vermittlungsarbeit gerade im Hinblick auf die deutsch-türkischen Beziehungen sei eine Bringschuld im Einwanderungsland, fordert sie dort; gelungene Integration im Einwanderungsland funktioniere nämlich nur, wenn sich auch die Mehrheitsgesellschaft für die Kultur des Herkunftslandes der – in diesem Falle türkischen – Einwanderer ohne Berührungängste interessiere: „Wie lässt sich das Interesse hierzulande, das seit eh und je auf Sparflamme dahinköchelt, etwas beleben? Die Neigung der Kritik wie der Leser, sich überhaupt auf türkische Literatur einzulassen, tendiert gegen null, es sei denn, die Autoren aus der Türkei bieten pralle Exotik, Geheimnisse vergangener Haremswelten – oder einen Blick hinter die Kulissen kaum durchschaubarer hierarchischer Strukturen.“ (S. 31)

Dem stellt sie eigene Übersetzungen aus dem Türkischen entgegen (Carbe übersetzte in den 1990er Jahren Sait Faik Abasıyanık, in den 2000ern Nedim Gürsel, Ahmet Ümit und andere Autoren), sowie zahlreiche Besprechungen

türkischer Literatur. Ihr Credo findet sich dabei ebenfalls in dem Essay: „(...) verdienstvoll ist es auf jeden Fall, Brücken zu schlagen zwischen dem weiten, unbekanntem Feld, als das die türkische Literatur immer noch gilt, und einem Publikum, dessen Leselust grundsätzlich immer neu geweckt werden muss und das im Hinblick auf die türkische Avantgarde vielleicht aber noch ein paar zusätzliche Anstöße braucht.“ (S. 34)

Und so rezensierte Monika Carbe regelmäßig die neu erschienenen Bände der *Türkischen Bibliothek* des Züricher Unionsverlags (*Durch Nacht und Nebel von Istanbul nach Hakkâri – Die Türkische Bibliothek als Portal zu einer Literatur im Wandel*, S. 45-51) und umriss kenntnisreich die Belletristik vom 20. bis ins 21. Jahrhundert. Leyla Erbils Roman *Eine seltsame Frau* stellte sie dabei ebenso vor – „der Roman (...) wurde zum Aufbruch der modernen Frauenliteratur in der Türkei“ wie Ahmet Ümits Kriminalroman *Nacht und Nebel* und den ersten Erzählband *Von Istanbul nach Hakkâri*. Eine „Einstiegsdroge“ seien diese ersten drei Bände der *Türkischen Bibliothek*, schwärmt die Kritikerin (S. 48). An Orhan Pamuk schätzt sie den „kantisch sezierende(n) Blick, der keiner Nation zuzuordnen ist, in seiner Schärfe ein wenig gemildert durch Erfahrung und die sprichwörtliche Toleranz des Sufismus (*Widersprüche, unauflöslich? Orhan Pamuk als Chronist der laufenden Ereignisse*, S. 56ff); an Nedim Gürsel die Perspektive des „erfahrenen Reisenden, der die Kulturen der Welt und viele religiöse Praktiken gesehen hat, sich aber auf keine einzige einlässt, sondern versucht, dieses Phänomen aus historischer Sicht – mit einem Augenzwinkern – aufzuklären“ (*Nedim Gürsel, ein türkischer Autor in Paris*, S. 77ff). Sie begrüßt die Aufnahme von Aslı Erdoğan's Roman in die Bibliothek, „da hier – endlich einmal! – gezeigt wird, dass türkische Frauen mit der gleichen Selbstverständlichkeit studieren, lesen, schreiben und in alle vier Weltgegenden reisen wie andere Frauen auch.“ (*Mörderische Freiheit – Aslı Erdoğan schickt ihre Protagonistin nach Rio de Janeiro*, S. 81f.) Wer je deutsche Gespräche über Kopftuch und Frauen in der Türkei erdulden musste, weiß solche Formulierungen zu schätzen.

Feinfühlig stellt die Kritikerin Autoren der frühen Republikzeit vor, wie etwa Sabahattin Ali oder Ahmet Hamdi Tanpınar. Sait Faik erhält durch ihre Übertragungen aus dem Türkischen erstmals eine deutsche Stimme. Carbe wirft aber auch einen kritischen Blick auf die Verhältnisse in der Türkei und ihre Genese, etwa den kemalistischen Nationalismus der 1920er und 1930er Jahre. So merkt sie zu den eindrucksvollen Memoiren der großen Schriftstellerin der

Republikzeit, Halide Edip Adıvar, an, dass deren begeisterter Patriotismus heute durchaus und vor allem für deutsche LeserInnen befremdlich wirke, auch wenn er „der Epoche des Kampfes um die Unabhängigkeit geschuldet“ sei (*Memoiren einer streitbaren Frau – Halide Edip Adıvar kämpfte als Weggefährtin Atatürks für die Emanzipation*, S. 95-97). Carbe gelingt es, für die deutschen Leserinnen und Leser einen Rezeptionskontext zu schaffen, der es erlaubt, die Literatur sowohl kritisch-distanziert als auch empathisch zu genießen. So empfiehlt sie, „das Buch als Dokument einer Zeit des Aufbruchs zu lesen und sich dabei vor Augen zu halten, dass es zuerst einmal darum ging, sich als Frau zu behaupten, als eigenständige Persönlichkeit, die aufgrund ihrer Gedanken, nicht wegen ihrer Sinnlichkeit von den Männern respektiert wird.“ (S. 97)

Dem gegenübergestellt ist die Besprechung einer weiteren Stimme aus der Republikzeit, die jedoch eine ganz andere Erinnerungsgeschichte präsentiert. Der fiktionale Bericht *Anneannem / Meine Großmutter* (2011) der türkischen Anwältin Fethiye Çetin über ihre armenische Großmutter, die im Zuge der Deportationen von türkischen Eltern adoptiert und mit einer neuen türkischen Identität ausgestattet wurde, war in der Türkei ein großer Erfolg, weil er ein Tabuthema an die Oberfläche holte und den gesellschaftlichen Diskurs um die zahllosen Adoptionen armenischer Kinder befeuerte. Carbe würdigt diese „Lebensgeschichte der Armenierin Heranuş, die, hochbetagt, im Jahr 2000 als Türkin Seher stirbt“, und die schwierige, zugleich liebevolle Erinnerungsarbeit der Enkelin Fethiye Çetin, die ihr „das Geheimnis ihrer verborgenen Biografie entlockt“ und damit einen neuen Diskurs um dieses vergessene Kapitel türkischer Geschichte eröffnet (*Enthüllung einer Biografie*, S. 98). Zugleich lenkt die Literaturkritikerin den Blick auf die verdienstvolle Publikations-tätigkeiten kleiner Verlage wie etwa dem norddeutschen Verlag auf dem Ruffel, der bereits seit Anfang der 1990er Jahre hochwertige Übersetzungen aus dem Türkischen und mittlerweile aus dem gesamten Mittelmeerraum vorlegt. Die Übersetzung von Çetins Erfolgsbuch aus dem Türkischen wurde von den beiden Verlegern, den Hamburger Turkologen Christina Tremmel-Turan und Tevfik Turan, selbst besorgt.

Daneben macht sich Monika Carbe auch um die in Deutschland angesiedelte Literatur deutscher AutorInnen türkischer Provenienz verdient. Das Werk des Lyrikers, Essayisten und Romanciers Zafer Şenocak etwa kennt sie genau und begleitet es bereits seit Jahrzehnten. Ebenso bespricht sie das Werk des Exilschriftstellers Ali Asker Barut. Den Kabarettisten Şinasi Dikmen porträtiert sie nach langen Erfolgen auf der Bühne in seiner eigenen Frankfurter

Veranstaltungsbühne KÄS und beobachtet auch das Werk seines ehemaligen Kabarettpartners Muhsin Omurca. Beide waren Gründer des ersten und legendären deutsch-türkischen Kabaretts *Knobi Bonbon*, das deutsche und türkische Missstände wie Rassismus und Nationalismus spielerisch von der Bühne fegte. Carbe hält beiden auch nach deren Trennung rezensierend die Treue. Ihren Kritiken kommt dabei jeweils zugute, dass sie einerseits philologisch distanziert beobachtet, andererseits aus der Erfahrung langjähriger Vernetzung schöpft und viele der von ihr besprochenen Texte auch als Veranstalterin aufs Lesungspodium holt.

Bemerkenswert ist ihre Bilanz im Rückblick auf die Zeit nach dem Gastlandauftritt der Frankfurter Buchmesse 2008 (*Gewandert, der Halbmond der Türken – Türkische Literatur ist präsent, auch wenn dies in den Medien eher beiläufig wahrgenommen wird*, S. 100ff). Da konstatiert sie, dass ein Jahr später zwar noch Verlagsneugründungen und eine verstärkte Verlegertätigkeit stattgefunden hätten und die türkische Literatur allseits gewürdigt und anerkannt worden war, dass aber danach diese Tendenz wieder eingeschlafen sei: „Wie zu erwarten war, folgte auf die Euphorie eine tiefe Depression“ (S. 100) Einige der Kleinverlage hätten wieder aufgeben müssen, das Publikumsinteresse sei über die bekannten Namen hinaus nicht zu wecken gewesen. Damit zieht sie eine kritische Bilanz über den Rückfall in die Ignoranz. So deutlich wird das für das deutschsprachige Feuilleton nur selten formuliert. (Und nur am Rande und zum Vergleich: Die diffamierende Hetzschrift Thilo Sarrazins verkaufte sich zwei Jahre nach dem Buchmessen-Auftritt in Millionenaufgabe.) Wolfgang Günter Lerch zollt ihr im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung Respekt für ihre unermüdlichen „kulturübergreifenden Aktivitäten zwischen Deutschland und der Türkei“ (*Monika Carbes Herz gehört den Türken*, S. 119f.).

Das vorliegende Bändchen bietet neben einem Einblick in umfangreiches Schaffen vor allem Anreize für eine Lektüre türkischer und türkisch-deutscher Literatur quer Beet und damit zur Horizonterweiterung für all jene, die sich mit dem weiten Feld der türkischen Literatur befassen wollen. Mit einem Quellenverzeichnis und einem sehr nützlichen Namensverzeichnis versehen wirft *Durch Nacht und Nebel von Istanbul nach Hakkâri* einen Blick darauf, was ernsthafte Kulturvermittlung in Form von Literaturkritik leisten kann.

Rezension

Carbe, Monika: durch Nacht und Nebel von Istanbul nach Hakkâri.



Carbe, Monika: durch Nacht und Nebel von Istanbul nach Hakkâri. Schriften zur türkischen Literatur. Engelschoff (Verlag auf dem Ruffel) 2015. Taschenbuch. 132 S. ISBN 978-3-933847-19-5. 11,80 €

<https://www.ruffelverlag.de/sachbuch/durch-nacht-und-nebel-von-istanbul-nach-hakk%C3%A2ri/>

Karin Yeşilada

Rezension:

Alkın, Ömer (Hrsg.): *Deutsch-türkische Filmkultur im Migrationskontext*

Die millionenfache Einwanderung türkischer „Gastarbeiter“ und ihrer Familien nach Deutschland war ein Thema, das sowohl Filmschaffende türkischer Herkunft in Deutschland als auch in der Türkei faszinierte und zu künstlerischer, fiktionaler, teils auch dokumentarischer Verarbeitung inspirierte. Heute, knapp sechs Jahrzehnte nach Abschluss des Anwerbevertrages zwischen der Bundesrepublik und der Türkei, gibt es über drei Dutzend Regisseure türkischer Provenienz in Deutschland und knapp dreimal so viele Filme nahezu aller Genres. Während jedoch türkische Namen, Topografien, Figurationen und Narrationen selbstverständlicher Bestandteil eines neuen deutschen Kinos geworden sind, ist die kulturelle Produktion türkisch-deutscher Filmschaffender noch immer kein Thema der Medienwissenschaften oder Komparatistiken deutscher Universitäten (wie überhaupt die Türkei als Sprach- und Kulturnation für die deutsche Komparatistik oder die Kulturwissenschaften allgemein nicht zu existieren scheint). Das will ein neu erschienener Sammelband unter Herausgabe des Düsseldorfer Medien- und Kulturwissenschaftlers Ömer Alkın nun ändern. Dem von der konfessionellen Avicenna Stiftung geförderten, promovierenden Herausgeber ist ein bemerkenswerter Beitrag zur aktuellen Forschung gelungen.

In der 446 Seiten starken Publikation *Deutsch-türkische Filmkultur im Migrationskontext* sind bekannte Namen versammelt, aber auch VertreterInnen aus dem wissenschaftlichen Nachwuchs, dazu Filmschaffende und Verantwortliche aus der öffentlich-rechtlichen Filmförderung. Damit eröffnet der Band vielseitige Perspektiven auf das Thema; zugleich gewähren neben Fachartikeln zu spezifischen Themen des Films vor allem die Interviews zusätzlichen Einblick in Prozesse des Filmschaffens und der Filmförderung. Schlüssig ist die Aufteilung der Beiträge in die Kategorien *Vermessungen*, *Rahmungen*, *(Re-)Justierungen* und Befragungen sowie die einheitliche Untergliederung der Beiträge selbst. Ein Register (S. 439-446) verschafft

Rezension

Alkın, Ömer (Hrsg.): *Deutsch-türkische Filmkultur im Migrationskontext*

erfreulicherweise Orientierung, die Filmografie (*Quellen*, S. 438) lässt dagegen die üblichen filmografischen Angaben (Produktionsland, Genre, Länge, Regie, Darsteller, Uraufführungsort) vermissen, was umso unverständlicher ist, als es vier Leerseiten am Ende des Buches gibt; auch eine Gesamtbibliografie hätte dem Band gutgetan.

Dem Herausgeber geht es mit dieser Fachpublikation nicht allein darum, den derzeitigen Stand der Forschung zum Thema in einem längst überfälligen Sammelband zu bündeln, sondern auch darum, den bisherigen Forschungsansatz auf den Prüfstand zu stellen und eine (Re-)justierung eingefahrener Sichtweisen vorzunehmen. Theoretisch knüpft er dabei zunächst an die Vorarbeiten aus den frühen 2000er Jahren an. Deniz Göktürk hatte seinerzeit in einem grundsätzlichen Eintrag zum interkulturellen Kino eine ebenso kritische wie maßgebliche Einschätzung über den Wandel vom herkömmlichen Betroffenheitskino der 1980er Jahre hin zu einer neuen transnationalen Haltung einer jungen Filmemachergeneration postuliert. Unter Verweis auf postkoloniale Verfahrensweisen der Ironisierung und Diskursaneignung seien insbesondere im sog. Neuen deutschen Kino türkisch-deutscher Provenienz neue Impulse und eine durch ironischen Humor gekennzeichnete, an Filmkomödien aus dem anglo-amerikanischen Raum geschulte Bildsprache entstanden – ein Trend, dem sie weitsichtig zukünftigen Erfolg voraussagte. Ömer Alkın wiederum stellt Göktürks durchaus polarisierende Gegenüberstellung von „subnationaler Mitleidskultur“ des früheren Kinos der Betroffenheit und „transnationaler Rollenspiele“ eines neuen deutsch(-türkischen) Kinos nun dezidiert infrage und kritisiert die Perpetuierung dieses Ansatzes in der Geschichtsschreibung des deutsch-türkischen Kinos (*Einleitung*, S. 2ff). So berge die „Fortschrittslogik“ des von Göktürk et. al. vertretenen Ansatzes, den Alkın etwas blumig als „Wandelnarrativ“ bezeichnet, einige Probleme. Denn weder könne ein radikaler Wandel konstatiert werden, da das Betroffenheitskino noch immer weiter existiere, noch bilde das eher binäre Verständnis einer dichotomischen Emanzipationsgeschichte des deutsch-türkischen Kinos die Komplexität der Migrationsgeschichte als solches ab (S. 4ff).

„Wie verhalten sich integrationspolitisch angelegte Komödien“, so fragt Alkın kritisch unter Verweis auf jüngere Ethnokomödien, „zu gesellschaftlichen rassistischen Dynamiken, die die anti-rassistische Migrations- und Bildungsforschung sowie Politikwissenschaft seit Jahrzehnten aufzuarbeiten

und herauszustellen versuchen?“ (S. 6) Angesichts von trivialen Erfolgserzählungen wie etwa *Einmal Hans mit scharfer Soße* (literarisch angerührt 2005 von Hatice Akyün, filmisch verkocht 2013 von Buket Alakus), ist diese Frage berechtigt, und sie sollte auch zukünftige Forschungsarbeiten durchziehen. Solche Erzählungen sind allerdings von Hussi Kutlucans gesellschaftskritischer Satire *Ich Chef du Turnschuh* (1999), die Göktürk anführt, weit entfernt.¹ Die heutige Verflachung dem Kino der späten 1990er Jahre oder gar der zitierten Medienwissenschaftlerin selbst vorzuwerfen, ist daher unnötige Polemik – immerhin vertritt Göktürk antirassistische Medienwissenschaft und Germanistik im Forschungsdiskurs seit den 1990er Jahren. Vielmehr wird eine ganz andere Misere deutlich, die das Bildungssystem deutscher Hochschulen noch immer prägt, und die Alkın auch benennt, wenn er beanstandet, dass es „seit mehr zwanzig Jahren keine deutschsprachige Herausgabe mehr gegeben (habe), die sich dezidiert dem Genre der migrantischen Filmkultur in Deutschland widmet“. Dass Prof. Göktürk heute in Berkeley lehrt und nicht in Berlin, hat nämlich genau mit dem beklagten Desinteresse etablierter Kultur- und Medienwissenschaften am kritischen interkulturellen Diskurs zu tun, und mit der weitverbreiteten Scheu, WissenschaftlerInnen „mit Migrationshintergrund“ über den Mittelbau hinaus auf Professuren zu berufen. Auch befristete Forschungsprojekte wie in Hamburg und Berlin zeugen letztlich nur davon, dass die langfristige und schwerpunktmäßige Verankerung der Einwanderungsdiskurse im Wissenschaftsbetrieb hierzulande ein Wunschprojekt bleibt.

Begrüßenswert ist Alkins Unterfangen, den komparatistischen Ansatz der interkulturellen Germanistik auch in den Medienwissenschaften zu etablieren, die theoretischen *Vermessungen* des Bands auch auf die Kultur- und Filmgeschichte der Türkei zu übertragen und damit eine Diskurserweiterung innerhalb der Disziplin anzustoßen. Gerade im Heimatland der seit den 1960er Jahren angeworbenen „Gastarbeiter“ wurde die millionenfache Auswanderung türkischer Landsleute wahrgenommen und künstlerisch verarbeitet. Darüber hinaus exilierten im Zuge der Staatsstrieche 1970 und 1980 türkische Intellektuelle nach Deutschland ein. Welchen Einfluss diese Migrationsbewegungen in der künstlerischen Arbeit der Filmschaffenden in Deutschland und in der Türkei hatten, und wie sich die Wechselwirkungen des

¹ Sie entspringen eher der journalistischen Haltung einer sich anbietenden *Chicklit alla turca* (vgl. Yeşilada, K.: *Harmlose Türkinnen*, in Schmitz, Helmuth; ***2009).

Rezension

Alkan, Ömer (Hrsg.): Deutsch-türkische Filmkultur im Migrationskontext

deutschen und türkischen Kinos seit den 1970er Jahren gestaltete, zeichnet der Beitrag von Tunçay Kulaoğlu und Martina Priessner nach (S. 25-44). Roter Faden des komparatistischen Überblicks bildet das Migrationsnarrativ, wobei der Vergleich türkischer Filme aus den 1970er und 1980er Jahren mit (türkisch-)deutschen Filmen aus den 1990er und 2000er Jahren Brüche abbildet, da die Realitäten der verschiedenen Generationen naturgemäß unterschiedliche Bildsprachen hervorbringen.

Guido Rings (S. 45-71) nimmt eine erneute Lesart des seiner Auffassung nach zu Unrecht als Paradebeispiel eines „Betroffenheitskinos“ markierten Fassbinder-Films *Angst essen Seele auf* (1975) vor, um daran „transkulturelle Ansätze im Neuen deutschen Film“ darzulegen. Der Film trage wesentlich zur Entwicklung eines transkulturellen Gedächtnisses bei und konstruiere eine „auf affektgesteuerte Grenzauflösung aufbauende“ Solidarität der Figuren füreinander. Can Sungu wiederum stellt den Vergleich an mit Spielfilmen des türkischen „Yesilcam“-Kinos aus der gleichen Entstehungsperiode, die ebenfalls die türkischen Migration thematisieren (S. 73-92). Sungu zeigt dabei, dass Filme wie *Almanya Aci Vatan* (1979) trotz ihres Deutschlandbezugs subtextuelle Kritik an den politischen Verhältnissen in der Türkei transportierten.

Die zweite grundsätzliche *Vermessung* schließt eine längst überfällige Forschungslücke und stellt wertvolle Informationen zum Dokumentarfilm bereit. Inga Selck zeichnet zunächst die Entwicklung des deutsch-türkischen Dokumentarfilms seit den 1960er Jahren nach (S. 95-128) und konstatiert auch auf diesem Feld einen generationsbedingten Wandel der Grundhaltung hin zu Diversität. Zugleich erörtert sie dokumentarfilmischen Strategien im Werk einzelner DokumentarfilmerInnen. Selcks Bestandsaufnahme kann als Grundlagenreferenz für alle weiteren Arbeiten zum Thema gelten.

Zwei daran anknüpfende Interviews mit den DokumentarfilmerInnen Can Candan und Aysun Bademsoy sind nicht nur deshalb spannend, weil Entstehungs- und Produktionsbedingungen als filmischer Prozess jeweils aus erster Hand beschrieben werden. Im Gespräch zwischen Tunçay Kulaoğlu und Can Candan (S. 129-149) über Candans Arbeit an der dreisprachigen Doku *Duvarlar/Mauern/Walls* (2000) werden vielfältige Aspekte der transkulturellen Dimension des im vorliegenden Band umrissenen Themenfeldes deutlich. Candan selbst studierte aus der Türkei kommend in den USA; sein Film war

Teil der Abschlussarbeit dieses Studiums. Den Fall der Berliner Mauer dokumentiert er somit aus einer doppelten Distanz und der Reflexion eigener Fremdheit in den USA heraus. Zugleich entstand so auch der Blick auf die Verknüpfung von Berlin, Berliner Deutschlandtürken und der Rassismus-Problematik. Diese Spezifik verbürgte die anhaltende Aktualität des Films, der bei der Uraufführung im Jahr 2009 in Berlin knapp ein Jahrzehnt später und nach den Mordanschlägen von Mölln und Solingen nahezu prophetisch wirkte und zu einem gefragten Zeitzeugenfilm avancierte. Für den Dokumentarfilmer ist die Kontinuität der Xenophobie schmerzlich. Umso mehr stellt sich seine Repräsentation der Gefilmten gegen den Rassismus deutscher Medien, die deren Perspektiven stets ausgeblendet hätten (S. 141). Aysun Bademsoy wiederum richtete mit ihrer über 13 Jahre gedrehten Dokumentarfilmtrilogie über eine Gruppe von türkisch-deutschen Fußballspielerinnen in Berlin-Kreuzberg ebenfalls den Fokus auf eine vom Mediendiskurs entweder ausgeblendete oder tendenziös abgebildete Minderheit und eröffnete den jungen Frauen in ihren Filmen Räume für eine selbstbestimmte Präsentation. Zugleich stellte sich die Regisseurin in dieser Langzeitdokumentation der Herausforderung, die Differenzierungen der (Berliner) Migrationsgesellschaft abzubilden. Im Gespräch mit Barbara Menzel (S. 151-165) erläutert sie ausführlich die ästhetische Herangehensweise ihres Stils des „unaufdringlichen, raumschaffenden, vielschichten Erzählens“.

Diesen Vermessungen folgen theoretisch-methodische *Rahmungen* (S. 167-271), die den Forschungsgegenstand aus dem bisherigen Bereich interkultureller Germanistik heraus für die Medienwissenschaften öffnen sollen, und zwar abstrahierend über die Visuelle Kultur. Die mediale Institution Film spiegelt sich dabei einmal in bildtheoretischen Erörterungen der Bildwissenschaft bezogen auf den US-amerikanischen (William T. Mitchell, S. 169-188) und in anschließender Übertragung auf den deutsch-türkischen Film (Ömer Alkın, S. 189-223). Es wird deutlich, dass die zentralen Diskurse über Stereotypisierungen und bzw. von Rassismus relevant für eine in Deutschland noch immer fehlende kritische medien- und bildtheoretische Auseinandersetzung sind, was der Herausgeber in seinem Beitrag unter Bezug auf Mitchell und Kien Nghi Ha eurozentrischen und postkolonialen Dynamiken zuschreibt (209ff). Film als grenzüberschreitende mediale Institution verortet Katrin Ullmann daher zwischen postkolonialen, globalisierten und zugleich ethnologischen Dimensionen (S. 227-247).

Ausgehend davon sind unter den im dritten Teil versammelten (*Re-*) *Justierungen* verschiedene methodische Ansätze zu finden, die sich den einzelnen Themen aus unterschiedlichen Blickrichtungen zuwenden. Hier nimmt der Band zunächst das *Medium* selbst, dann das Feld der *Produktion* in den Blick (S. 273-313), nachfolgend das der *Repräsentation* (S. 315-358) und anschließend den *Diskurs* (S. 359-437). Auftakt bildet der allgemein medientheoretische Zugang von Nina Heiß (S. 251-271).

Produktion: Für eine Bestimmung des deutsch-türkischen Kinos nach Auffassung von Hauke Lehmann unabdingbar, die spezifische Medialität und Produziertheit des Genres einzubeziehen, was er anhand eines affektzentrierten theoretischen Ansatzes verdeutlicht. Konkret richtet er den Blick u.a. auf das bislang kaum berücksichtigte Genre der Youtube Videos (S. 275-296). Markus Spöhrer (S. 297-313) wiederum stellt die Figurationen des auch im medialen Bereich häufig stereotypisierten „deutsch-türkischen Kleinkriminellen“ (etwa als „Kanake“) in der HipHop-Kultur ihren Entsprechungen im deutsch-türkischen Film gegenüber und zeigt auf, dass im Prozess der Produktion häufig solche Figurationen verfestigt werden. Filme als Akteure in Netzwerken seien ständiger Redefinition und Aushandlung ausgesetzt, wodurch die Stereotypisierungen eine fortwährende produktive Dynamik erhielten.

Repräsentation: Martina Priessners Filmanalyse von Ayşe Polats *Auslandstournee* (2000) arbeitet das subversive Potenzial herausarbeitet (S. 317-333). Polat unterläuft in ihrem Film kulturelle Bilderrepertoires rund um das Thema Migration, Homosexualität und Familie bewusst und deutet sie neu. Canan Turan betrachtet *Die Fremde* (2010) und *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011) in Anlehnung an feministische und postkoloniale Theorien (darunter die die Arbeiten Deniz Göktürks) auf diskurskritische Positionierungen der Frauenfiguren und ihres Empowerment hin – ein gelungener Beitrag zur Diskussion um die Repräsentation der „muslimischen Frau“ im deutsch-deutschen bzw. migrantisch-deutschen Rezeptionsraum.

Spannend sind Elif Posios-Devranis Beobachtungen über die preisgekrönte TV-Serie *Türkisch für Anfänger* (2006-2008), die sie als filmische Umsetzung des Nationalen Integrationsplans deutet: der politisch angestrebte Harmonisierungsprozess in der Einwanderungsgesellschaft entlang festgelegter Rollenbilder spiegele sich darin markant wieder (S.361-379). Regisseur und Drehbuchautor Bora Dagtekin wäre demnach ein Auftragskünstler, der „den

Integrationspolitiken des Deutschen Staates diene“ (S. 369). Mit dieser Suggestion greift Posios-Devrani dann doch arg kurz und lässt obendrein die vom Herausgeber eingeforderte Berücksichtigung der ästhetischen Spezifik filmischer Produktionen nahezu völlig außer Acht. Eine griffige Diskussionsvorlage ist der Diskurs-Beitrag allemal.

In der anschließenden Sektion *Befragungen* geben zwei Interviews nochmals einen Einblick in die Produktions- und Förderungspraxis des deutsch-türkischen Films. Der Herausgeber unterhält sich dafür mit Claudia Tronnier, der Redaktionsleiterin des „kleinen Fernsehspiels“ des öffentlich-rechtlichen Senders ZDF, (S. 383-406); Berna Gueneli stellt ihrem Gespräch mit dem Filmemacher İlker Çatak eine kurze Bestandsaufnahme des jungen deutschen Films voran, dem Vitalität und Innovationskraft auch weiterhin innewohnen, wofür das filmische Werk des Regisseurs beispielhaft gelte. Abschließend kommen zwei KulturveranstalterInnen zu Wort: Amin Fazanefar und Lale Konuk berichten über die von ihnen gegründete Kölner Filmreihe „Tüpisch Türkisch“, die als Forum für türkisches und deutsch-türkische Filme seit 2006 die politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen in der deutschen und türkischen Gesellschaft reflektiert und aktuelle Diskurse aufgreift. Der Einblick in die komplexe, dynamische Kulturarbeit gibt zugleich Zeugnis ab über die äußerst vitale Szene der urbanen (Kölner) Einwanderungskultur.

Ein rundum gelungener Band also, der eigenen Vorgaben zum Trotz Göktürks Ansatz eher bestätigt als widerlegt, der einen wertvollen Beitrag zum wissenschaftlichen Diskurs über deutsch-türkischen Film im Migrationskontext leistet und der als umfassende Bestandsaufnahme in jede Bibliothek gehört.

Alkın, Ömer (Hrsg.): Deutsch-türkische Filmkultur im Migrationskontext. Wiesbaden (VS Springer) 2017. 446 S. ISBN 978-3-658-15351-9. Softcover 69,99 € eBook 54,99 € Einzelkapitel zum Download 29,69 €

<https://www.springer.com/de/book/9783658153519>

Swati Acharya	<p>Professorin für Deutsch an der Fakultät für Fremdsprachen der Universität Pune, Indien.</p> <p>Forschungsschwerpunkte: Bilder von Indien in der deutschen Literatur, Gewalt als</p> <p>Hauptkraft in den städtischen Bereichen, Literatur und Film, Verschiebungen in den sozialen Tendenzen in Deutschland</p> <p>nach der Wiedervereinigung Deutschlands, Literatur und Migration, Kontroverse zwischen</p> <p>Martin Buber und Mahatma Gandhi über die Judenfrage.</p>
Ömer Alkin	<p>Institut für Kunstgeschichte an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf</p> <p>Forschungsschwerpunkte: Medien- und Kulturwissenschaft mit den Schwerpunkten Visuelle Kultur, Postmigration, <i>transnational cinema</i>, türkische Filmhistoriographie, deutsch-türkisches Kino, Rassismus und Film, postkoloniale Theorie. Als Script Consultant und Berater für Kinofilme sowie als Filmemacher und Filmkurator.</p>
Anil Bhatti	<p>Studium der Germanistik, der Politischen Wissenschaft und der Philosophie an der LMU München, dort 1971 Promotion.</p> <p>1983-2009 Professor am Centre of German Studies der Jawaharlal Nehru University, New Delhi.</p> <p>Forschungsschwerpunkte: Deutschsprachige Literatur (19. und 20. Jahrhundert), Komparatistik und Literaturtheorie, Vergleichende kulturwissenschaftliche Studien zwischen Europa (Deutschland, Österreich) und Indien.</p>
Gisela Ecker	<p>Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Paderborn.</p> <p>Forschungsgebiete: Literatur und Kultur der Renaissance und des 19. und 20. Jahrhunderts, Reiseliteratur/Interkulturalität, Cultural Studies, Gender Studies, Dingrepräsentationen/materielle Kultur, Automatismen.</p>
Petra Heinrichs	<p>Promovierte Literaturwissenschaftlerin in der Lehrer/innenausbildung in Köln und Oberstudienrätin für Philosophie, Deutsch und Deutsch als Zweitsprache .</p>
Ernest W. B. Hess-Lüttich	<p>Honoraryprofessor am Fachgebiet Allgemeine Linguistik.</p> <p>Forschungsschwerpunkte und Lehrgebiete:</p> <p>Dialog- und Diskursforschung: soziale, literarische, ästhetische, intermediale, interkulturelle, intra-/subkulturelle, institutionelle, fachliche, öffentliche, politische, urbane Kommunikation</p> <p>Text- u. Medienwissenschaft, Kultur- u. Kommunikationswissenschaft; Gesprächsanalyse, Angewandte Linguistik, Soziolinguistik, Deutsch als Zweit- u. Fremdsprache, Fachsprachen; Stilistik, Rhetorik, Linguistische Poetik; Literaturtheorie, Europäische Literatur (18.-20. Jh.), Theaterwissenschaft, Filmanalyse, Komparatistik, Semiotik.</p>

Michael Hofmann	<p>Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik an der Universität Paderborn.</p> <p>Forschungsgebiete: Literatur der Aufklärung und der Weimarer Klassik – literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven, Literatur nach Auschwitz, Interkulturelle Literaturwissenschaft, deutsch-türkische Studien, Interkulturelle Geschichte der deutschen Literatur, Neue Weltliteratur – literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven, Deutschsprachige Mittelmeerdiskurse in postkolonialer Perspektive.</p>
Burkhard Moennighoff	<p>Professor am Institut für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Hildesheim.</p> <p>Neuere deutsche Literaturwissenschaft (Fachgebiet) - Neuere dt. Literaturwissenschaft (Lehrgebiet).</p> <p>Forschungsschwerpunkte: Neuere deutsche Literatur, Formensprache der Literatur, Literaturwissenschaftliche Begriffsbildung.</p>
Martina Özkan	<p>Dozentin an der Ege Universität/Izmir. Neuere deutsche Literaturwissenschaft.</p> <p>Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Jahrhundertwende; Romantik; Autobiographic; Intermedialität; Kunst und Literatur; Bildwissenschaft; Film und Literatur; Literatur und Medien.</p>
Nergis Pamukoğlu-Daş	<p>Arbeitsschwerpunkte:</p> <p>Deutsch-und türkischsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart mit Schwerpunkt Gender (weibliche Schreibweise), der Moderne im Kontext von Walter Benjamins Theorie als literaturwissenschaftlich kulturwissenschaftlicher und vergleichender Perspektive .</p>
Karin Yeşilada	<p>Wiss. Ang. an der Universität Bochum.</p> <p>Forschungsgebiete: Text und Bild, Multimedia, Intertextualität, Genderforschung, Literatur im 20./21. Jahrhundert, Exilliteratur, Literatur seit 1945, Produktions-, Rezeptions-, Wirkungsforschung, Komparatistische Literaturforschung, Literatur und andere Künste, Poetik und Ästhetik, Gebrauchs-/Gelegenheitsliteratur, Trivilliteratur, Fachliteratur.</p>
Serge Yowa	<p>Dozent, Assistenzprofessor, Forscher auf dem Gebiet der modernen Deutschen Literatur an der Universität von Yaoundé I, Fakultät für Kunst, Literatur und Sozialwissenschaften, Abteilung für Deutsche Sprachen, Literatur und Kultur.</p> <p>Forschungsgebiete: Diskurs, Migrationsliteratur, Gedächtnis, Raumkonfiguration, Selbst- und Fremdentwurf.</p>