

Eberhard-Karls Universität Tübingen
Neuphilologische Fakultät
Deutsches Seminar
Prof. Dr. Dorothee Kimmich

Magisterarbeit

Das Nashorn im Walde

Kulturtransfer zwischen Kitsch und Kunst

Tom Müller
Am Lustnauer Tor 5
72074 Tübingen
tm_mueller@web.de
16.08.2010

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	2
1. Kitsch	4
1.1. Kitsch – Ort und Ordnung I	4
1.2. Kitschdinge, Kitschmenschen	5
1.5. Kitsch und Kind, Kind und Sprache	8
1.4. Die Heimat im Kitsch	10
1.6. Das <i>Nasborn im Walde</i>	15
1.7. Kitsch – Ort und Ordnung II	25
2. Migrationskunst und Kunstmigration	30
2.1. Engelszungen	30
2.1.1. Marx- und <i>Engelszungen</i> – Kultur, Geschichte und Gesellschaft	30
2.1.2. Mit <i>Engelszungen</i> – Kitschfiguren, Kitscherzähler, Kitschfiktion	36
2.1.3. Die <i>Engelszungen</i> – Kitschsprache	40
2.2. Mutterzunge	43
2.2.1. Selbstwerdung durch Entfremdung	43
2.2.2. Selbstverortung im Literatursystem	47
3. Kitsch – Ausblick	50
3.1. Kunstkitsch – Hertha Müller, Fatih Akin	50
3.2. Kitschkunst – Dimitré Dinev	54
3.3. Kitsch – Ort und Ordnung III	55
4. Kitsch und Kunst, Heimat und Fremde – der Grenzgang	56
4.1. Bunte Steine – Heimat, der Versuch	56
4.1.1. Beheimatung	58
4.1.2. Heimaterhalt, -verlust und -erneuerung	60
4.2. Kitsch – Ort und Ordnung IV	70
Conclusio	72
Bibliographie	77

Einleitung

Ein etymologischer Erklärungsansatz leitet den Kitsch von der „»Kitsche«, der Kotkrücke [ab], die im Straßenbau zum Glätten von Oberflächen, vor allem zum Abziehen von Straßenschlamm eingesetzt wird.“¹ Ein anderer Ansatz erklärt den Kitsch von englisch *sketch*, Skizze.² Nun beginnen schon die Fragen. Ist der Kitsch ein Produktionsverfahren oder eine Rezeptionsweise? Wer ist schuld am Erfolg des Kitsch? Der Kitsch oder der Mensch? Welche Prämissen gehen dem Verfahren der Kitsch-Produktion und Rezeption voraus, durch welche Prozesse wird es bestimmt? Worin könnte in diesem Verfahren die Beziehung zur Migration und der durch sie hervorgerufenen Kulturtransformation bestehen? Es scheint, dass der Migrationsbewegung ein anderer notwendiger Akt vorausgeht; das Festhalten der Kultur im *sketch*. Kann von dieser *Sketch*konfektion die Heimatkultur in der Fremde wieder abgelesen werden? Welche Verschiebungen finden hierbei statt? Wie setzen sich Dimitri Dinev und Emine Sevgi Özdamar mit dem Verhältnis von Heimat-Kultur und Exilsprache auseinander? Worauf fußt die Behauptung, Migrationsliteratur bereichere die deutsche Sprache und Literatur? Inwieweit funktioniert der Zugriff und die Referenz auf Kultur über Kitschetiketten? Verengt der Kitsch den Blick auf Kultur oder kann er ihn auch erweitern?

Inwieweit kann man überhaupt sinnvoll von Kultur sprechen, ohne schon immer an diese auch eine bestimmtes Zeichensystem zu binden? Kann Kultur sprachübergreifend transponiert werden? Welche Verschiebungen treten in der Aktualisierung auf? Zu welchen Kulturidentitäten muss man diese Aktualisierungen dann rechnen?

Fragen kostet nichts, wir könnten diese Aufzählung noch lange fortsetzen. Da bisher kaum zu diesem Gebiet gearbeitet wurde, bleibt uns nur, einen ersten Trampelpfad zu ebnen, die jeweiligen theoretischen Voraussetzungen zu erörtern, so gut es der Rahmen dieser Arbeit erlaubt und daraufhin unsere Texte, Dinevs *Engelszungen* und Özdamars *Mutterzunge*, zu befragen. Die Texte funktionalisieren den Kitsch dabei auf ganz unterschiedliche Weise. Doch jeweils bildet der Kitsch den Ausgangspunkt, der als Ermöglichungsgrund des Erzählens und auch des Kulturaustauschs gewertet wird. Gleichzeitig erscheint das Verfahren, die deutsche Sprache durch ihr fremde kulturelle Konzepte zu befremden, als eine Möglichkeit, das Sprach-, das Literatur- und das Kultursystem zu erneuern. Aus diesem Verhältnis heraus drängt sich die Auseinandersetzung mit Ellen Druwes Bild *Nashorn im Walde* (2005) auf, da hier das Verfahren des fruchtbaren Befremdens im Zentrum der Darstellungen steht. Insofern hoffen wir, so mehr strukturelle Präzision für unser wissenschaftliches Instrumentarium zu gewinnen. Da das Bild im

¹ Was heißt »Kitsch«? *Etymologische Spurensuche*, In: Dettmer u. Küpper (Hg), *Kitsch*. Stuttgart 2007. S.94-97, hier S.95.

² Vgl.: Avenarius, »Kitsch«. In: *Kitsch*. 2007 S.95-96, hier S.95.

Reklamband *Kitsch* (2007) die letzte Seite füllt haben wir Grund zu der berechtigten Hoffnung hierin eine Quelle zur Begriffsbildung zu finden.

In medias res! In medias res!, wird der zeitgenössische Literaturwissenschaftler und Leser dieser Arbeit sicherlich rufen beim Anblick einer sich vorab über mehrere Seiten ausbreitenden Auseinandersetzung mit der Theorie. Aber wie sich zeigen wird erfordert der Umgang mit den diskursiv kaum begrenzten Begriffen wie Kitsch, Kunst und Kultur eine besondere Arbeitsmethode, die es ermöglicht, ohne die Komplexität der Begriffe zu erhalten und sie trotzdem so einzugrenzen, dass sie informativ verwendbar sind. Analog zum Heranziehen des Bildes *Nashorn im Walde* soll versucht werden, durch die Kontextualisierung von wissenschaftlichen und literarischen Texten die Strukturen, wo sie nicht auf den Begriff gebracht werden können, im Umweg über die Literatur erfahrbar zu machen. Aufgrund dessen soll unsere Analyse der jüngsten Migrationsliteratur anschließend durch eine Betrachtung von Adalbert Stifters *Bunte Steine* überprüft und vervollständigt werden. Es zeigt sich, dass gerade in dessen akribischer Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Heimat, auch die Möglichkeiten, Grenzen und Bedingungen des Kontakts und Austauschs mit Fremde, also allem was unter Nicht-Heimat fällt, verhandelt werden. Es liegt also Nahe, diesen Text dahingehend zu befragen, inwieweit der Kitsch als *sketch* oder auch als Kehrlicht der Kulturen als Übergangsort oder als Kommunikationsmedium funktionalisiert werden kann und wird.

Doch um sie ganz zu verstehen, müssen wir die Geschichte von Anfang an erzählen im Bewusstsein, dass die Geschichte des Kitsches auch stets die Geschichte der Kunst und als solche die Kulturgeschichte miterzählt.

1. Kitsch

1.1. Kitsch – Ort und Ordnung I

Ganz altmodisch müssen zunächst ohne Anspruch auf Vollständigkeit die wichtigsten Ausgangspunkte in der Herausbildung des Kitsches skizziert werden, die die Entstehung des Kitsches bestimmt und seine Verbreitung begünstigt haben. Denn es scheint, dass dabei erste wesentliche Verfahrensweisen und Eigenschaften der Kitschobjekte sichtbar werden.

Wir stützen uns hierbei auf die wegweisenden Überlegungen Hermann Brochs in seinem Aufsatz *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* (1950). Er versteht den Kitsch als Folge zweier bedeutender Einschnitte: Zunächst wird durch die Reformation „de[r] Offenbarungsakt in jede einzelne menschliche Seele verlegt.“³ Das Unendliche soll demnach im Endlichen zum Vorschein kommen. Darauf basiert die romantische Forderung, „die Schönheit zum unmittelbaren, handgreiflichen Ziel eines jeden Kunstwerkes zu machen“⁴. Der Künstler bringt dabei ein Objekt hervor, das gerade in seiner selbst angezeigten Endlichkeit des Fragmentarischen die Unendlichkeit im Sinne eines unausschöpflichen Sinns generiert, aber im Umweg über das Konkrete auf das Allgemeine verweist, das gleichwohl nicht in dem Verweis enthalten ist, so dass das Konkrete den Rezipienten zunächst auf den Rezipienten verweist⁵. Daneben tritt der konkurrierende Versuch des Kitsches. Dieser unterscheidet sich von dem Konzept der Romantik darin, dass nicht im Umweg über die Konkretisierung auf das Unendliche verwiesen und dieses über die Unausschöpflichkeit erfahrbar gemacht werden soll, der Kitsch verspricht stattdessen den direkten Weg, indem er Absolutheit in einem endlichen System simuliert und vorgibt, das Allgemeine zu verdinglichen. Diese Absolutheit ist durch ihre Setzung aber immer schon relativiert, weshalb es sich eigentlich um eine Totalisierung handelt. Die Kunstblume aus Plastik basiert auf einem derartigen Verfahren und hat solche Zielsetzungen. Sie soll nicht auf die Schönheit über den Verweis von der besonderen Erscheinung einer konkreten Blume verweisen, sondern in der Qualität der Beständigkeit die allgemeine Idee verdinglichen. Indem der Kitsch aber das Absolute verdinglicht, verliert es die Qualität des Absoluten. Darin besteht die

³ Broch, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*. In: *Kitsch*. 2007. S.214 – 227, hier S.216. Protestantismus und Romantik sind zwei Bewegungen, deren Anfänge in Deutschland zu verorten sind. Dies erklärt auch, warum das Phänomen des Kitsches gerade in Deutschland so präsent ist, wie auch manch ausländischer Beobachter vermerkt: „Obwohl der Kampf gegen den Kitsch seinem Ursprung nach gesund war, hat er in Deutschland oft zu einer unausgewogenen Furcht vor jeder offensichtlichen Schönheit oder Gefühlsregung geführt.“ Übersetzung vom Verfasser. In: Osborne, *The Oxford Companion to art*. Oxford 1970. S.674.

⁴ Broch. In: *Kitsch*. 2007. S.221.

⁵ „Die Natur macht ihn [den Menschen] mit sich Eins, die Kunst trennt und entzweyert ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück.“ Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: ders., *Schillers Werke*. Nationalausgabe, hrsg. v. Julius Petersen. Weimar Böhlau 1943ff. Bd. 21.2 *Philosophische Schriften*, hrsg. v. Benno Wiese. 1963. [im Folgenden abgekürzt *NA*] S.438.

„Systemverendlichung“⁶, von der Broch spricht. Auch *Gott* und noch mehr der *liebe Gott* sind eine solche Systemverendlichung. Der totalisierende Anspruch des Kitsches versucht, die Differenz von System und Umwelt aufzuheben. Auf den Prozess dieses unabschließbaren Verfahrens rekurriert der Suffix in Brochs Begriff der Systemverendlichung. Wir können festhalten, dass es nur in einem endlichen System möglich ist, Absolutheit zu simulieren und dass dies die Selbsttäuschung des Beobachters erfordert, die Endlichkeit, in der die Simulation abläuft, auszublenden. Nach diesen ersten Annäherungen muss nun untersucht werden, inwieweit die Bestimmung des Kitsches eher semiotisch oder eher hermeneutisch gelingen kann.

1.2. Kitschdinge, Kitschmenschen

Ob Klaus Kowalskis didaktisch angelegte Sammlung *Kitsch oder Kunst?*,⁷ Gert Richters *Kitsch-Lexicon von A bis Z*⁸ oder Hans Dieter Gelferts *Was ist Kitsch?*⁹; alle diese Werke umgehen die Schwierigkeit, den Kitsch auf spezifische Verfahrens-, Funktions-, und Wirkungsweisen festzulegen, indem sie Erscheinungsbereiche und Erscheinungsformen aufzählen und gegebenenfalls einige ästhetische Merkmale dieser Erscheinungen nennen. Der Nachteil besteht allerdings darin, dass das Spezifische des Kitsches, was ihn von Massenware, schlechter Kunst, Schund, Dilettantismus, industriell gefertigter Kunst unterscheidet, nicht erklärt werden kann.

Ein typisches Merkmal, über das sich viele Arbeiten zum Kitsch einig sind, ist die mangelnde Tiefe¹⁰. Seicht ist beim Kitsch vordergründig aber nicht das Sujet, „sondern die Art und Weise, wie es künstlerisch bewältigt wurde.“¹¹ „Nicht fehlende, sondern vorgetäuschte Tiefe“ macht das Bild kitschig, „wo der bewusste Versuch gemacht wird, Lebenssituationen von ethischem Gewicht zu ästhetisieren“.¹² In diesen Beschreibungen finden sich die Strukturen wieder, die wir im vorherigen Kapitel aufgezeigt haben. Kitsch ist oberflächlich, weil Ideen als Oberfläche verdinglicht werden, nicht erst im Umweg über den Verweis in ihrer Unerschöpflichkeit *erfahrbar* gemacht werden sollen. Es liegt nicht der Versuch vor, etwas künstlerisch zu bewältigen, sondern der, die Idee konventionell herzustellen. An dieser Stelle müssen wir darauf verweisen, dass Kitsch nicht als Phänomen, aber in seiner Wirkungsweise dabei stark auf kulturelle Codierungen angewiesen ist. Er kann die Idylle herstellen, wenn er auf kulturell vorgeprägte Muster von Idylle zurückgreifen kann. Es muss daher untersucht werden, wie Kitschobjekte, die

⁶ Broch. In: *Kitsch*. 2007. S.221.

⁷ Kowalski, *Kitsch oder Kunst? Analysen und Unterrichtsbeispiele für die Sekundarstufe I*. Stuttgart 1976.

⁸ Richter, *Erbauliches, wie auch vergnügliches Kitsch-Lexicon von A bis Z. Zu Nutz und Frommen eines geschmackvollen Lesers präsentiert und kommentiert von Hrn. Gert Richter, Doctor philosophiae*. Gütersloh 1985.

⁹ Gelfert, *Was ist Kitsch?*. Göttingen 2000.

¹⁰ Vgl.: Bourdieu, *Der Ekel vor dem »Leichten«*. In: *Kitsch*. 2007. S.265-279, hier S.265f.

¹¹ Gelfert 2000. S.7.

¹²Ebd. S.12. Ein nicht unähnliches Konzept unterliegt Braungarts Argumentation: „In Kitsch verlebendlichtet sich das Ästhetische.“ Braungart, *Kitsch - Anmerkungen zur Einführung*. In: Braungart (Hg), *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen 2002. S.1-24, hier S.5.

für einen bestimmten Kulturraum produziert werden, in fremden Räumen wirken. Dies soll in in Kapitel zwei und drei gezeigt werden.

Demgegenüber ist eine bestimmte Rezeptionhaltung weniger kulturspezifisch. Die Disposition zu einem fetischisierten Umgang mit Kunst- und Kitschobjekten versteht Broch als ein Merkmal des „Kitschmenschen“¹³. In Ludwig Giesz' *Phänomenologie des Kitsches*¹⁴ wird Brochs Grundgedanke dahingehend ausgeführt, dass er den Kitsch als eine Art pervertierten ästhetischen Genuss darstellt, bei dem sich der Genießende als Genießenden selbst genießt.¹⁵ Das ästhetisch perzipierte Objekt ist hier weniger in seiner Objekthaftigkeit relevant, denn als Auslöser bestimmter Funktionen, die darauf abzielen, das Subjekt in die Stimmung des Selbstgenusses zu versetzen. Der Psychoanalytiker würde an dieser Stelle explizieren: Der Kitsch ist der Moment, in dem sich das Subjekt in der scheinbaren, genüsslichen Vereinnahmung des Objekts über dessen ewiges Fehlen hinwegzutäuschen vermag. Der strukturelle Psychoanalytiker würde sagen: Es ist der Moment, bei dem das Subjekt glaubt, das ewige Gleiten des Signifikanten überwinden zu können, indem es gleichsam das Objekt als Herrensingifikanten setzt, der die sich stetig entziehende Bedeutung fixiert, an sich bindet und durch sich strukturiert, gleichsam alles in eine einzige Bedeutung im Sinne der vollen Bedeutungslosigkeit des Herrensingifikanten verwandelt, die Bedeutungslosigkeit aber ausblendet. „In der Tendenz zum Einen läuft alles letztlich auf Gott zu.“¹⁶

Kitsch ist der Moment der Schwäche des Subjekts, das nicht mehr gewillt ist, die Spannung zwischen sich und dem Anderen des Kunstobjektes auszuhalten, „[b]esondere Freiheitsakte, durch die sich der Erlebende (Künstler wie Publikum) zu transzendieren vermag, sind Voraussetzung zur adäquaten Erfassung des Kunstwerkes. Diese zu leistende Fernstellung [...] entfällt bequemerweise beim Kitschgenuß.“¹⁷

Wenn ein Roman nur spannend ist, dient jedes Wort dazu, den Leser möglichst schnell das nächste lesen zu lassen und das nächste bis zum letzten. Der Text hat dabei keine Gegenwart in der Lesezeit, er kennt nur die ständige Zukunft. Der Grund, weshalb der Leser in den Bann gezogen zu sein glaubt, ist weniger die Identifikation mit den Charakteren oder der Handlung als vielmehr die Selbstvergessenheit, die aus der suspendierten Gegenwart resultiert. Es gibt keine Konflikte für den Leser, weil ihm nichts gegenübertritt. Das Erholsame an diesen Texten ist ihre Leere und das Gefühl, am Ende etwas geschafft zu haben z.B. 594 Seiten zu lesen. Der zurückbleibende, langsam einstaubende Buchkörper fungiert dabei als Andenken an eine

¹³ Broch. In: *Kitsch*. 2007. S.221.

¹⁴ Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*. Heidelberg 1960.

¹⁵ „Da es sich aber beim Kitschigen nicht mehr um reinen Genuß handelt, sondern um (genüßliches) Genießen des Genießens.“ Ebd. S.61.

¹⁶ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997. S.407.

¹⁷ Giesz 1960. S.48

Lektüererfahrung, die sich in dessen Körper-Masse erschöpft. Der Kitsch-Körper ist zwar Verdinglichung, da sich diese aber in der Funktion der Erzeugung des Kitschgenusses verbraucht, bleibt der Körper wertlos, der Rezipient *erfährt* ihn nicht.

Das Ästhetische liegt demnach in dem Aspekt des Objektes, des Wortes oder des Bildes, der über die Verweisfunktion hinausgeht. Hermetismus als Widerständigkeit ist somit eine Voraussetzung, ein Objekt überhaupt ästhetisch wahrzunehmen.¹⁸ Wer durch eine offene Tür geht, der wird sie kaum bemerken, er wird sie erst wahrnehmen, wenn er sie plötzlich verschlossen vorfindet.¹⁹ Kitschobjekte hingegen „zeichnen sich durch eine zärtliche Zugänglichkeit aus[...]: durch ihren Annehmlichkeitsappeal bieten sie sich dar zur wonnigen Hinnahme“²⁰. Die Kitschform, welche diese Eigenschaft verdinglicht, ist der „erotische Kitsch“²¹; „der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach“. Was Schiller für den Dilettantismus bemerkt, können wir auch für Kitschobjekte festhalten: „Sie ergötzen nur den Sinn durch Auflösung oder Erschlaffung und beziehen sich bloß auf den äußern, nicht auf den innern Zustand des Menschen.“²²

Wenn das Objekt im Kitsch keine Bedeutung, sondern nur Funktion hat, warum ist dann gerade bei Kitschfiguren das Sammelphänomen so besonders ausgeprägt anzutreffen? Eine einfache, unbefriedigende Antwort wäre: Da durch höhere Quantität versucht wird, die mangelnde Qualität zu kompensieren. Das ist zwar nicht ganz falsch, aber auch nicht ganz präzise. Wenn wir einen Vergleich mit der Droge zulassen wollen, kann es als eine Sucht verstanden werden, den Selbstgenuss des Genießenden zu wiederholen. Aber der Effekt ist wie bei einer Droge nur von kurzer Dauer, darauf folgt die Lust auf den nächsten Effekt.²³ Einer der berühmtesten literarischen Sammler und Effektsüchtigen ist Des Esseintes, der Protagonist aus Joris-Karl Huysmans *À rebours*, wobei wir offen lassen wollen, ob er Kitsch oder Kunst sammelt. Aber in vieler Hinsicht ist sein Umgang mit den Kunst/Kitschobjekten dem vergleichbar, was wir oben über Kitsch gesagt haben. Er genießt sich mittels seiner Objekte selbst als Genießenden. Er glaubt, in der absoluten Kunst zu schwelgen. Dabei wird explizit an der Entwicklung der

¹⁸ „Die Ablehnung alles Leichten[...], weil seine Entzifferung mühelos geschieht, [...] führt ganz natürlich zur Ablehnung alles im ethischen und ästhetischen Sinn Leichten, was *unmittelbar zugängliche* und deshalb als »infantik« oder »primitiv« verschriene Freuden bietet.“ Bourdieu. In: *Kitsch*. 2007. S. 266.

¹⁹ Wir müssen an dieser Stelle darauf hinweisen, dass hermetisch/nicht hermetisch natürlich kein ausreichendes Unterscheidungskriterium von Kitsch und Kunst ist. Denn es ist durchaus möglich, Hermetismus als Technik zu begreifen, mit dem Ziel, sich dadurch als besonders kunstvoll auszugeben. Ein solches Verfahren kann auch als Systemverendlichung verstanden werden, da es den Versuch darstellt, direkt die absolute Verschlossenheit, das Abstrakta *Nichts* zu sein. Es versucht nicht Konkreta zu schaffen, welche durch ihren Körper auf das Absolute verweisen, sondern Körper, die das schon verdinglicht haben. Vgl.: „Man kann sich auch am Sinnentzug, am Sinnverlust, an der Trauer berauschen. Dunkelheit kann zu einer notwendigen Distinktionsgeste werden. In der Celan-Nachfolge gibt es auch reichlich Hermetismus-Kitsch. Das Nicht-Eingängige kann seine eigene Eingängigkeit haben.“ Braungart. In: *Kitsch*. 2002. S.1-24, hier S.15.

²⁰ Giesz 1960. S.62.

²¹ Vgl. die Abbildungen in: Richter 1985. S.61 u. S.200-201.

²² Schiller, *Über das Pathetische*. In: *Kitsch*. 2007. S.84-85, hier S.84f.

²³ Das macht den Kitsch auch für die Wirtschaft so interessant.

katholischen Liturgie das Verhältnis von absoluter Funktionalität und Wertlosigkeit des Objekts, konkret der Hostie problematisiert. Der Erzähler des Buches berichtet, dass wegen des Geizes der Kirche die Hostie nun aus billigem Kartoffelmehl gebacken werde. Darauf folgt der Ausruf: „Gott aber weigerte sich, in Stärkemehl herabzusteigen.“²⁴ Das Absolute lässt sich also nicht auf jede ‚billige‘ Art verdinglichen. Aber „[i]nfolge der raschen Verarbeitung des Stärkemehls und des schönen Aussehens, das die mit dieser Substanz gebackenen ungesäuerten Brote boten, hatte sich dieser unwürdige Betrug derart verbreitet.“²⁵ Die Frage, ob Gott in Kartoffelmehl hinabsteigt, bleibt insofern offen. Sie ist nur von der Rezeptionshaltung her, zu beantworten. An diesem Beispiel macht Huysmans überzeugend sichtbar, welche Problematik in dem Versuch besteht, das Absolute zu verdinglichen. Implizit macht die Poetik der Decadence damit offenbar, welche Zumutung der Kunst auferlegt wurde, als die Romantik „die platonische Idee der Schönheit zum unmittelbaren, handgreiflichen Ziel eines jeden Kunstwerkes“²⁶ erhob. „Trotz alledem erzeugt Kunst Schönheit. [...] Aber hat je ein irdisches Auge schon »die« Schönheit oder »die« Wahrheit erschaut?“²⁷

Wenn wir abschließend versuchen, die beiden Herangehensweisen in einer Synthese zu vereinen, können wir dem Menschen eine prinzipielle Disposition zum Kitschgenuss, sich selbst als Genießenden zu genießen, unterstellen und den Kitschobjekten anmerken, dass sie konzipiert werden, um diese Disposition zu wecken und auszunutzen. Dies führt zu ästhetischen Verfahren wie der Vereinfachung des Sujets, dessen Übertreibung oder Verniedlichung, zur Einförmigkeit der angewandten Techniken bzw. zur synästhetischen Instrumentalisierung der Elemente um des Effektes (des Affektes) willen. Dabei ist Kitsch immer konfliktfrei, d.h. er wird den Betrachter nie in eine Konfliktsituation bringen (mit sich selbst oder mit dem dargestellten Gegenstand). Er zielt gerade auf die Versöhnung des Menschen mit sich selbst ab, er ist das „ästhetische Ideal des *kategorischen Einverständnisses mit dem Sein*“²⁸, wie Kundera es bezeichnet. „[D]as ist der Unterschied zwischen denjenigen, die am Sein zweifeln, so wie es dem Menschen gegeben wurde (wie und von wem auch immer), und denen die vorbehaltlos mit ihm einverstanden sind.“²⁹

1.3. Kind und Kitsch, Kind und Sprache

Wir wollen nun unsere Textauswahl der Werke *Engelszungen*, *Mutterzunge* und *Bunte Steine* im Hinblick auf Kitsch und Migration begründen. Für erstere sind schon aus den Titeln Gemeinsamkeiten abzuleiten. Beide Titel verweisen auf Kindheit und Sprache. Engel werden in

²⁴ Huysmans, *Gegen den Strich*. München 2003. S.257.

²⁵ Ebd. S.258.

²⁶ Broch. In: *Kitsch*. 2007. S.221.

²⁷ Ebd. S.219.

²⁸ Kundera, *Die Unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. München 2004. S.227.

²⁹ Ebd. S.227.

der traditionellen Darstellung stets mit Kindeskörper und Kindeskopf dargestellt, der Verwandtschaftsbezeichnung Mutter ist das Kind implizit. Aber auch in den Erzählungen aus Stifters *Bunte Steine* sind stets Kinder die Protagonisten.³⁰ Oftmals wird Kitsch als primitiv oder infantil bezeichnet. Gelfert setzt in seinem Kitschfiguren-Schema³¹, das jeweils zwei polaren Lustpaaren (Submission-Dominanz, Aversion-Appetenz) entsprechende Kitschfiguren zuordnet, an die Stelle des Rezipienten das Kind. Obwohl Gelfert eine Erklärung schuldig bleibt, ist es ein Indiz dafür, hier eine Verbindung zu suchen.³²

Engelszungen und *Mutterzunge* tragen die Referenz auf das Kind nicht nur im Namen, beide Werke reihen sich auch in die Gattungstradition des Schelmenromans ein.³³ Beide Werken haben mehr oder weniger den Kitsch zum Thema und das Kind als Erzähler. Dabei beschränken sie die Aktualisierung der Gattung nicht darauf, die „Lebensgeschichte eines vagabundierenden Außenseiters meist aus niedrigem Milieu“³⁴ darzustellen, sondern ist in beiden Werken vielmehr darin begründet, ein Außenseiter der Sprache zu sein. In beiden Werken geht es um eine Selbstwerdung mittels und in der Sprache, wobei Dinev und Özdamar in der Bearbeitung dieser Konstellation unterschiedliche Perspektiven entwickeln, wie wir später zeigen werden. Beide aber präsentieren jeweils eine Erzählinstanz, die mit kindlicher Unvoreingenommenheit und nach dem Verfahren „komischer Verfremdung“³⁵ bekannte Sprachmuster aufbricht, entweder indem sie eine grammatikalische Struktur ihrer Herkunftssprache im Deutschen rekonstruieren oder indem sie ein idiomatisches Konzept auf Deutsch übersetzen, ohne hierfür das deutsche Äquivalenzkonzept heranzuziehen. Eine Fehlleistung wird so für die Sprache fruchtbar gemacht. Die Migration wird hierbei nicht mehr berichtet, sie wird sprachlich umgesetzt.

Die Erzählungen in Stifters *Bunte Steine* können nicht zum Genre des Schelmenromans gezählt werden, allerdings werden wir zeigen, dass sich der Erzähler selbst durchaus als „Streichmacher“

³⁰ Vgl.: Geulen, *Adalbert Stifters Kinder-Kunst*. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67. Stuttgart 1993. S.648-668.

³¹ Gelfert 2000. S. 80f.

³² Entsprechend der Verbindung von Kitsch und Romantik, die wir hier dargelegt haben, ist es nicht verwunderlich, dass sie beginnend bei Rousseau das Kind verklärte. Ihr galt das kindische Verhalten *Alles haben zu wollen* und *Alles sein zu wollen*, das der Protestantismus und noch mehr der Calvinismus als mangelnde Askese stigmatisierte, als Seinsideal. Dieses Schwanken zwischen Allmachts- und Auflösungsempfinden bezeichnet Rilke in seiner Vorlesung Über Moderne Lyrik als *Allwerden* und *Alleswerden*. Er versucht darin den Ich-Prozess zu beschreiben, auf den ein Dichter angewiesen ist, um Kunst zu schaffen. Diese Empfindungen gehen nach Gelfert auf zwei der Hauptaffekte des Menschen zurück, die Unterwerfungslust und die Machtlust. Beide werden wir auch in der Psychoanalyse und der strukturalen Psychoanalyse wieder finden. „Direkter noch als die Kunst spielt der Kitsch auf der Klaviatur der Affekte.“ (Gelfert 2000. S.21.) Was Gelfert hier so salopp formuliert, hat insofern seine Berechtigung, da das Kindliche, wie wir gezeigt haben, eines der häufigen Adjektive ist, mit dem versucht wird, den Kitsch zu beschreiben. In der Diffamierung des Kitsches klingt der Calvinismus nach. Noch immer gilt der Hang zum Kitschigen nicht nur als schlechter Geschmack, sondern wird immer implizit auch als Makel in der humanistischen, aufgeklärten Entwicklung verstanden, denn diese umfasst ja den ästhetischen Geschmack.

³³ Vgl.: Mecklenburg, *Leben und Erzählen als Migration*. In: Arnold (Hg), *Text+Kritik*. München 2006. S.84-96. Mecklenburg führt „das Verfahren komischer Verfremdung“ (S. 96) in Özdamars *Mutterzunge* auf die Gattung des Schelmenromans zurück: „Ein weiblicher Schelmenroman“ (S. 96).

³⁴ Weimar (Hg), *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin 2003. Bd. 3, P-Z. S. 371.

³⁵ Mecklenburg. In: *Text+Kritik*. 2006. S. 96.

versteht. Wie in den Werken zuvor bilden auch hier Sprachfindung und Spracherwerb des Kindes einen zentralen Aspekt der Texte. Der Spracherwerb ist bei Stifter dabei stets mit einer räumlichen Verortung verbunden; das Kind erlernt die Sprache und gleichzeitig die Orientierung in einem begrenzten Raum. Wir wollen es zunächst bei dieser kleinen Vorschau belassen und hoffen genügend Indizien angegeben zu haben, die Auswahl unserer Texte nicht als zufällig anzusehen. Nun muss untersucht werden, inwieweit der Kitsch als hochkonventionelle Ordnung in Bezug auf die Produktionstechniken und Rezeptionsrituale mit besonders aufgeladenen Raumordnungen wie Heimat verglichen werden kann, und welche Erkenntnisse daraus für unsere Untersuchung gewonnen werden können.

1.4. Die Heimat im Kitsch

„Heimat ist hier *Kompensationsraum*, in dem die Versagungen und Unsicherheiten des eigenen Lebens ausgeglichen werden, in dem aber auch die Annehmlichkeiten des eigenen Lebens überhöht erscheinen: [...] Heimat als *Besänftigungslandschaft*, in der scheinbar die Spannungen der Wirklichkeit ausgeglichen sind.“³⁶ Wenn wir daran erinnern, was zuvor über den Kitsch gesagt wurde, werden anhand dieser Beschreibung erste Anzeichen struktureller Ähnlichkeit der Funktionen von Heimat und Kitsch sichtbar. Wie in der Analyse des Kitsches können auch für die Herausbildung von Heimat sowohl die subjektive „Form der *inneren Einstellung*“ als auch objektive „äußere Bedingungen“³⁷ konstitutiv wirken. Dabei können Kitschobjekte metonymisch Heimat repräsentieren:

„Da die Heimatbewegung keine Chance mehr sah, sich konstruktiv mit der ganzen Gesellschaft und ihrer Entwicklung auseinanderzusetzen, zog sie sich mehr und mehr auf *Teilgebiete* zurück. [...] Heimat – das waren Fachwerkhäuser, alte Bräuche, alte Trachten [...]. [D]ie Erhaltung der Heimat war oft nur auf bestimmte auffallende äußere Zeichen und Embleme konzentriert. [...] Heimat wurde in und an Stereotypen festgemacht, die in einem vordergründigen Reiz-Reaktionsverhältnis Behaglichkeit erzeugen.“³⁸

In der Zusammenfassung der strukturellen Bestimmungen von Heimat in Bausingers Aufsatz können wir festhalten, dass Heimat und Kitsch Versuche sind, Kontingenz zu reduzieren und Stabilität gegen Dynamik zu setzen. Dabei wird systematisch ein Teilsystem absolut gesetzt. Jeweils wird diese Haltung durch das Objekt bzw. den Raum stimuliert, gleichzeitig zielt diese Haltung darauf, dem Objekt bzw. dem Raum die o.g. Funktion zuzuweisen. Der Effekt für das Subjekt ist der Selbstgenuss des Genießenden. „Wo die Menschen ihrer Umgebung nicht mehr sicher sind, wo sie ständig *Irritationen* ausgesetzt sind, wird Heimat zerstört.“³⁹ Der Satz macht deutlich, dass es sich um ein System/Umwelt Verhältnis handelt, wobei die Umwelt als

³⁶ Bausinger, *Heimat in einer offenen Gesellschaft*. In: Jöhler u. Tschöfen (Hg), *Empirische Kulturwissenschaften. Eine Tübinger Enzyklopädie*. Tübingen 2008. S.351-366, hier S.355.

³⁷ Ebd., S.352.

³⁸ Ebd., S.358f.

³⁹ Ebd., S.363.

Bedrohung erscheint, weil sie als Alternativordnung einen möglichen Orientierungsverlust bedeutet. Sie stellt damit sowohl die Absolutheit der Gültigkeit einer Ordnung infrage, als auch die Stabilität ihrer Gültigkeit. Warum sich die Gültigkeit von Ordnungen nur aus der Abgrenzung begründen lässt und wie permanente Neuausrichtung von System und Umwelt den Erhalt des Systems befördern kann, werden wir noch anhand von Stifters *Bunte Steine* zeigen.⁴⁰

Die Konstitution und Wirkungsweise der System/Umwelt, eigen/fremd Relation ist spätestens seit dem sogenannten *spatial turn* in den Kulturwissenschaften Mode. Dabei hat sich ausgehend von Edward Sojas gleichnamiger Arbeit⁴¹ das Konzept des *Thirdspace* etabliert, auf dem viele Untersuchungen aufbauen, wie u.a. Homi Bhabas Konzept des Zwischenraums. Dabei wird auf die Dialektik der System/Umwelt Relation abgehoben und ein davon ausgehendes drittes gesucht. Anhand von Bhabas im Jahr 2000 erschienenem *Die Verortung der Kultur*⁴² können wir die Möglichkeiten des Konzepts des Zwischenraums aufzeigen und die Probleme der wissenschaftlichen Handhabung analysieren, bevor wir versuchen, diesen Ansatz zu systematisieren.

„Kulturelle Identität beginnt in den Zwischenräumen, welche außerhalb einer durch einen Ursprung und an Subjekte gebundenen Geschichte stehen. Aufgrund dessen weisen sie darüber hinaus“⁴³, so Bhaba „‘Zwischen-Räume’ stecken das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können[...].“⁴⁴ Dass kulturelle Zwischenräume die Grenzen bilden „von wo etwas sein Wesen beginnt“⁴⁵, erscheint sehr überzeugend. Untersuchen wir ein einfaches Beispiel, das zeigt, wie im Alltag kulturelle Identität entsteht und ausgedrückt werden kann. Während der Fußballweltmeisterschaft war es sehr verbreitet, das Auto zu beflaggen. Dabei gab es japanische Autos, auf denen auf der einen Autoseite die deutsche und auf der anderen die türkische Flagge „gesetzt“ war. Die Beflaggung ist dabei sowohl Ausdruck von Identität und als auch identitätsstiftend. Doch hebt diese Beflaggung nicht auf eine Referenz ab, sondern verweist letztlich wieder auf sich selbst. Denn das, was die Flagge bezeichnet, ist in zweifacher Hinsicht vollkommen unbedeutend. Erstens, da die Flagge in ihrer Verallgemeinerung der kulturellen, politischen, künstlerischen und sozialen Vielfalt des

⁴⁰ Bausingers Aufsatz ist in der Sammlung von Bestimmungsmerkmalen von Heimat zwar wegweisend, in der Gesamtbetrachtung jedoch zu stark von ideologisch-emotionaler Bewertung geprägt, um systematisch auf die Strukturen von Heimat, Heimatverlust und Heimerhalt einzugehen. Insofern können auch Verbindungen von Heimat und Kitsch leider nur cursorisch vermerkt, nicht aber entsprechend erklärt bzw. auf bestimmte Strukturen zurückgeführt werden.

⁴¹ Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real and imagined places*. Oxford 1996.

⁴² Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.

⁴³ Ebd. S.2.

⁴⁴ Ebd.: S.2.

⁴⁵ Heidegger, *Bauen – Wohnen – Denken*. In: Heidegger, *Vorträge und Aufsätze Teil II*. Pfullingen 1967. S. 29.

Landes eine Totalität umfasst, die an begriffliche Leere grenzt.⁴⁶ Als solche ist die Flagge Kitsch. Zweitens, da der Fan im Beflaggen nicht seine Identität mit dem Land bekundet, sondern sich performativ seine Partizipation am Ereignis Fußballweltmeisterschaft sichert. Es ist der Selbstgenuss des Genießenden. Die zwei Flaggen zeigen aber den Zwischenraum an, in dem das Subjekt sich befindet. Die Flaggen signalisieren jeweils die Grenzen, von denen aus das Subjekt sein Wesen bestimmt. Diese Bestimmung kann demnach nicht als Identifizierung verstanden werden, sondern bedeutet im Gegenteil eine Abgrenzung. Insofern muss der Zwischenraum eher als Übergangsraum gedacht werden, zu dem der Kitsch jeweils die hochkonventionellen Ordnungen bereitstellt, zu denen das Subjekt eine individuelle Alternative bildet. Dies ist notwendig, da das Individuum aufgrund seines begrenzten Wissens und seiner begrenzten Ausdrucksfähigkeit gezwungen ist, von diesen in den Objekten wirksamen Konzepten äußerst defizitären Gebrauch zu machen. Es muss auf bereits bestehende, allgemein verfügbare Codes und Praktiken zurückgreifen.⁴⁷ Der Kitsch bietet sich dafür an, da er überall zu kaufen ist und der Umgang damit aufgrund seiner Konventionalität zu den leichter verfügbaren Praktiken einer Gesellschaft gehört.

Ein ähnliches Identitätsmodell unterliegt auch Özdamars Erzählung *Karagöz in Alamania*. Zwei kulturell verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten eines Topos werden nebeneinander gestellt. Die türkische Frau des Bauern sagt: „Allah gib mir Geduld oder mach mein Herz zu Stein.“⁴⁸ Der Bauer, aus Deutschland zurückgekehrt, sagt: „Marmor Stein und Eisen bricht, aber unsere Liebe nicht.“⁴⁹ Hierin ist die Entfremdung beider deutlich, beide referieren auf hochkonventionelle Codes zur Beschreibung einer bestimmten Erfahrung, die innerhalb einer Gesellschaft zur zulässigen Erwartung gehört. Der Satz macht aber nicht nur die Entfremdung des Bauern von seiner Frau deutlich, sondern zeigt auch die Gemeinsamkeit in der sozialen Praktik. Diese Gemeinsamkeit hebt der Satz auch dadurch hervor, dass metaphorisch das Zu-Stein-Werden des Herzens in beiden Codes gleich ist. Darin besteht sozusagen der Zwischenraum bzw. der Übergangsraum, der die Möglichkeit des Austauschs beider dennoch zumindest theoretisch in Aussicht stellt.

⁴⁶ Das ist auch ein Aspekt, der die Fußballnationalmannschaft so interessant macht. Anhand der Spieler und des Trainers wird der leere Begriff der Nation, den man nichtsdestotrotz im Alltag immer wieder verwendet, fast wie eine Variable, die man durch das System schleift, dieser Begriff bekommt plötzlich eine bildliche, sogar leibliche Darstellung. Das ist natürlich faszinierend. Es ist erleichternd zu sehen, dass zeitweise diese so wichtige, leere Variable auftritt und agiert. Das ist in etwa das Phänomen, das auftritt, wenn die Heimatkultur eines Migranten, rekonstruiert wird mithilfe der fremden neuen Sprache. Auch dann wird ein System aus teilweise leeren Begriffen wieder aktiviert, indem sie wieder miteinander ins Spiel kommen.

⁴⁷ Selbst der Geisteswissenschaftler verfährt ja nicht anders. „Wir neigen dazu, die Vielfalt kultureller Phänomene in handlichen Dichotomien darzustellen und so den Überblick in unserer Lebenswelt und unserer Kultur zu behalten.“ Braungart In: *Kitsch*. 2002. S.3.

⁴⁸ Özdamar, *Mutterzunge*. München 2002. S.89.

⁴⁹ Ebd. S.89.

Dies alles reflektiert der Mensch, der eine Flagge auf seinem Auto setzt, sicherlich nicht. „Es wirkt die innere Natur einer ganzen Nation wie die des einzelnen Menschen unbewusst.“, zitiert Bhabha Goethe und fügt hinzu:

„Nimmt man seine [Goethes] Idee hinzu, wonach das kulturelle Leben einer Nation ‘unbewußt’ gelebt wird, dann kann sich das Verständnis herausbilden, dass Weltliteratur eine [...] präfigurative Kategorie sein könnte, bei der es [...] um kulturelle Alterität geht“.⁵⁰

Warum tendieren die Menschen dazu, „auf Differenz beruhende Identitäten – Schwarz / Weiß, Selbst / Anderer“⁵¹ zu konstruieren? Die Antwort ist nahe liegend: In der klaren Abgrenzung des Anderen als ganz Anderem kann die eigene Identität am ehesten er- und gefunden werden. Die Idee der Künstlerin Renée Green, den Zwischenraum des Treppenhauses als den Raum der Identitätssuche und -findung aufzubauen, ein Konzept, das Bhabha befürwortet, kann nicht überzeugen, weil es nicht adäquat darauf eingeht, dass das Treppenhaus nicht der Ort der Kommunikation und Interaktion, sondern des Aneinandervorbeilaufens ist. Gerade die Nähe ist ein Problem im gegenseitigen Austausch, das kann sowohl semantisch-logisch als auch empirisch-ontologisch gesehen werden. Denn gerade die nächste Umwelt ist in ihrer Ähnlichkeit eine Bedrohung der Identität, da sie latent immer das genuin Eigene infrage stellt. Gerade Nachbardörfer oder –länder, ähnliche Ethnien begegnen sich mit größerer Vehemenz, weil die Abgrenzung und somit die Selbstbehauptung in einer solchen Begegnung schwerer fällt bzw. es erfordert, die Unterschiede zu betonen, um die Identität zu behaupten. Das ganz Andere ist nichts weiter als ein Konzept des Ununterschiedenen, es läuft auf Selbstbestätigung hinaus. Deshalb ist der Genuss an der Exotik strukturell vergleichbar mit dem Genuss der Heimatidylle. Die Auseinandersetzung mit einer wechselnden Umwelt bedingt die Veränderung des Systems. Für Subjekt und Gesellschaft stellt sich damit das Problem, wie es den ständigen Ruf, „ich suche das Einswerden ich möchte einswerden ich möchte einswerden“⁵², zu bewältigen hat. Der einfache Weg ist der Kitsch, im Verfahren die Komplexität der kulturellen Realität und ihrer Erfahrung auf die Oberfläche eines Dings (z.B. Flagge oder Souvenirs) reduziert. Für Bhabha aber besteht in dem Drang zum Einssein das ethische Verlangen,

„in der unheimlichen Welt zu leben, ihre Doppelwertigkeiten und Zweideutigkeiten im Haus der Fiktion inszeniert zu sehen oder ihre Entzweiung und Aufspaltung im Kunstwerk vorgeführt zu bekommen,[...] ein tiefes Verlangen nach sozialer Solidarität zu bekunden.“⁵³

Im Falle von Schriftstellern mit anderer Muttersprache, die nun aber auf Deutsch schreiben wie Dinev und Özdamar, ist genau dies der Fall. Durch die Migration ist zunächst ihr Verhältnis zur Heimatkultur problematisiert worden, wie es vor allem Özdamar in den Erzählungen

⁵⁰ Bhabha 2000. S.17.

⁵¹ Ebd. S. 5.

⁵² Morrison, *Menschenkinder*. Zitiert nach Bhabha 2000. S.28.

⁵³ Bhabha 2000. S.28.

Großvaterzunge und *Mutterzunge* verhandelt.⁵⁴ Denn die Heimatkultur musste ihre Entwurzelung, die Reise überstehen und insofern der Mensch von der lebendigen, amorphen Kultur nicht mehr umgeben, mit ihr vernetzt, von ihr täglich durchdrungen ist, ist er gezwungen sie in eine bestimmten Konfektion zu bringen, sie zusammenzukehren bzw. als *sketch* zu umreißen. Um die Kultur in den Koffer zu bekommen, muss sie als Kitsch konfektioniert werden.⁵⁵ Vielleicht ist das auch ein Grund für die Verbreitung von Souvenirs; Erinnerung braucht ein Objekt, ein klar umrissenes.

Dieses Verfahren ist nicht nur legitim, es ist eine Notwendigkeit. Die ethische Aufgabe allerdings ist es nun, diesen Kitsch ästhetisch zu aktivieren; ihn als Erinnerungs- und Übergangsort zu begreifen. Das kann in der Kunst gelingen, wie in nächsten Kapitel anhand des Bildes *Nashorn im Walde* gezeigt werden soll.

⁵⁴ Vgl.: „Der Weg vom Leben in der Migration zum Schreiben in der Fremdsprache ist durch eine Krise der Sprachentfremdung gelaufen. Es geht dabei um das beängstigende Gefühl, die Muttersprache verloren zu haben und damit von der eigenen Kindheit Herkunft, also letztlich auch Identität abgeschnitten zu sein. »In der Fremdsprache haben Wörter keine Kindheit« (44)“. Mecklenburg. In: *Text+Kritik*. 2006. S. 93.

⁵⁵ In Braungarts Kitschdarstellung hat sich die Notwendigkeit des Tragbarmachens von Kultur in die Idiomatik eingeschlichen: „Wir neigen dazu, die Vielfalt kultureller Phänomene in handlichen[!] Dichotomien darzustellen.“ Braungart. In: *Kitsch*. 2002. S.3.

1.6. Nashorn im Walde



Nashorn im Walde. ©Ellen Druwe 2005.⁵⁶

Schwarz-weiß Abbildung des Bildes in: *Kitsch*. 2007. S. 320.

Das Bild *Nashorn im Walde* bietet uns die Möglichkeit die theoretische Auseinandersetzung von Kitsch und Migration als Untersuchung von Kitsch und Kunst, Heimat und Fremde zu vervollständigen. Gleichzeitig können wir dabei aufzeigen, inwiefern diese Begriffspaare aneinander gekoppelt sind und warum sie eine kombinierte Analyse aus Literatur- und Kulturwissenschaft ermöglichen und erfordern. Denn das Bild scheint unsere These des fruchtbaren Befremdens exemplarisch vorzuführen. Die heimatliche Waldidylle und das exotische Nashornpflaster befremden einander, ermöglichen aber erst so eine fruchtbare, ästhetische Betrachtung des Bildes. Das Bild verortet sich paradoxerweise dadurch in der Kunst, indem es den Kitsch (hier die Waldidylle) mit sich selbst (dem Nashornpflaster) konfrontiert und ihn somit aus sich her austreibt. Das Eigene wird, wenn es auf sich selbst abhebt, zum ganz Anderen, bleibt aber in dieser Unterschiedenheit mit sich selbst identisch,⁵⁷ kann sich auf diese Weise erhalten.

⁵⁶ Der Verfasser dankt an dieser Stelle der Künstlerin für die freundliche Bereitstellung des Abbildes in farbiger Ausfertigung und verweist darauf, dass auch für den Reklamband *Kitsch* eine farbige Abbildung nützlich gewesen wäre, um die hier aktualisierten ästhetischen Verfahren nachvollziehen zu können.

⁵⁷ Luhman lehnt in *Soziale Systeme* dieses Konzept hegelianischer Dialektik noch ab (Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*. Frankfurt a.M. 1987. S.26) integriert es später aber in Form der Paradoxie. „Die Differenz von Fremdreferenz und Selbstreferenz als *Einheit* zu formulieren, läuft auf die Invisibilisierung einer fundamentalen Paradoxie hinaus,

Die Idylle des Waldes markiert die räumliche Struktur des Eigenen durch eine erwartbare Ordnung des Ortes. Sie hat für den Rezipienten die Funktion des „Alleswerdens“⁵⁸, der Vereinnahmung des ganzen Ortes. Die Exotik markiert die Lust des ganz Anderen, das „Allwerden“ als totale Auflösung. Beide *Topoi* sind gekennzeichnet durch das Aufheben der Notwendigkeit des Vornehmens von Unterscheidungen in der Beobachtung.

Diese Aufhebung der Notwendigkeit der Beobachtung resultiert aus dem Verfahren, eine völlig erwartbare Ordnung herzustellen, deren innere Komplexität auf eine Mindestmaß reduziert ist und in einer Verschmelzung von Objekt und Rezipient, die Begrenzung dieser Ordnung auszublenden. Nur so kann Absolutheit und somit Einheit simuliert werden. Das Basis-Verfahren, eine Ordnung zu schaffen, in der die Komplexität reduziert wird, ist noch nicht der entscheidende Teil des Kitschgenusses, denn dieses ist in jeder Betrachtung, in jeder Analyse, auch in dieser Arbeit vorgängig. Jeweils müssen Unterscheidungen Eigenes/Anderes bzw. System/Umwelt vorgenommen werden, dadurch wird im Innern die Komplexität reduziert, die Möglichkeit geschaffen, informativ zu werden. Die Analyse von Abgrenzungsvorgängen zwischen heterogenen (semantischen) Räumen und die Beobachtung der damit einhergehenden Homogenisierung der inneren Struktur des Raumes kennzeichnet auch Foucaults Konzept der *Heterotopien*.⁵⁹ Das *Nashorn im Walde* stellt das Verfahren der Konstruktion solcher Räume, deren Enttäuschung und Rekonstruktion aus.⁶⁰

Wir werden abschließend versuchen, eine Abgrenzung und Bestimmung von Kitsch und Kunst, Heimat und Fremde im Sinne des Verhältnisses System/Umwelt vorzunehmen, zuvor aber müssen wir durch konkrete Auseinandersetzung mit dem Bild Unterscheidungskriterien

nämlich der Paradoxie der Einheit des Verschiedenen, auf die Systemparadoxie der Einheit der Differenz von System und Umwelt.“ Luhmann 1997. S.486.

⁵⁸ Wir verwenden die Begriffe hier ungeachtet der eigentlichen Bedeutung, mit denen sie Rilke in seinem Aufsatz (Rilke, *Moderne Lyrik*. In: ders., *Schriften*. Frankfurt a.M. 1996. S.69) als Beschreibung des Verhältnisses von Welt und Dichter versteht. Wir wollen sie eher als psychologisches Konzept der Ästhetikrezeption verwenden. Insofern könnte man die Semantisierung der Funktion auch beliebig fortsetzen. Mit Freud wäre das *Alleswerden* Eros und das *Allwerden* Thanatos, aber darauf kommt es hier nicht an. Es geht um die spezifische Struktur und spezifische Funktionsweisen, es geht um den Kitsch. Saul Friedländers *Kitsch und Tod* (Frankfurt a. M. 2002) macht deutlich, dass der totalisierende Anspruch des Kitsch in einer pragmatischen Realisierung wie der der Nazis verheerende Entwicklungen vorbereiten kann. Dabei sind ebenso beide Verfahren aktiv. Zunächst das *Alleswerden* der sogenannten Herrenmenschen durch Auslöschung derjenigen, die diesem Anspruch am stärksten entgegenstehen, da sie sich selbst als auserwähltes Volk bezeichnet, der Juden. Im Untergang soll die Endlösung die letzte Möglichkeit der Totalisierung ermöglichen, im *Alleswerden* des Todes.

⁵⁹ „Orte, die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen. Es sind gleichsam Gegenräume.“ Foucault, *Heterotopien*. Frankfurt a.M. 2005. S.10.

⁶⁰ „In aller Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind. So bringt das Theater auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung, die sich gänzlich fremd sind.“ Ebd., S.14. Wir wollen uns in den Fußnoten diesen Exkurs gönnen, um zu zeigen, inwieweit verschiedene Raumtheorien auf ähnlichen Strukturen beruhen und wie sie gekoppelt werden können. Formulierungen wie „[...] Heterotopien sind gegen die Außenwelt vollkommen abgeschlossen und zugleich völlig offen.“ (Ebd. S.18.) verweisen auf Foucaults und Luhmanns gemeinsame Prämisse eines Systems, bei dem „selbstreferentielle Geschlossenheit Offenheit“ erzeugt (Luhmann 1987. S.25) und die „Schließung Bedingung für die Öffnung des Systems ist“ (Baraldi, Corsi, Esposito, *GLU – Glossar zu Niklas Luhmanns Systemtheorie*. Frankfurt a.M. 2006. S.32.).

gewinnen, die sowohl zur Beschreibung des Verhältnisses von Heimat und Fremde als auch von Kitsch und Kunst dienen. Dafür scheinen Untersuchungen anhand der Kategorien der Erwartungs- und Orientierungssicherheit geeignet. Hiermit erwarten wir auf struktureller Ebene die Verbindung von Kitsch/Kunst und Heimat/Fremde begründen zu können, von der wir ausgegangen sind.

Es ist sinnvoll, zuvorderst isoliert die Eigenschaften und Verfahrensweisen der Abbildung des Waldes zu betrachten, um zu zeigen, wie die Darstellung durch das Aufkleben des Nashornpflasters transformiert wird. Da der Wald den Unter- und Hintergrund bildet, der den Raum des Bildsubjekts (das Nashorn) konfiguriert, stellt er isoliert betrachtet einen Zustand dar, der durch das aufgeklebte Nashorn bereits überwunden ist. Das ruft ihn als Überwundenen mit auf. Der Wald präsentiert sich als eine Form des Topos *Idylle*. Aus der Beobachtung soll hervorgehen, wie sich das Attribut idyllisch bestimmt, wie es sich zum Kitsch verhält, welche gemeinsamen Verfahren vorgängig sind, ob und wie es vom Kitsch abgegrenzt werden kann.

Es muss zunächst verwundern, einen Topos der griechischen Antike analog zum Kitsch zu betrachten. Doch da die Kunst in der Antike nicht als autonom betrachtet wurde, sind Verfahren und Funktionen, die unter dem Eindruck der Ausdifferenzierung des Kunstsystems abgestoßen wurden, noch als Kunstverfahren zulässig:

„Die Antworten die man findet, behaupten jedoch nicht die Autonomie, nicht den Eigenwert der Kunst. [...] Man müsse die Natur (mit Aristoteles) empirisch in ihrer perfekten Form und nicht in ihren korrupten Formen beobachten. Der Sinn der Kunst liegt danach [...], in einer *korrigierenden Imitation* [...], die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Wesentliche hinlenkt.“⁶¹

Eine Anwendung dieser aristotelischen Norm stellt die Waldidylle dar und gibt damit gleichzeitig einen guten Beweis, warum sie der poetischen Praxis seiner Zeitgenossen nicht gerecht wird.

Einen ersten Hinweis auf das Verfahren der Etablierung einer Idylle gibt bereits der Titel des Bildes. Die Dativdeklinaton „im Walde“ ist archaisierend. Das Bild scheint also eine nostalgische Rezeption zu bevorzugen, eine Lust am Verlust zu stimulieren. Der Archaismus ist Ausdruck eines „bewußte[n] Rückgriffs auf eine Form, die außer Gebrauch geraten ist, die aber noch dazu dient, besondere stilistische Wirkungen zu erzeugen.“⁶² Der Titel setzt die dargestellte Idylle in eine Vorzeitigkeit zum Moment der Betrachtung und lässt erkennen, dass mehr der Effekt, der auf eine „Empfindungsweise“⁶³ zielt, weniger der Gegenstand der Abbildung im Vordergrund steht.

Betrachten wir die Darstellung des Waldes müssen wir uns eigentlich wundern. Es ist kaum ein Wald erkennbar, jedenfalls keiner, der der Ursprünglichkeit gerecht würde, die der Archaismus

⁶¹ Luhmann 1997. S.401.

⁶² Weimar (Hg), *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin 2007. Bd. 1, A-G. S.853

⁶³ Schiller. In: *NA*. 1963. S.430.

suggestieren will.⁶⁴ Dieser Wald ist zahm, domestiziert durch die Ordnung der Darstellung. Alles hat seinen Platz, besser gesagt seinen Bereich. Die einzelnen Bereiche sind klar von einander getrennt: Am unteren linken Rand befindet sich das flache Schilf, die Bäume nehmen die obere Hälfte des linken und rechten Bildrandes ein, fungieren als Rahmen. In der Mitte befindet sich die Wiese, die im Sonnenlicht strahlt, davor der stille Fluss; ein besserer Teich. Die Anordnung stellt sich ganz in den Dienst der Idylle.⁶⁵ Der Wald, den das Bild seinem Titel entsprechend darstellen soll, nimmt den geringsten Raum im Bild ein. Ein Großteil wird durch den stillen Fluss und die Lichtung, sowie den goldblättrigen Baum am linken Flussufer ausgefüllt. Der hier abgebildete Wald ist Ausdruck der Fiktion von Natur als „die heile Welt der Idylle“⁶⁶, die Welt eines lieben Gottes.

Diese Darstellung ist zwar typisch für die Idylle, in der Kunstgeschichte hat das Waldmotiv allerdings stets eine andere Funktion. Ausgehend von der christlichen Symbolik bis heute⁶⁷ verortet der Wald die Gefahr, sich gedanklich oder moralisch zu verirren, die Unterscheidungsfähigkeit, die Orientierung und damit sich selbst zu verlieren. Der hier abgebildete Wald ist nicht dunkel, besteht nicht aus ununterscheidbarem Gestrüpp, hat nichts Verwirrendes, nichts Gefährdendes. In diesem Wald könnte der Mensch nicht verloren gehen. Diese Perspektivierung zeigt den Wald nicht als Ort extremer Kontingenzerfahrung, sondern als Raum aufgehobener Kontingenz. Das Bild generiert dies durch das Aufrufen eines Ortes, der Orientierungssicherheit vorstellt, und indem das Bild diese Sicherheit durch seine Anordnung und die Anleitung der Betrachtung selbst organisiert. Es ist nach Lotman *sujetlos*, da es einen Raum konfiguriert, der auf „die Bestätigung einer bestimmten Ordnung der inneren Organisation ihrer Welt“⁶⁸ hinausläuft. Die räumliche Betrachtung legt es nahe, die Struktur der Orientierungssicherheit auch als maßgebliches Kennzeichen von Heimat zu verstehen. Wir werden im letzten Teil unserer Arbeit zeigen, wie in Stifters *Bunte Steine* Heimat durch die

⁶⁴ Im Gegenteil ist die die Verwendung des veralteten Begriffs gerade das Signal für die verlorene Ursprünglichkeit. Aus diesen Gründen war auch der Versuch der Romantiker, durch den Gebrauch von Archaismen eine „verlorene Ausdruckskraft“ (Reallexikon, Archaismus. S.859) zurück zu gewinnen, zum Scheitern verurteilt. Dies betrifft vor allem das Zurückgewinnen. Neue stilistische Funktionen können durch Archaismen durchaus erreicht werden.

⁶⁵ Günter Häntzschel bestimmt die Idylle als „eine abgeschirmte, eingegrenzte und geborgene Landschaftsszenerie“ in der die Protagonisten „ideal empfundene ländlich-natürliche Daseinsformen verkörpern, welche der zivilisierten Welt gegenübergestellt werden“ (In: Weimar (Hg), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin 2007. Bd. 2, H.-O. Berlin 2007. S.123.). Hier soll – wir beziehen uns nur auf die Walddarstellung – der Betrachter an die Stelle dieses Protagonisten treten.

⁶⁶ Ebd. S. 123.

⁶⁷ Scheinbar beliebig können wir diese Symbolik quer durch die Kunstgattungen wiederfinden. Beginnend bei Dante „Mi ritrovai in una selva oscura, quando la via dritta era smarrita“ (Dante, *Commedia*. Vers 1.), explizit in den Bildern der Romantiker wie z.B. in Caspar David Friedrichs „Wald im Spätherbst“ aber auch in Liedtexten zeitgenössischer deutscher Musiker: „Ganz klein am Horizont kann man Dinge sehen/Dinge die wir nicht verstehen/Das Geschehen lässt uns auseinander gehen/Hinein in einen Wald aus Zeichen“ (Tocotronic, *Hi Freaks*. Lyrics: <http://www.lyricsdownload.com/tocotronic-hi-freaks-lyrics.html> 04.09.2010).

⁶⁸ Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993. S.337.

Merkmale der Orientierungs- und Erwartungssicherheit bestimmt wird und welche Auswirkungen diese Struktur für die Poiesis der Texte hat.

Kehren wir aber zu unserem Ausgangspunkt zurück; der Dativdeklinaton „im Walde“. Die archaisierende Form verweist auf eine Vergangenheit. Es ist mithin kein utopischer Ort, der hier präsentiert wird, sondern ein vergangener, verllorener Ort. Dies ruft einerseits die verlorene Ordnung, die verlorenen Abgrenzungen und Orientierungssicherheiten implizit auf und versucht andererseits diesen Verlust durch die Darstellung eines Gegenraumes zu kompensieren. Die goldene Farblichkeit des Rahmens und der Blätter an den Bäumen zielt auf die „Abschilderung eines güldenen Weltalters“⁶⁹, wie Gottsched für die Idylle formuliert. Eine Konstruktion, die das Vergangensein voraussetzt. Mehrere Aspekte der Gestaltung der Zeitlichkeit verweisen auf eine solche Konstruktion. Obwohl keine direkten Informationen über die Zeit von einem Bild abgelesen werden können, so fällt die besondere Stille, das Stillstehen auf. Die ganze Szenerie ist eingefroren, der Fluss steht still, die Bäume spiegeln sich im seichten Wasser, auch die Blätter, soweit das zu erkennen ist, scheinen nicht bewegt. „Handlungsarmut und Dominanz des Räumlich-Zuständlichen verleihen der Idylle einen statischen Charakter.“⁷⁰ Die Statik der Szene ist die Illusion, dass die bestehende Orientierungssicherheit Bestand haben wird, keine Anschlussfähigkeit an neue Konstellationen nötig ist. Daraus resultiert eine Erwartungssicherheit in der Kommunikation von Beobachter und Objekt. Die Erwartungssicherheit hebt die Erfahrung doppelter Kontingenz der Interaktion, sich selbst als Beobachter zu beobachten, auf und ersetzt sie. In einem unveränderlichen Raum werden immer wieder dieselben Erwartungen und deren Erwartung zutreffen, statt der Wahrscheinlichkeit, mit der eine Erwartung eintrifft, gibt es Sicherheit. Dies kennzeichnet sowohl die dargestellte Welt als auch die Auseinandersetzung mit dieser Darstellung, wobei hier keine *auseinander-Setzung* stattfindet, sondern im Aufheben der Notwendigkeit von Unterscheidungen die illusorische Möglichkeit bevorzugt wird, ins Ununterschiedene zurückzukehren. Die Kombination aus eindeutiger Ordnung, Orientierungs- und Erwartungssicherheit ist die Struktur der ‚heilen Welt‘ eines ‚lieben Gottes‘ oder mit Kundera gesprochen die Struktur des „kategorischen Einverständnisses mit dem Sein“⁷¹. Der Wald bevorzugt dementsprechend die kitschig-klebrige Rezeption⁷², sich selbst als Genießenden zu genießen.

Die Vorstellung der Idylle ist nur unter Referenz auf eine alternative Realität vorstellbar bzw. durch Abgrenzung von dieser bestimmt. Die Umwelt ist somit notwendigerweise in Absenz

⁶⁹ Gottsched, zit. nach Weimar 2007. Bd.2, H-O. S.123. Dass dieses stets als ein vergangenes, „entferntes“ Weltalter gedacht ist, macht Geßner explizit (Götz, *Idyllentheorie bei Gottsched und Geßner*. Augsburg 2008. S.19.)

⁷⁰ Weimar 2007. Bd.2, H-O. S.123

⁷¹ Kundera, *Die Unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. München 2004. S.227.

⁷² Klebrig wird oftmals eher intuitiv als Prädikat der Kitschrezeption gebraucht. Im Hinblick auf die aufgehobene Notwendigkeit des Vornehmens von Unterscheidungen und das Bevorzugen eines in der Einheit des Selbstgenusses verschmolzenen Beobachters erhält es seine volle Begründung.

präsent. Der doppelte Effekt des Evozierens von schmerzlicher Realität der Vergänglichkeit und tröstender Darstellung des Stillstehens der Zeit wird auch an der Darstellung der Bäume deutlich. Einerseits schafft die goldgelbe Farbe der Blätter den Eindruck von Herbst und ruft damit den Topos der Vergänglichkeit auf, andererseits sorgen die vergehenden Blätter gerade durch ihre goldgelbe Farbe im Sonnenlicht für die Schönheit des Moments, für das Entstehen im Vergehen „des güldenen Weltalters“, dessen Unvergänglichkeit das Bild durch dessen Verdinglichung zu realisieren vorgibt.⁷³ Insofern basiert der Genuss des Kitsches auf dem doppelten Effekt des Schmerzes (des Verlusts von Ordnung, Orientierung) und dessen Linderung (durch den Genuss der Fiktion). Beide werden gleichzeitig vom Kitsch hervorgerufen. Wir haben Kitsch und Idylle bisher analog behandelt. Dies ist in Bezug auf die Gemeinsamkeiten in der Ordnungsstruktur, der Orientierungs- und Erwartungssicherheit und aufgrund des hohen Grads der Konventionalität in Darstellung und Rezeption gerechtfertigt. Es muss also zum Einen festgehalten werden, dass die Idylle ein Topos ist, der aufgrund seiner Struktur als Kitsch funktionalisiert werden kann, zum Andern werden wir zeigen müssen, wie Kunst stattdessen mit diesem Topos verfährt und wie sie ihn für sich fruchtbar macht.

Die Merkmale der Sicherheit und die auf die Erfahrung der Realität bezogene kompensatorische Funktionalität des Kitsches machen es dem Kitsch unmöglich, ein autonomes Ordnungssystem zu entwickeln. Schiller verweist in seinem Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* auf die Schönheit der Autonomie des naiven Naturzustands, da sie dem Menschen die Erfahrung der Differenz von der geschauten Vollkommenheit erlaubt. Er nennt dies folglich moralisches Wohlgefallen.⁷⁴

„Wie lieben in ihnen das stille schaffende Daseyn nach eignen Gesetzen, [...] die innere Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst. [...] Sie gewähren uns also die ganz eigene Lust, daß sie ohne uns zu beschämen, unsere Muster sind.“⁷⁵

Die Erfahrung der Differenz aufgrund der Auseinandersetzung mit einem uns autonom gegenüberstehenden System ist hier die Bedingung des Wohlgefallens. Gleiche Anforderungen stellt Schiller für das ästhetische Wohlgefallen an die Kunst.⁷⁶ Insofern ist auch das Kunstsystem auf die Realität bezogen, aber im Unterschied zum Kitsch ist hier die Schließung des Systems gegenüber seiner realen Umwelt die Bedingung der Öffnung.⁷⁷ Dabei ist „die Grenze [...] ein

⁷³ Das trügerische, selbstverleugnende Moment ist dabei Ausblenden der Illusion, die auf Nachahmung beruht. Schiller ist sich noch sicher, dass das Verfahren der Nachahmung der verlorenen Natur bei Entdeckung das Gefühl des Wohlgefallens „vernichtet“. Wie sich herausgestellt hat, wirkt diese Täuschung jedoch bis heute profitabel für Produzenten und Konsumenten. (Vgl. Schiller. In: *NA*. 1963. S.414.)

⁷⁴ Ebd. S.414.

⁷⁵ Ebd. S.414f.

⁷⁶ „Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die Bewahrer der Natur.“ Ebd. S.432.

⁷⁷ Vgl. Baraldi 2006. S. 32. Auch Lotmans Konzept der „Semiosphäre“ basiert auf dieser Voraussetzung der Schließung. „Die Abgeschlossenheit der Semiosphäre kommt dadurch zum Ausdruck, daß sie mit

zweisprachiger Mechanismus, der die äußeren Mitteilungen in die innere Sprache der Semiosphäre übersetzt und umgekehrt.⁷⁸ Strukturell kann man unter diesem Mechanismus einen Code, [...] eine Duplikationsregel verstehen, die für Vorkommnisse oder Zustände, die ans sich nur einmal vorhanden sind, zwei mögliche Ausprägungen bereitstellt.⁷⁹

Die autonome Ordnung der Kunst ist zwar durchaus mit bestimmten Funktionen ausgestattet, z.B. bei Schiller die Hinführung zum Idealen in der Verbindung von Sinnlichkeit und Vernunft, aber diese Funktionen sind stets auf das eigene System bezogen.⁸⁰ Die autonome Ordnung kennzeichnet sich durch die relative Unsicherheit des Zutreffens von Erwartungen (und deren Erwartungen) an die Strukturierung des Systems.

„[Der Beobachter] kann an Kunst nur teilnehmen, wenn er sich als Beobachter auf die für sein Beobachten geschaffenen Formen einläßt, also am Werk die Beobachtungsdirektiven nachvollzieht. Das Hergestelltsein des Kunstwerks ohne ersichtlichen externen Zweck gibt ihm ein erstes Signal.“⁸¹

Für das autonome Kunstsystem entfallen die Merkmale der Orientierungs- und Erwartungssicherheit, die wir für Idylle und Kitsch festgestellt haben.

Im Unterschied zu ersteren Systemen ist das Kunstsystem ein System dynamischer Stabilität, dessen Struktur anschlussfähig ist,⁸² auf Veränderungen seiner Umwelt reagieren kann.⁸³ Als solche kann sie auch Heterogenes aus der Umwelt wie den Kitsch in ihr System integrieren. Das *Nashorn im Walde* führt das vor. Kitsch hingegen als Objekt, Idylle und Heimat als Räume sind nicht dynamisch, da ihre Struktur darin besteht, dass sich die Erwartung stets bestätigt und nicht

andersemiotischen Texten oder mit Nicht-Texten nicht in Berührung kommen kann.“ (Lotman, *Über die Semiosphäre*. In: *Semiotik 12*. Tübingen 1990. S.290.) Beide Konzepte unterscheiden sich hauptsächlich in der gedachten Struktur des Systems. Während es bei Lotman eher um Differenzen von Systemen und Umwelt geht, führt Lotman die Unterscheidung zwischen „Kern und Peripherie“ ein, wobei er eine „zur Peripherie hin zunehmend amorpher werdende semiotische Welt“ annimmt. Letzteres ist empirisch anhand der Beobachtung der Systeme Stadt/Land gut nachvollziehbar, gibt aber weniger Informationen über die Struktur des Verhältnisses System/Umwelt als Luhmanns Ansatz.

⁷⁸ Ebd. S.291.

⁷⁹ Luhmann, *Ist Kunst codierbar?* In: ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt a.M. 2008. S.20.

⁸⁰ Explizit fordert Schiller zwar die Wiederherstellung der Idealität durch die Kunst zur Kompensation der verlorenen Idealität der Welt („Weil die Natur bey uns aus der Menschheit verschwunden ist“ Schiller. In: *NA*. 1963. S.430) allerdings richtet sich seine Betrachtung auf verschiedene Kunstwerke und -gattungen und deren Selbstverortungsmechanismen. Die Wiederherstellung der Idealität kann nicht nur allein in der Kunst gelingen, sie ist auch nur dort wirksam. Auch wenn Schiller sicherlich Hoffnungen hatte, seine Texte könnten performativ für die Gesellschaft sein, was sie sicherlich waren, so ist das ästhetische Konzept der Wiederherstellung des Ideellen auf den Raum des Ästhetischen angewiesen und muss auf ihn beschränkt bleiben.

⁸¹ Luhmann 1997. S.116.

⁸² „[E]s geht um einen eigenartigen Zwang zur Autonomie, der sich daraus ergibt, daß das System in jeder, also in noch so günstigster Umwelt schlicht aufhören würde zu existieren, wenn es die momenthaften Elemente, aus denen es besteht, nicht mit Anschlußfähigkeit, also mit Sinn ausstatten und so reproduzieren würde.“ Luhmann 1987. S.28.

⁸³ Ein solches Unterscheidungskriterium überzeugt, weil es erklären kann, warum Klassiker der Literaturgeschichte lesbar bleiben, scheinbar stets neue Anschlüsse an das unterschiedliche Verständnis der Leser über die Jahrhunderte herstellen können. Ein Beleg dafür sind auch die Übersetzungen dieser Klassiker. Sie sind die Aktualisierung, ein Lektüreereignis, das als solches aber nicht alle Strukturen aktualisieren kann und insofern nicht die Selbstreproduktionsfähigkeit des Klassikers erhalten kann bzw. eine sehr gute Übersetzung wäre daran zu erkennen, dass sie sehr lange haltbar, anschlussfähig bleibt.

verändert werden muss.⁸⁴ Kitsch ist eine Konserve, in der die Erwartung erhalten wird, die nicht enttäuschen kann und will. Das schafft Vertrauen.⁸⁵ Kitsch wird hergestellt, nicht geschaffen. Es handelt sich um maschinell scheinbar bedingungslos wiederholbare Werke. Das *Nashorn im Walde* bzw. die Waldidylle, in die das Nashorn geklebt wurde, ist dementsprechend kein Gemälde, sondern ein Druck. Die Erwartungssicherheit soll auch durch ein konventionelles Produktionsverfahren garantiert werden. Die Kontingenz der Schaffung eines Kunstwerkes, das Gelingen/Nicht Gelingen⁸⁶ wird auch auf der Seite der Produktion minimiert.

Das Bild des Waldes ist kein Gegenstand. Es repräsentiert eine Idylle, mit dem Ziel Selbstgenuss zu erzeugen. Dazu darf es sich dem Beobachter nicht entgegenstellen. Es ist allenfalls der Platzhalter von Prädikaten; lieblich, still, heil. Es gibt nichts, was über die Verweisfunktion hinaus geht, kein ästhetisches Moment. Der Walddruck wäre leer, wenn nicht das Nashorn eingeklebt wäre. Erst durch dessen Präsenz wird der Wald zur Umgebung und gegenüber den Charakteristika des Nashornpflasters erscheint plötzlich fragwürdig, was den Wald als Archetypus der Heimatidylle zunächst auszeichnete. Ihm *haftet* nun etwas Uneigentliches an, das auch das scheinbar Eigentliche infrage stellt. Das Nashorn entfremdet den Wald, in dem und indem es fremd ist. Der Eintritt des Nashorns präsentiert ein Ereignis im Kunstwerk. Wir können den Begriff anhand einer Kombination von Luhmanns Kunst- und Lotmans Sujetmodell erläutern:

„Was in diese Rubrik gerät, ist eine bedeutsame Abweichung von der Norm.“⁸⁷ „Ein Ereignis ist ein revolutionäres Element, das sich der geltenden Klassifizierung widersetzt.“⁸⁸ „Ein Ereignis ist somit immer die Verletzung irgendeines Verbots, ein Faktum, das stattgefunden hat, obwohl es nicht hätte stattfinden sollen.“⁸⁹ „Damit lenkt das Kunstwerk die Aufmerksamkeit des Beobachters auf die *Unwahrscheinlichkeit seiner Entstehung*.“⁹⁰

Das aufgeklebte Nashornpflaster bedeutet den Vollzug der Überschreitung mehrerer Grenzen. Wir haben Lotman an dieser Stelle eingeführt, da die Ereignistheorie in *Die Struktur literarischer Texte* und das Modell der *Semiosphäre* eine durchdachte räumliche Verortung von Strukturen der Luhmannschen Systemtheorie vornehmen, weshalb uns diese Kontextualisierung fruchtbar

⁸⁴ Heimat und Kitsch sind jeweils Versuche, die „Ströme von Signalen“ und ihren „steigenden Anforderungen, nämlich diese Ströme von Signalen zu dechiffrieren und in Zeichen zu verwandeln“, wie Jurij Lotman formuliert, zu ignorieren und auszugrenzen. Vgl. Lotman 1993. S.15.

⁸⁵ Hierin können wir auf strukturelle Ähnlichkeit zum Geldsystem verweisen. Eine Substanz, die auf einer Funktionalität basiert, auf die vertraut werden kann. Man mag das auch als Grund ansehen, warum das aufstrebende Bürgertum dem Kitsch sehr zugeneigt ist. Er erfüllt ihre wichtigsten Bewertungskriterien, Stabilität und Nutzen. Das gleiche gilt paradoxerweise für die Funktionalität von Drogen, sie garantieren einen bestimmten Nutzen und man kann auf ihren Effekt vertrauen, als Substanz sind sie wertlos, sie gehen ganz in ihrem Effekt auf, wobei man hier einräumen muss, dass sie im Gegensatz zum Kitsch meist eine destabilisierende Wirkung haben. Allerdings erschaffen sie gleichfalls ein neue stabile Ordnung, die Abhängigkeit.

⁸⁶ Vgl. Luhmann 1997. S. 315f.

⁸⁷ Lotman 1993. S.333.

⁸⁸ Ebd. S.334.

⁸⁹ Ebd. S.336.

⁹⁰ Luhmann, 1997. S.204.

erscheint. Die Kategorien Erwartung, Orientierung und Ordnung eignen sich, wie wir zeigen werden, auch im Hinblick auf Lotmans Theorie des Ereignisses in literarischen Texten.

Das Nashorn markiert ein Ereignis der Handlung, indem es die aufgrund der Strukturierung des Raumes gebildete Erwartung enttäuscht. Tatsächlich handelt es sich um mehrere Enttäuschungen, die auf die ursprüngliche Raumkonfiguration (Ordnung, Orientierungs-, Erwartungssicherheit) Bezug nehmen und auf verschiedenen Ebenen wirksam sind. Es ist die Enttäuschung der Erwartungssicherheit, da der in Bezug auf die Erfahrung unwahrscheinliche Fall eingetreten ist, das ein Nashorn in einem heimatlichen Wald erscheint. Daran knüpft sich die Desorientierung. Der Betrachter muss nun eine neue Beobachtungsposition finden. Dies beginnt mit der kontingenten Entscheidung, ob das Nashorn im Wald fremd und unpassend ist oder der Wald für das Nashorn unpassend und fremd ist. Sollten beide einander uneigentlich erscheinen, bleibt die Frage, wie sich ihr Eigentliches bestimmt. Die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk wird erzwungen, selbst wenn der Beobachter das Bild und das Beobachten von sich weist, so ist dies doch eine Auseinandersetzung mit der Erfahrung doppelter Kontingenz von Interaktion. Eine mögliche Ordnung besteht nun in der Bildung der Differenz von Wald/Nashorn in Verbindung mit eigen/fremd. Das ist die Möglichkeit der Information.⁹¹

Die Desorientierung wird dadurch verstärkt, dass es sich bei dem Nashorn um ein Pflaster handelt. Für sich genommen verfährt das „kleine Bild“⁹² des Nashorns nach Verfahren, die wir auch für die Idylle und den Kitsch festgestellt haben, allerdings genau umgekehrt. Ein Pflaster hat die Funktion, eine Wunde zu bedecken. Indem nun die Wunde durch ein Pflaster mit Nashornmotiv bedeckt ist, wird die Wunde, das Symbol des Schmerzes, durch ein Symbol der Stärke, durch den Verweis auf das ganz Andere ersetzt. Dabei geht es erneut nicht um die Auseinandersetzung mit dem Fremden, sondern um den Genuss der Wirkung, *Ich bin stark*, die aus dem Selbstvergessen, *Ich bin ein Nashorn*, hervorgeht. Die Funktion der Exotik ist mit der Funktion der Idylle, also auch mit dem Kitsch identisch, an die Stelle des Selbstgenusses tritt das Selbstvergessen, das in seiner Struktur des Ununterschiedenen wieder den Selbstgenuss ermöglicht.

Diese Funktionen werden in der Kombination von Walddruck und Nashornpflaster deaktiviert. Eine mögliche Ordnung von Waldidylle und Nashornpflaster muss im Beobachter konstruiert werden. Er wird eine Möglichkeit suchen, das Gesehene in die Diskurssysteme seines Wissens einzuordnen, was misslingen muss. Das Befremden ist fruchtbar. Durch die Deaktivierung der Funktionalität der Kitschobjekte bei ihrem Aufeinandertreffen muss sich das Wissen entlang der Unterscheidungen Ich/Anderer, eigen/fremd neu bewähren. Der Blick fällt nun auf das

⁹¹ „Differenzerfahrung ist Bedingung der Möglichkeit von Informationsgewinn und Informationsverarbeitung.“ Luhmann 1987. S.13.

⁹² Weimar 2007. Bd. 2, H-O. S.123.

Dazwischen. Homi Bhabas Vorschlag, darin performativ unbesetzte Frei-Räume zu sehen und Entsprechungen realer Räume zu suchen, reicht aber nicht aus. Die Beobachtung des Bildes *Das Nashorn im Walde* macht stattdessen erfahrbar, von wo aus das Dazwischen gedacht werden muss. Wenn es gedacht werden kann, dann als der Moment der Transformation des Systems zum Zeitpunkt eines Ereignisses, bei dem es seine Umwelt als Umwelt selbst integrieren kann, womit die Anschlussfähigkeit erhalten und die Schließung zur Umwelt erneuert wird. Dieses Ereignis kann als Dazwischen beschrieben werden. Der Bereich zwischen Wald und Nashorn, das Pflaster eigentlich, sticht im Bild durch seine Helligkeit heraus. Die glasige Sphäre, welche beide Elemente voneinander trennt, verdeckt das Dazwischen, den Übergang von eigen zu fremd. Diese Leerstelle wird dem Betrachter als unkonsumierbarer, hermetischer Bereich bleiben. Er wird genötigt, sich wiederholt und auf Basis verschiedener Selektionen anzunähern. Die Not der Beobachtung erzwingt die Wendigkeit der Betrachtung. Die Notwendigkeit der Wiederholung der Annäherung bildet die Grundlage für die Fruchtbarkeit des Befremdens, da sie die Grundlage der Bildung von Differenzierungen sind. Differenzierungen sind die Grundlage für Informationen. Der Prozess des fruchtbaren Befremdens findet, wie das Bild vorführt, zwischen Kitsch und Kunst statt. Auf struktureller Ebene können wir daran auch den Prozess von eigen/fremd, mithin von Heimat und Fremde ablesen.

Die Kunst ist als System darin entfremdet, dass sie weder Kitschobjekte noch Alltagsgegenstände mit praktischem Nutzen wie das Pflaster als Gestaltungsmittel erwartet. In dieser Enttäuschung der Erwartung wird die Erwartungsunsicherheit der Kunst erfüllt, d.h. eine Überraschung evoziert, die den Beobachter zwingt, seine Beobachtungserwartungen zu revidieren und neu auszuprobieren. Die doppelte Überraschung besteht hier dabei, dass es gelingt, Kitsch als Kunstelement zu verwenden, indem man Kitsch als eine sehr markierte Form der Kunstumwelt durch Kombination mit Nicht-Kunst in eine neue Kunst überführt; Umwelt durch Selbstabstraktion integriert wird. Dabei ist die Auseinandersetzung mit dem Kitsch ein Kampf um die Grenzen der Kunstautonomie. Die Auseinandersetzung mit dem Pflaster ist eine weiter gefasste, die sich auf die Grenzen der Kunst allgemein, den Rahmen und die Möglichkeiten der Selbstbeschreibung und Selbstanzeige der Kunst bezieht. Das Befremden ist fruchtbar, da es der Kunst zum Selbsterhalt, zur Reproduktion und zur Aufrechterhaltung der Schließung gegenüber dem Kitsch gelingt, diesen zu integrieren. Sie erneuert damit ihr eigenes System, der Kitsch kann darin als ästhetischer Übergangswert verstanden werden, dessen Dynamisierung mit Mitteln der Kunst geschieht und der im Ereignis nicht mehr mit sich identisch ist. Der Kitsch soll mithin nicht als Nicht-Kunst und Nicht-Ästhetik verworfen werden, im Gegenteil werden uns die Funktion des Kitsches als Übergangswert und -ort im Laufe der Arbeit weiter beschäftigen. Wir

sind nun in der Lage die Funktionen des Kitsch differenzierter zu erklären und hoffen, so zur Vervollständigung der eingangs skizzierten wissenschaftlichen Bemühungen beizutragen.

1.7. Kitsch – Ordnung und Verortung II

Wenn wir versuchen wollen, den Kitsch differenzierter zu verstehen, heißt das, die bisher dargestellten Erklärungen des Kitsches weitestgehend in unsere Erklärung zu integrieren und wenn möglich strukturell zu begründen.

Der Kitsch, als er es noch nicht war, unter unterschiedlichen Namen firmierte, muss als Form- und Strukturrepertoire begriffen werden, das unter dem Eindruck der Selbstreproduktion des Kunstsystems hin zu einer fortschreitenden Autonomisierung abgestoßen wurde. Wir werden die Implikationen dieses Prozesses noch erläutern. Anhand des Archaismus können wir das exemplarisch beschreiben als ein „Weiterleben von Formen innerhalb der Allgemeinsprache, die nach der Veränderung des Systems, dem sie angehörten, in isoliertem Zustand fortbestehen.“⁹³

Der Kitsch hat keinen Anteil an der *Autopoiesis* des Kunstsystems. So kann die „Systemverendlichkeit“ verstanden werden von der Hermann Broch spricht. Das Kitschwerk ist ein endliches System, weil es keine neuen Selektionen zulässt, da es fremdbestimmt meist kompensatorisch funktional auf ein anderes System ausgerichtet ist, z.B. als Trost für das psychische System. Die Möglichkeit neuer Selektionen sind die Bedingung der Möglichkeit der *Autopoiesis*. Die Statik der Funktionalität des Kitsches führt zu einem hohen Grad der Konventionalität von Herstellung und Rezeption. Die Sicherheit von Erwartung und Orientierung schließen den Begriff der Erfahrung und damit die Kontingenz aus. Eine Beobachtung der Beobachtung ist daher nicht erforderlich, Auseinandersetzung findet nicht statt. Durch das Aufheben der Differenzierung bietet das Kitschwerk die Möglichkeit des Selbstgenusses als Genießender. Die fehlende Differenzierung, die auf nicht vorgenommener Auseinandersetzung beruht, kann als Grund dafür angeführt werden, warum Prädikate wie z.B. „seicht“⁹⁴ und „mangelnde Tiefe“ als Hilfen zur Bestimmung des Kitsches verwendet werden.

Der Kitsch entsteht als Gegenfigur zur autonomen Kunst, denn durch die Selbstbeschreibung der Kunst wird auch ihre Negativseite, der Kitsch, präzisiert. Die Entschiedenheit, mit der die Repräsentanten des Kunstsystems wie Schiller und Goethe Kunst und Kitsch abgrenzen,⁹⁵ geht mit der Entschiedenheit einher, die es erforderte das Kunstsystem als autonomes zu behaupten. Umso mehr als der Kitsch Schillers Ziel der *ästhetischen Erziehung des Menschen* zu unterlaufen

⁹³ Ueding (Hg), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd.1, A-Bib. Tübingen 1992. S.855.

⁹⁴ Vgl. Bourdieu. In: *Kitsch*. 2007. S.265f.

⁹⁵ „Die Kunst giebt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit: der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit.“ Goethe, Schiller, *Über den Dilettantismus*. In: *Kitsch*. 2007. S.86-88, hier S.86.

schien.⁹⁶ Unter verschiedenen Namen werden zur Stärkung der Kunst Aspekte der Nicht-Kunst ausgemacht. Der Kitschbegriff setzt sich als Zusammenfassung der Abgrenzung von dilettantischer Kunstästhetik⁹⁷ und hochkonventioneller technischer Kunstproduktion⁹⁸ durch. Durch diese Negativbeschreibungen gerät der Kitsch gegenüber der Kunst in exponierte Stellung, die Schärfung des Profils der Kunst führt zur Schärfung des Profils des Kitschs. Es muss verwundern, dass es vom 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 20. dauert, ehe es dem Kunstsystem mit Andy Warhol und Jeff Koons gelingt, Verfahren zu entwickeln die den Kitsch integrieren, Verfahren, wie sie in das *Nashorn im Walde* vorgängig sind.

Wir haben die Leitdifferenzen Erwartungssicherheit/Erwartungsunsicherheit und autonome/fremdbestimmte Ordnung bereits vorgestellt. Da der Kitsch vom Kunstsystem integriert worden ist und sich als fruchtbares Medium zur Gewinnung neuer Formen erweist, muss erklärt werden, welche neuen Funktionen aus seiner Grenzwertigkeit im Kunstsystem hervorgehen. Der Grund für die Fortschrittlichkeit des Kitsches stellt seine Rückwärtsgewandtheit dar. Diese basiert auf der Funktion der illusorischen Restituierung einer verlorenen Ordnung. Anscheinend kennzeichnet den Kitsch in hierin ein funktionale Ähnlichkeit zur Aufgabe des Erzählens in der Novelle, bei der eine verlorengegangene Ordnung durch eine Ordnung des Erzählens wiederhergestellt wird. Aber wie ist die Restituierung einer verlorenen Ordnung vereinbar mit dem Diktum der *novità* also des Unerwarteten, wie es von einem autonomen Kunstwerk erwartet wird,⁹⁹ und im 18. Jahrhundert vorrangig in der Gattung der Novelle ausgelebt wurde? Die Novelle zeichnet sich ja keineswegs durch Orientierungs- und Erwartungssicherheit aus, sondern gerade durch die „ereignete unerhörte Begebenheit“¹⁰⁰, d.h. es wird eine Ordnung präsentiert, die überrascht, dazu muss eine Erwartung (und deren Erwartung) enttäuscht worden sein.

⁹⁶ Vgl. Schillers Ausführungen zur Idylle, deren strukturell Ähnlichkeiten mit dem Kitsch wir bereits dargestellt haben. „Er [der Dichter] führe uns nicht rückwärts in unsre Kindheit [...], sondern führe uns vorwärts zu unserer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben [...]. Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten Gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche mit einem Wort, den Menschen, der nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elisium führt.“ Schiller. In: *NA*. 1963. S.472f.

⁹⁷ Vgl. Schillers Aufsatz über Bürgers Gedichte: „Nie die Materie, nur die Schönheit der Form, nie die Ingredienzien, nur die Feinheit der Mischung befriedigt!“ In: *Kitsch* 2007. S.70-84, hier S.79.

⁹⁸ „Auf Nimmerwiedersehen kassiert die Technik das Außenbild der Dinge wie Banknoten, die ihre Gültigkeit verlieren wollen. Jetzt tastet die Hand es noch einmal im Traum und tastet vertraute Konturen zum Abschied ab. Und welche Seite kehrt das Ding den Träumen zu? [...] Es ist die Seite, welche von Gewöhnung abgescheuert und mit billigen Sinnsprüchen garniert ist. Die Seite, [...] ist der Kitsch.“ Benjamin, *Traumkitsch*. In: *Kitsch*. 2007. S.181f.

⁹⁹ Vgl. Luhmann 1997. S. 420-425.

¹⁰⁰ Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Berlin 1955. S.208.

Die Bedingung der Möglichkeit des Erzählens ist in den frühen Novellen der Ort der Idylle. Prototypisch wird dieser Topos im *Decamerone* aufgerufen.¹⁰¹ Die Möglichkeit der Überraschung braucht eine Referenzerwartung.

„Das Sujet hängt vielmehr organisch zusammen mit dem Weltbild, das den Maßstab dafür liefert, was ein Ereignis ist und was nur eine Variante, die uns nichts neues bringt.“¹⁰²

Die Auflösung jeder Ordnung, z.B. durch die Pest im ersten Teil der Rahmenhandlung des *Decamerone* ist eine mögliche Alternative zur realen Welt bürgerlicher Ordnung im Florenz des 14. Jahrhunderts. Werkimmanent ist nun aber die Ausgangssituation des Chaos hergestellt, mithin eine Nichtordnung. Die Pesterzählung ist aber eine Rahmenhandlung, insofern soll sie eine Ordnung bieten, zu der sich die Erzählungen als alternativ präsentieren können. In einem ungestalteten Chaos kann es jedoch keine Kunst geben, weil es keine Formen gibt. Es fehlt dem System also eine Umwelt, von der sie sich abgrenzen kann, um sich ihr zu öffnen. Um Überleben zu können, brauchen die Figuren im Text und das Werk selbst die Möglichkeit eines Neuanfangs. Der Gemeinplatz der Idylle ist dieser Rückzugsraum, von wo der Dichter, „den Menschen, der nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elisium führt.“¹⁰³ Durch den hohen Grad an Konventionalität der dargestellten Welt und in der Darstellung¹⁰⁴ wird die Möglichkeit alternativer Ordnungen restituiert.¹⁰⁵ Die Idylle ist ein „kultureller Übergangswert“¹⁰⁶, ein transitorischer Raum, in dem Fortbestehen, also Redundanz die Regel ist, wo die Dynamisierung, also Varietät beginnen kann.

Redundanz durch Wiederholung kennzeichnet den Kitsch, Aktualisierung und Variation durch Autopoiesis die Kunst. Die Kunst setzt der akzidentellen Kontingenz sozialer Interaktion eine bewusste Kontingenz fiktiver Interaktion entgegen, der Kitsch versucht die Kontingenz durch Steigerung der Konventionalität aufzuheben. Im Umgang mit der Kontingenz eint sie jedoch zunächst einmal die Struktur, Komplexität durch Abgrenzung aufzuheben. Ein nach innen homogener Raum wird gebildet. Ein solcher Raum ist eine Heterotopie, da die homogene innere Ordnung der kontingenten Umwelt heterotop gegenübersteht.

Sie stellen alle anderen Räume in Frage. [...]. Entweder [...] indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.¹⁰⁷

¹⁰¹ Vgl. Dies wird noch einmal verstärkt in der Beschreibung des neuen Ortes, zu dem die Erzählergemeinschaft vor Beginn des dritten Tages sich begibt. In der Darstellung der Abgeschlossenheit des Gartens, der Frische des Wassers aus dem Springbrunnen sind alle charakteristischen Topoi aufgerufen.

¹⁰² Lotman 1993. S.423.

¹⁰³ Schiller. In: *NA* 1963. S.472f.

¹⁰⁴ Man denke nur an den geregelten Tagesablauf, den Speiseplan, die Themenfestlegungen, das frühe Zu-Bett-Gehen, etc.

¹⁰⁵ Ein ähnlicher Versuch betrifft die Romantiker und ihre Auseinandersetzung mit Archaismen. Sie wollten gerade durch den Rückgriff auf veraltete, nur noch in der Konvention, nicht mehr im Gebrauch stehende Begriffe, eine neue Ordnung begründen, mit dem Ziel auf diese Weise „eine verlorene Ausdruckskraft“ (Ueding (Hg) S.859) wiedergewinnen zu können.

¹⁰⁶ Ackerknecht, *Kitsch als kultureller Übergangswert*. In: *Kitsch* 2007. S.137-155, hier S. 153.

¹⁰⁷ Foucault 2005. S. 19f.

Der wesentliche Unterschied zwischen Kitsch und Kunst im Verfahren der Reduktion der Komplexität durch Abgrenzung besteht im totalisierenden Gestus und in der Konventionalität der Codierung des Kitsch. In der Kunst ist es die Unwahrscheinlichkeit [...], die den Beobachter an den Beobachter verweist.¹⁰⁸ Hierbei wird die durch die Abgrenzung erzeugte innere Homogenität nur als transitorischer Zwischenraum begriffen, von dem, um Bhaba zu zitieren, „Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können“¹⁰⁹. Die Beobachtung der Kunst erzeugt eine Vielzahl von homogenen Räumen, deren Abfolge eine Geschichte der Heterotopien bildet, eine Auseinandersetzung. Bei solcher Beobachtung kann der Kitsch als Medium und fruchtbares Befremden der Kunst verstanden werden. Kommt es nicht zum Kontakt mit der Umwelt des homogenen Raums, nicht zur Selbstbeobachtung der Beobachtung, bleibt die Abfolge und folglich die Geschichte der Heterotopien aus, die totalisierende Schau ist der Selbstgenuss des Genießenden, eine Verschmelzung. Auf die Beobachtungshaltung werden wir uns noch beziehen, wenn es zu klären gilt, inwiefern auch in der Betrachtung eines Kunstwerks die Möglichkeit des Selbstgenusses als Genießender besteht. Solange können wir erst einmal bemerken, dass die Verortung des Kitsches nicht ohne die Differenzierung von Beobachtungsweisen auskommt. Was wir für die Veränderungen des Kunstsystems und das Abgestoßenwerden des Kitsches gesagt haben, muss auch Auswirkungen auf die Rezipienten nach sich ziehen. Der Begriff des *Kitschmenschen* kann im Zusammenhang dieser Entwicklung auch zu einer Etikette werden, die klassifizierende Aussagen über Milieu, Status und Habitus eines Menschen am Paradigma seiner Kunstbeobachtung impliziert. Erwin Ackerknecht unterscheidet 1934 den „künstlerisch vollentwickelten Leser“ und den „vorkünstlerischen Leser“. Da Bildung trotz aller gegenteiligen Bemühungen durch Herkunft und sozialen Status vorbestimmt ist, kann der bewusste Rückgriff auf den Kitsch aber auch als performativer subversiver Akt bewertet werden; ein Ansturm gegen die Grenzen des Systems von den Grenzen des Systems.

„Angesichts einer langen Tradition der modernen Kunst, die Unterscheidung Kunst/Kitsch zu durchbrechen oder sich unmittelbar in allgemeinverständlichen Formen zu zeigen, [sieht man], wie sehr das Mögliche gegen die Grenze des Zulässigen rebelliert.“ Auch wenn man von Selbstbeschreibungen ausgeht, bleibt offen, durch welche Instanzen „das Zulässige“ bestimmt werden kann. In der Rebellion dagegen gewinnt der Kitsch neben der Funktionalität des Erhalts von Ordnung Bedeutung für die Betrachtung von Migration und somit für die Neuordnungen der Gesellschaft, die dadurch angestoßen werden. Wir wollen anhand von *Engelszungen* zeigen, dass eine Kombination von Ästhetik und Pragmatik für die Selbstverortung des Textes

¹⁰⁸ Luhmann 2007. S.207

¹⁰⁹ Bhaba 2000. S.2.

wesentlich ist. In der Gegenüberstellung von Dinevs *Engelszungen* und Özdamars *Mutterzunge* werden wir dabei zu jeweils unterschiedlichen Ergebnissen kommen, je nachdem ob wir ästhetische Kriterien oder die Performativität eines Textes in der Gesellschaft als erste Textintention betrachten.

2. Migrationskunst und Kunstmigration

2.1. *Engelszungen*

2.1.1. Marx- und *Engelszungen* – Kultur, Geschichte und Gesellschaft

Dimitré Dinevs Roman *Engelszungen*¹¹⁰ beginnt auf einem Friedhof. Friedhöfe geben den Hinterbliebenen die Möglichkeit des Gedenkens, sie sind Orte des Andenkens. In anderer Situation und Umgebung wird dieser Begriff auch synonym zu Souvenir verwendet. Dies unterstreicht, dass Erinnerung an ein Objekt gebunden ist. Das Andenken speist sich aus Andenken. Das Friedhofssetting ist dem Kitsch besonders zuträglich, denn Friedhöfe „sind zwangsläufig mit einem Übermaß an Emotionen verbunden. [...] Grabmäler, Grabsteine wurden daher in langen Jahrtausenden zur greifbaren, bildhaften Manifestation der Trauer und der Erinnerung. Häufig [...] versucht [man], sich buchstäblich ein »Bild« der Toten zu bewahren“¹¹¹. Foucault zählt Friedhöfe zu den Heterotopien.¹¹² Sie sind Übergangsorte, in denen durch Konventionalität der Anordnung der Wege und Grabsteine, der Riten (Blumenablegen, Kerzenanzünden) die Unwahrscheinlichkeit der Anwesenheit der Toten möglich wird. Der Friedhof grenzt sich seinem Namen nach vom gesellschaftlichen Raum ab. Dabei wird die Komplexität der gesellschaftlichen Funktionen reduziert und eine hochkonventionalisierte Gegenordnung begründet, von der aus die Unwahrscheinlichkeit des Erscheinens des Dahingegangenen erwartbar wird und rituelle Handlungen (Erinnerung, Trauer, Sprechen mit Toten) durchführbar sind, ohne dass Prämissen der Gesellschaftsordnung außerhalb dieses eingefriedeten Raumes wie die Trennung von Diesseits und Jenseits davon betroffen sind.

Das zentrale Andenken-Souvenir, das die Orientierung der Handlungen für die Protagonisten Svetljo und Iskren strukturiert, ist in *Engelszungen* eine Grabfigur¹¹³, die den Immigranten Miro mit einem Handy und zwei Engelsflügeln darstellt. Sie trotz den Naturgewalten: „Kein Wind dieser Welt, [...] weder Hitze noch Kälte, weder Sonne noch Regen konnten etwas an ihm ändern.“ (S.7). Darin wird die Abgrenzung des Ortes ein weiteres Mal realisiert. Die Grabfigur Miros ist allerdings eine unerhörte Begebenheit, die die Ordnung des Ortes befremdet; das *Nashorn im Walde*. In der Erwartung der Einheimischen ist es unzulässig, dass „dieser Tschusch“ (S.10) neben einer „donauschwäbischen Dichterin“, „einige[n] [...] Gräfinnen“, „k.u.k.

¹¹⁰ Dinev, *Engelszungen*. München 2006. Alle Zitate aus dieser Ausgabe erscheinen in Kapitel 2. im Fließtext in Klammern.

¹¹¹ Richter 1985. S. 65-66.

¹¹² Vgl. Foucault 2008. S.11.

¹¹³ Aus der Szene wird nicht klar, ob es sich um eine Statue handelt (die Flügel über seinen Schultern, das Handy in seiner Rechten stand er da“ Dinev 2006. S.7.) oder um eine Abbildung auf einem Grabstein („So war Miro auf seinem Grabstein abgebildet.“ Ebd. S.7.)

Offiziere[n]“ (S.7), den höchsten Repräsentanten kultureller, gesellschaftlicher und politischer Geschichte begraben liegt, obwohl er „kein Österreicher“ (S.8) war.

„Was macht dieser Tschusch auf unserem Friedhof? Schaut's wie groß sein Grabstein ist. [...] Eine Frechheit, einem Ausländer so einen Platz zu geben.[...], fragten sich aufgeregt die Einheimischen und versuchten die kyrillische Schrift auf dem Grabstein zu lesen“ (S.10).

Die unerwartete Ordnung rückt den Gegenort des Friedhofs in eine Vorzeitigkeit zu seiner Umwelt. Der Friedhof präfiguriert die Transformation, in der sich die Umwelt befindet, sie ist im Friedhof schon gestaltet und ablesbar. Für die Einheimischen muss dieser Vorstoß gegenüber der Norm der Gesellschaftsordnung dementsprechend als Verstoß, als Handlung mit kriminellen Hintergrund aufgefasst werden: „Der war doch hundertprozent ein Mafioso“ (S.11).

Der dynamisierende Einfluss der Migration auf die gesellschaftliche Struktur wird hierbei auch als Dynamisierung der Ästhetik und der Codes präsentiert. Die Ordnung aneinandergereihter Gräber mit schlichten Grabsteinen ist durch das unerwartete Abbild des Toten aus Marmor mit kyrillischer Grabinschrift gebrochen und erweitert. Wir wollen in einem kurzen Exkurs darauf eingehen, inwieweit sich hier der Text selbst beschreibt, als ebenso schrille, für den Ort seines Erscheinens vielleicht unzulässige, in jedem Fall unerwartete Form.

In der Geschichte übernehmen die Hauptfiguren, Svetljo und Iskren, die vor dem Grab ihre Lebensgeschichte erzählen werden, die Funktion die durch die Grabsteine schon vorgebildete Neuordnung der Gesellschaftsstruktur durch ihre Erzählung nachzuvollziehen. Diese performative Funktion des Textes gilt auch für den Autor Dinev – wenn die Beobachtung gestattet ist. Dinev ist mit dem Roman, den der Leser vor sich hat, in der Mitte der österreichischen Gesellschaft angekommenen. Das Buch setzt die Notwendigkeit der Erneuerung der österreichischen Gesellschaft durch Migration voraus. Auf der Ebene des Textes kommt diese Funktion dem Erzähler zu, der in letzter Instanz die Geschichten von Svetljo und Iskren berichtet. Migration ist im Text nicht als aktuelles Phänomen, sondern als permanenter Vorgang beschrieben. Dabei löst der Erzähler die donauschwäbischen Dichterin ab, deren Stimme „still [...] wie ein unterirdischer Fluß dahinfloß“ (S.7.). Als „donauschwäbische“ Dichterin, die in Wien gestorben ist, repräsentiert sie ihrerseits eine bereits vergangene Migrationsgeschichte, nur umgekehrt von West nach Ost entlang der Donau. Die scheinbare Homogenität der Friedhofsordnung, die durch Miros unerwarteten Grabstein gebrochen wurde, stellt sich, wenn man sie gesondert betrachtet, also ihrerseits als nach innen heterogen differenzierte heraus. Das Konzept der Homogenität wird damit überhaupt fraglich. Es kann daher nur für den Moment der Unterscheidung gelten. Sobald eine System/Umwelt Relation gebildet ist, wird der Blick auf die Unterscheidung neuer Teilsysteme freigestellt. Wenn man diesen Sachverhalt – und es handelt sich ja um ein Gesellschaftsbild – soziologisch beschreiben dürfte, könnte man an dieser

Figuration die Dynamik des Verhältnisses eigen/fremd beschreiben: Ein Gesellschaftssystem kann sich nur erhalten, wenn es ihm gelingt, erstens Differenzierungen vorzunehmen und zweitens gleichzeitig diese Differenzierungen „mit Anschlußfähigkeit, also mit Sinn auszustatten“.¹¹⁴ In dem Wissen hier die Textintention etwas zu strapazieren, wollen wir den Text als Instanz betrachten, die auf diese Notwendigkeit zum Selbsterhalt einer Gesellschaft verweist, um sich selbst zu legitimieren, unentbehrlich zu machen.

Kehren wir jedoch zum Text zurück und verfolgen weiterhin den ungleichen Begriffszwilling des Andenkens. Der Grabstein des Immigranten Miro ist das Andenken-Souvenir, über den das Andenken an den (inzwischen ‘toten’) kommunistischen Staat Bulgariens erzählend entwickelt wird. Die Perspektivierung von Miro's Grabstein kann analog zur gesellschaftlichen Perspektivierung des kommunistischen Bulgariens verstanden werden. Als Lebender war Miro (das kommunistische Bulgarien) ein Gangster, als Toter wird er (es) zum Heiligen¹¹⁵ verklärt.

Der Grabstein, der Gangster und Heiligen gleichermaßen darstellt, ist Schlussfigur einer *histoire*, deren Geschehnisse wieder aufgerollt werden. Dies geschieht mittels zweier Rückblenden, die die Lebensgeschichten Svetljos, Iskrens und ihrer Familien erzählen. Die Rückblenden münden in die Eingangsszene des Romans ein, in der Funktion den *status quo* zu erklären. Inwieweit der Grabstein auch ästhetisch als Schlussfigur verstanden werden kann und wie diese Ästhetik durch die aus den gesellschaftlichen und politischen Ereignissen resultierenden Lebenssituation begründet wird, wird noch zu klären sein.

Das Überraschende an der Struktur ist, dass sie gerade nicht überrascht. Die Rahmenhandlung, die die lange Rückblende umschließt, motiviert diese im Sinne der Novelle: Eine in Not geratene Gesellschaft, hier sind es nur zwei Personen, trifft sich an einem idyllischen Ort, um zu erzählen und dabei die verloren gegangene Ordnung wiederherzustellen. Der Unterschied in *Engelszungen* besteht darin, dass die Personen nicht wie in Boccaccios *Decamerone* die bürgerliche Elite darstellen, sondern im Gegenteil der unsichtbaren Schicht von der Gesellschaft ausgeschlossener, illegaler Einwanderer entstammen. Der Ort des Erzählens wird dementsprechend als Anti-Idylle, des *locus terribilis*, präsentiert wird: „Der Boden ist kalt und hart, die Lacken vereist. Die Füße frieren, die Sohlen klopfen.“ (S.37) „Und der Wind wehte.“ (S.21). Dabei generiert der Ort des Friedhofs, wie bereits erwähnt, einen ähnlich hohen Grad an Konventionalität wie die Idylle. Trotz der umgekehrten Naturperspektivierung bietet die Abgrenzung des Friedhofs zur Stadtumwelt und vor allem zum gesellschaftlichen Leben wie bei der Idylle einen Übergangsort, von dem ein Neuanfang möglich wird, wie der weitere Verlauf der *histoire* bestätigt. Die

¹¹⁴ Luhmann 1987. S.28.

¹¹⁵ Die Heiligkeit ist deutlich konnotiert: „Er war der Einzige in diesem Land, der den bedürftigen Einwanderern half.“; „Sein Handy läutete nicht mehr, aber er hörte sie.“ (Beide Dinev 2006. S.11)

Funktionen der Rahmenhandlung lassen sich noch mit literaturwissenschaftlichen Modellen und Begriffen erfassen. Eine solche Begründung fällt für die Rückblende deutlich schwerer.

Die Rückblende wird streng chronologisch und ohne große Auslassungen in der erzählten Zeit geschildert. Beide Familiengeschichten werden heterodiegetisch erzählt und der Erzähler ist auktorial¹¹⁶. Die Textklasse setzt sich zusammen aus Elementen der Gattung des *Familienromans* (Indiz ist schon das traditionelle Stammbaumverzeichnis im Paratext des Buches) und des *Schelmenromans* („Lebensgeschichte eines vagabundierenden Außenseiters meist aus niedrigem Milieu“¹¹⁷). Beides sind Gattungen, die im 19. und 20.Jh. stark auflebten. Struktur und Erzähltechnik bieten keine Überraschungen, sorgen nicht für Erwartungsunsicherheit, erfordern mithin keine Selbstbeobachtung des Beobachters. Die Konventionalität wird schon daraus ersichtlich, dass sich die konventionellen Kategorien (auktorialer Erzähler, personale Perspektive, etc.) hier so ohne weiteres anwenden lassen.

Die einzelnen Szenen sind oft zeitlich strukturiert: Nach einer Szene folgt eine zeitliche Raffung: „[S]o wuchs Svetljo und lernte, mit dem vertrauten Blick des Genossen Shivkov auf seine schmutzigen Fingernägel gerichtet...“ (S.284). Sobald die neue szenische Schilderung einsetzt, beginnt diese mit einem neuen Absatz und einer Zeitangabe: „In der zweiten Klasse wurde ihm...“ (S.284). Daraufhin folgt erneut ein Absatz, eine kurze, zeitraffende Hinführung und die Szene wird erneut eingeleitet mit „Svetljo ging schon in die vierte Klasse...“ (S.287). Für einen Roman, der die Migrationsgeschichte seiner Protagonisten aufarbeiten will, könnte man das Zeitparadigma als vorrangiges Prinzip der Textordnung für bedenklich halten. Ebenso könnte man aber auch argumentieren, dass die Rückblende ja gerade versucht, das Traditionelle zu erzählen und insofern wären traditionelle Mittel adäquat.

Strukturell muss dem Roman etwas ganz anderes vorgeworfen werden, was ihn zumindest auf dieser Ebene in den Bereich des Kitsches rückt. Wie wir bisher gezeigt haben, besteht der Roman aus einer Rahmenhandlung und zwei langen Rückblende. Die Eingangsszene, welche die beiden Protagonisten im Moment der Aussichtslosigkeit verlässt, der Moment, an dem sie vor dem Grab zu erzählen beginnen, weckt im Leser die Erwartung, den Ausgang zu erfahren. Der Befriedigung dieser Erwartung steht die 500 Seiten lange Erzählung der Familiengeschichte und daran geknüpft die Geschichte von Kultur und Gesellschaft des kommunistischen Bulgariens gegenüber. Es ist möglich, dass der Text als Souvenir konzipiert ist:

¹¹⁶ Dies ist ein Beispiel unter vielen: „Jordan wollte aus seinen Kindern vielseitige Persönlichkeiten bilden, was er aber in seinem Eifer übersah, war, dass es seinen Erziehungsmethoden gerade an dem Wichtigsten mangelte...“ (Dinev 2006. S.281)

¹¹⁷ Weimar 2003. Bd. 3, P-Z. S.371.

„[S]chwebt schon das Sich Erinnern mit seiner spezifischen Stimmungsaura des Gewesenseins zwischen meinem Jetzt (und seiner akuten Realität) und meinem zeitlichen «Exotismus» = Vergangenheit, dann erleichtert das Souvenir solche annehmliche Ambivalenz durch seine handgreifliche Faktizität.“¹¹⁸

Es ist möglich, dass die Funktion allein in der Unterhaltung besteht. Dann müssten wir unsere Untersuchung mit dieser Feststellung beschließen. Denn alle weiteren Elemente des Textes wären folglich akzidentell, hätten auch andere sein können, solange sie die Funktion der Unterhaltung erfüllen. Dann bleibt aber offen, warum der Roman dem Ort Bulgarien in der Rückblende treu bleibt und sich auf zwei Protagonisten fixiert? Dieser Schwierigkeit der Bestimmung müssen wir uns stellen.

Die Rahmenhandlung motiviert die Lektüre der Rückblende über die Erwartungen an das Schicksal der Protagonisten. Wäre es möglich, daraus zu schließen, dass somit in der Rückblende ein bestimmtes historisches Wissen, die Geschichte der Menschen in Stadt und Land in Bulgarien bis zum Zusammenbruch des Kommunismus, aktualisiert und in der österreichischen Gesellschaft sichtbar gemacht werden soll? Dies würde erklären, warum die Protagonisten so angelegt sind, dass sie die Ausdifferenzierung der Gesellschaft, ihre Territorialität und Stratifikation, exemplarisch vorstellen. Dabei sind die Unterscheidungen Stadt/Land und herrschende Klasse/beherrschte Klasse vorgenommen, wobei Stadt - herrschende Klasse durch Iskren und seine Familie, sowie Land - beherrschte Klasse durch Svetljo und seine Familie repräsentiert sind. Wenn demnach das Ziel des Romans darin besteht, die Kultur und Geschichte der Migranten dem lesenden Einheimischen näher zu bringen, das Andenken Bulgariens für die österreichische Öffentlichkeit und den deutschsprachigen Kulturraum neu zu erschaffen, dann ist das Verfahren, mit einer Szene zu beginnen, in der die Protagonisten existenziell bedroht sind, sicherlich sehr effizient, um Aufmerksamkeit zu gewinnen. Es ist ebenso effizient, dass der Erzähler die Protagonisten in der Szene verlässt, so dass die weitere Entwicklung offen, die Erwartung zunächst unbefriedigt bleibt. Wenn diese Argumentation stimmt und der Text dieses Verfahren zu Beginn mit Erfolg einsetzt, dann muss es umso mehr verwundern, dass das Ende des Textes dagegen verstößt. In dem Abschnitt, da die Rückblende die Rahmenhandlung einholt, werden die drei Handlungsstränge Miros, Iskrens, Svetljos aufgenommen, weitergeführt und in einem *HappyEnd* aufgelöst. Keine Erwartung bleibt unbefriedigt. Mit dem Ende des Erzählens löst sich die Erzählung ebenso auf. Würde die Weiterführung der Rahmenhandlung zumindest teilweise offen bleiben, könnte die Erzählung der Rückblende als Folie dienen, aufgrund derer sich der Leser den Fortgang selbst konstruieren müsste. Er wäre dabei gezwungen, auf das dargestellte Wissen zu rekurren, wodurch es eine zentrale Funktion im Text einnehmen würde. Stattdessen reduziert sich die Bedeutung der Rückblende auf die Ermöglichung des Wunders; Iskrens und Svetljos Rettung aus der aussichtslosen Lage. Sie werden gerettet, weil sie erzählt

¹¹⁸ Giesz, *Der «Kitsch-Mensch» als Tourist*. In: Gillo Dorfles, *Der Kitsch*. Tübingen 1969. S.156-175, hier S.167ff.

haben. Was sie erzählt haben, ist letztlich gleichgültig, vom Andenken Bulgariens bleibt nichts zurück, außer des Buchkörpers als nutzlosem Andenken. Das hat die Qualität des Kitsches. Aus Sicht der Gesamtstruktur kommt dem Text nun jenes Kitschmerkmal zu, in dem das einzelne Wort, der einzelne Satz keine eigene Bedeutung hat, jegliche Bedeutungsvarianz damit umgangen wird, dass sich das Verständnisproblem gar nicht stellt: Der Leser beendet das Buch, im Wissen, dass es Iskren und Svetljo geschafft haben, nicht weniger und nicht mehr. Die mögliche Bedeutungsvielfalt eines Textes, das semantische Dreieck, ist pragmatisch versinnbildlicht in den Liebesbriefen junger Heranwachsender: „Willst du mit mir gehen? Ja? Nein? Vielleicht?“ Auf das Buch übertragen antworten alle Sätze mit „Vielleicht“, nur um die Spannung auf das abschließende „Ja“ pathetisch aufzuladen. Ungeachtet dessen, dass damit alle Spannung im Anschluss daran gänzlich verpufft. Es wird eine Erwartung geweckt, deren Erfüllung hinausgeschoben und schließlich erfüllt. Erst die Nichterfüllung würde den Beobachter-Leser zwingen, seine Beobachtung selbst zu beobachten, Unterscheidungen zu bilden, die Informationen über die Wahrscheinlichkeit der Erfüllung der Erwartung bereitstellen könnten. Fehlende Gegenständlichkeit des Objekts weckt stets die Disposition des Beobachters zum Selbstgenuss des Genießenden. Dies soll veranschaulichen, was Hermann Broch mit „Systemverendlichung“¹¹⁹ meint, welche er als „unerläßliche Vorbedingung alles Kitsches“ versteht. Für unser Beispiel bedeutet dies: Auch das letzte Wort müsste „Vielleicht“ lauten. Rabelais, der Großvater des Romans, weitete diesen Vorsatz über Werk und Leben hin aus, als er kurz vor seinem Tod sagte: »Je m'en vais quérir un grand peut-être.«¹²⁰ *Engelszungen* hingegen scheint sich einem anderen Ziel zu verschreiben, der Unterhaltung des Lesers, vielleicht gelingt es uns noch im Verlauf dieser Arbeit, etwas näher zu bestimmen, was das eigentlich bedeutet.

Zunächst kann konstatiert werden, dass der Text in Betrachtung der Gesamtstruktur die Erwartung an ein Kunstwerk, die Erwartung zu enttäuschen, nicht erfüllt. Scheinbar korrekturlos ist der Text entlang hochkonventioneller Literaturmodelle wie Familien- und Schelmenroman unter Verwendung erwartbarer Erzählverhalten entwickelt. Der Leser stößt auf Vertrautes. Auch die Wahrscheinlichkeit des Gelingens der Produktion des Textes wird durch die Anlehnung an das durch die Erfahrung der Tradition gesicherte Literaturmodell gesteigert, wenn nicht gar gesichert. Wir bemerken, dass wir in der wissenschaftlich-ästhetischen Analyse eines Textes, der nicht explizit unseren Erwartungen von Kunstästhetik entspricht, Orientierungsprobleme bekommen. Das zwingt uns, unsere Beobachtung des Textes zu beobachten. Die Einordnung des Textes fällt auch aufgrund mangelnder wissenschaftlicher Referenzliteratur schwer. Insofern muss zuerst die Stoßrichtung des Erklärens der Textstrukturen (Affirmation vs. Destruktion)

¹¹⁹ Broch. In: *Kitsch* 2007. S. 221.

¹²⁰ Dies ist nur eine von drei Versionen letzter Aussprüche, die Rabelais getätigt haben soll. Vgl.: *The Oxford Dictionary of Quotations*. Oxford University Press 2004. S.455.

entschieden werden. Da *Engelszungen* kein Klassiker ist, entfällt das Vorurteil, dass mit hoher Wahrscheinlichkeit alles sinnhaft sei und insofern die Beobachtung Sinn zu stiften hat. Diese Wahrscheinlichkeit muss zu allererst ausgelotet werden. Deshalb fällt die wissenschaftliche Auseinandersetzung so schwer und dadurch ist sie besonders gerechtfertigt. Wir werden später sehen, wie viel einfacher die Beschreibung von Özdamars *Mutterzunge* ausfällt.

Es müssen allerdings Möglichkeiten gefunden werden, Texte wie *Engelszungen* zu beschreiben. Gerade wenn man sie als unzulässige Objekte wissenschaftlicher Analyse ausgrenzen wollte, bräuchte man ein Kriterium, um sie zu erkennen. Das Versagen der erwarteten Beobachtungsselektionen allein kann noch nicht als Kriterium dienen, da dieses Versagen ja gerade bei Auseinandersetzung mit Kunstwerken eintreten muss, damit ist es zur Auseinandersetzung kommt und die Erwartungsmöglichkeiten erweitert werden. Den Prozess der Selbstreflexion des Beschreibungsmediums lösen Kunstwerk und Nicht-Kunstwerk gleichermaßen aus, da sie beide die Grenze des Zulässigen infrage stellen.

Wir haben gesagt: Svetljo und Iskren werden gerettet, weil sie erzählt haben. Darauf, was sie erzählt haben, insistiere der Text nicht. Demnach besteht eventuell eine Möglichkeit, Informationen über den Text zu gewinnen, darin, die Performativität zu untersuchen. Es muss dabei nicht entschieden werden, ob die ästhetischen Verfahren gelingen, wir können stattdessen prüfen, welche Sprachhandlungen in Bezug auf das Gesellschaftssystem und das Kunstsystem angestrebt werden und auf welchen Voraussetzungen sie beruhen.

2.1.2. Mit *Engelszungen* – Kitschfiguren, Kitscherzähler, Kitschfiktion

Zunächst wollen wir, wie im vorangegangenen Kapitel versuchen, auf konventionelle Weise Informationen über den Text zu gewinnen, damit deutlich wird, an welcher Stelle unser Instrumentarium unscharf wird. An diesem Punkt kann die oben skizzierte, erweiterte Beobachtungsposition hoffentlich weiterhelfen. Widmen wir uns folglich der nächsten Ebene, der Perspektivierung der Figuren, der Haltung des Erzählers und der daraus resultierenden Darstellung von Kitsch und Migration.

Mit *Engelszungen* zu sprechen, bedeutet laut Duden Universalwörterbuch, „das Sprechen mit größter Eindringlichkeit und Beredsamkeit“. In Anbetracht der Notsituation der beiden Protagonisten und dessen, was wir bereits über die Konfiguration des Friedhofs gesagt haben, kann der Titel dahingehend eingeordnet werden, dass er sowohl die Sprechweise von Svetljo und Iskren am Grab von Miro charakterisiert, als auch die Sprechweise des Erzählers, der ihre Notlage und das vorherige In-Not-Geraten berichtet. Wir haben gesagt: Die Figuren ordnen sich entlang der Differenzen Stadt/Land und herrschende/beherrschte Klasse. Der Roman führt über die Perspektivierung der Figuren für diese Kategorien Bewertungen ein. Die positiv gezeichneten

Figuren in *Engelszungen* sind vorwiegend die Großeltern. Sdravka, Iskrens Großmutter, bleibt bis zuletzt die Einzige, die zu ihm einen Zugang findet. Auch Svetljo verbringt seine besten Tage bei den Großeltern, während die Beziehungen der in der Stadt lebenden Eltern untereinander und zu den Kindern scheitern, immer mit grausamen Folgen. Der negativen Perspektivierung der neueren Zeit entspricht der des neueren Ortes, der Stadt:

„Draußen war alles kalt und lächelte. In der Straßenbahn war es warm, aber niemand lächelte.“ (S.36)
„Gewöhnlich waren es viele, die [...] den Gedanken an einen erlösenden Tod durch die feierlich dekorierten Wiener Straßen mit sich schleppten.“(S.13) „Die Menschen, denen die Klos als Schlafraum dienen, werden immer mehr, die Wiener Klos sind nachts immer öfter besetzt. Am Morgen des 30.12. krächten keine Hähne in Wien, sondern es knarrten die Klotüren.“ (S.23)

Vor allem der letzte Satz stellt die Verbindung von Herrlichkeit des Landes und Stadtdekadenz exemplarisch dar. Vergleichen wir dazu den Eintrag zu Heimatkitsch in Gert Richters *Kitsch-Lexicon von A bis Z*:

„Die Stadt: Ein unübersehbares, graues, schmutziges Häusermeer mit lichtlosen engen Gassen, die kaum einen Blick auf den blauen Gotteshimmel erlauben, hastende Menschen, die einander nicht kennen, [...] eine Wüste aus Stein und Mauerwerk, in der Bosheit, Eigennutz, Dekadenz und Heuchelei herrschen. Dagegen das Land: Hier ist noch Weite, Freiheit, Himmelsbläue.“¹²¹

Der Verlust der Heimat (Bulgariens) und vor allem der Urheimat (des Dorfes der Großeltern) bedeutet einen Selbstverlust. Sie haben keinen Ort, so die einfache Schlussfolgerung des Buches, also hat ihr Dasein keine Rechtmäßigkeit. Die Bestimmung der Protagonisten Iskren und Svetljo erfolgt demnach über den Mangel: Iskren gehört zu den Menschen „ohne Dach, ohne Familie, ohne Verwandte, ohne Freunde, ohne Geld, ohne Papiere, ohne Hoffnung, ohne Ziel, ohne Heimat.“ (S.23) „Keiner hatte ihm Bad und Bett angeboten.“ (S.26) Gleiches gilt für Svetljo, der „kein Tourist“ (S.14) war, „keine Pistole, keine Schlafmittel, keinen Gasherd zu Hause“ (S.14) hatte. Die verlorene Ordnung ruft die Erwartung einer neuen Ordnung hervor. Der Leser kann aufgrund seiner Erfahrung verschiedene Möglichkeiten der Neuordnung aus der geschilderten Ausgangssituation erwarten. Die Extreme der möglichen Erwartungen bewegen sich wahrscheinlich zwischen dem Tod der Protagonisten und dem Überleben und Integration in die österreichische Gesellschaft. In beiden Fällen handelt es sich um eine Auflösung der Differenz zur Umwelt, somit um eine Rückführung ins Ununterschiedene. Die Überführung stellt das erwartete literarische Ereignis,¹²² die Handlung dar, die die Rahmenhandlung nach der Rückblende einlöst. Dabei unternimmt der Text vermittels des Handlungsverlaufs der Figur Iskrens, der Überführung nach Österreich und Rückführung nach Bulgarien eine Selbstreflexion auf die Funktionen von Kitsch.

¹²¹ Richter 1985. S.117f.

¹²² Hieran können wir feststellen, dass Lotmans Theorie auf die Frage nach der Zulässigkeit eines Kunstwerks nicht antworten kann. Das Faktum des Ereignisses kann einen narrativen Text ausmachen, muss es aber nicht. Es ist insofern nicht zuvorderst ein ästhetisches Kriterium, sondern zunächst ein philosophisches.

Iskren ist der reichere der beiden Protagonisten, sein Vater ist ein hoher Funktionär, seine Mutter eine Schauspielerin. Er ist nicht existenziell bedroht. Als Kind fühlt er sich unverstanden, seine Eltern widmen ihm wenig Zeit, früh schon stellt sich eine enttäuschte, zynische Lebenshaltung bei ihm ein:

„[Seine Mutter] gab ihm einen Kuß, den er sich so schnell wie möglich von der Wange abwischte, damit er nicht noch einmal bis zu seinem Herz einsickerte und ihn nochmals die Bitterkeit einer unerfüllten Hoffnung schmecken ließ.“ (S.329).

Iskren ist auch derjenige der beiden, der sich am Grab von Miro, dem Erlöser, „sehr kurz“ (S.585) fasst und dem die Gestaltung des Grabmals und die Erlösungszeremonie „Sodbrennen“ (S.585) bereiteten, woraufhin er sich davon distanziert, indem er es auf den Begriff bringt: „Wir Bulgaren sind die leichtgläubigsten Menschen auf dieser Welt. An den Kommunismus haben wir geglaubt [...] und jetzt glauben wir an Engel.“ (S.584-585). Doch die Erzählung präsentiert dies als letzten Versuch, sich gegen die kitschige Sehnsucht nach einer vollkommenen, erlösten Welt aufzubauen, bevor auch Iskren unter dem Eindruck seiner existenziellen Notlage vom Kitsch übermannt und so gerettet wird. Er singt zum Ende seiner Geschichte das Wiegenlied, das ihm seine Großmutter als Kind gesungen hatte und „wie es ihm oft in der Kindheit geschehen war, als er sich in jenem süßen Zustand befand, [...] schien er auch jetzt das stumpfe Klopfen des Stocks einer Großmutter zu hören.“ (S.591). Daraufhin schläft er ein, während der Erzähler das Wiegenlied wiederholt „Schlaf, Iskren, schlaf.“ (S.591). Die Auseinandersetzung mit dem Kitsch, auch wenn dieser Selbstgenuss bedeutet, ist für Iskren die Möglichkeit, sich von seiner lebensbedrohlichen Umwelt abzugrenzen. Nur so kann er überleben und davon ausgehend beginnen, seine Umwelt wieder mit Sinn auszustatten.

Der Erzähler, dessen Erzählweise, wie wir gesehen haben, teilweise den Kitschgenuss bevorzugt, rechtfertigt den Kitsch analog zur Idylle in der Novelle als Möglichkeit des Überlebens in der Fiktion. Der Text will für diejenigen sprechen, die keine Stimme haben bzw. deren Stimme nicht gehört wird. Diese performative Strategie wird besonders am Paratext ersichtlich. In der Widmung heißt es: „Für meine Großmutter Kaliopa, die bis zum Ende mit einem Kreuz unterschrieb und für meine Großmutter Dena, die noch immer auf ihre gestohlenen Schafe wartet.“ (S.5.). Die Widmung ist im Buch der Ort, wo der Autor direkt zu Wort kommt. Das Buch erklärt sich solidarisch mit den Ungebildeten, Entrechteten, Zurückgebliebenen. Es will ihnen einen Zufluchtsort bieten, auch einen Übergangsort. „Engel haben keine Nationalität“ (S.36), insofern sind *Engelszungen* und auch das Buch transnational. Auch der Kitsch besteht transnational, gleichwohl er nicht überall in derselben Weise markiert ist und auf spezifische kulturelle Erwartungsstrukturen rekurren muss. Universalität, also Erwartbarkeit im denkbar weitesten Rahmen, ist für das Ziel, den Sprachlosen eine Stimme zu geben und Gehör zu verschaffen, ihr Dasein im Untergrund, an Nicht-Orten der Gesellschaft sichtbar zu machen, ein notwendiges Kriterium. Der Text ist somit

ein performativer Akt. Dazu braucht es allerdings Zuhörer, an denen dieser Akt vollzogen wird, und um diese zu gewinnen ist das Rekurren auf möglichst konventionelle, erwartbare Formen ein ästhetisches Zugeständnis.

Wie wir bereits angedeutet haben, wird dieses ästhetische Zugeständnis aber durchaus begründet und hierin liegt die Stärke des Buches und wie wir unter 4.2. noch zeigen werden, auch seine Fruchtbarkeit für unsere wissenschaftliche Auseinandersetzung.

Die Notwendigkeit des Kitsches wird im Roman noch präziser als an Iskrens Geschichte an Miros expliziert. Dessen Grabstein ist das Andenken-Souvenir, Miro ist der Erlöser, wird mehrfach als der „Engel“ (S.18, 21 u. 36) bezeichnet, der „Wunder“ (S.18 u. 35) bewirkt. Rhetorisch überinstrumentiert wird die Rückblende eingeleitet, welche Miros Geburt, seine Kindheit und seine Ankunft in Wien skizziert: „Wie konnte er [Miro] einen so prominenten Platz einnehmen? Wer war wer?“ (S.8). Seine Mutter wird im Gefängnis nach einem Missbrauch durch einen der Wärter schwanger. Sie beschließt in Anbetracht der Unmöglichkeit in Einzelhaft im Gefängnis schwanger zu werden, das Kind von Gott empfangen zu haben. Fortan drückt sie dem Kind Dornenkronen auf den Kopf, malt seinen Namen an die Wand. Die Neuordnung der Ereignisse entlang einer über-natürlichen Superstruktur stellt für Miros Mutter die einzige Möglichkeit dar, die widernatürliche Unmöglichkeit des Geschehens in eine Ordnung zu überführen, die ihr vertraut ist, eine religiöse Ordnung. Wenn wir darauf zurückkommen, was wir über Kitsch als Selbstgenuss gesagt haben, so sind wir dabei von der Vorstellung eines Menschen ausgegangen, dessen grundsätzlichsste Bedürfnisse befriedigt sind. Übertragen wir dies aber auf einen Menschen, der existenziell bedroht ist, dann muss man den Selbstgenuss des Kitsches, die Selbsttäuschung einer heilen Welt, *das kategorische Einverständnis mit dem Sein* als Übergangsort verstehen, um sich von der Bedrohung der Auflösung im Chaos abzugrenzen und sich in sich selbst einen temporären Übergangsort zu schaffen. Wer auf den Kitsch verzichten will, müsste man der obigen Erläuterung hinzufügen, muss erstmal dazu in der Lage sein. Wer ganz unten steht, kann sich keine Tiefe wünschen. Vielleicht sind die Kitschdiskussionen auch deshalb eher ein Phänomen der kulturellen Elite der westlichen Welt.

Aus dieser Perspektive erhält die Verwendung des Kitsches in *Engelszungen* eine ganz andere Qualität. Der Erzähler versucht zu zeigen, dass das Treppenhaus, in dem nach Bhaba Identitäten ausgehandelt werden, gar nicht besteht, da die Einheimischen die Zwischenräume; das öffentliche Klo, Bahnhofshallen, Spielhallen etc. gar nicht mit den Migranten teilen. Diese sind meistens unsichtbar. Sie haben keine Identität, auf deren Basis sie etwas aushandeln könnten. Sie brauchen ein Exempel wie den Grabstein Miros, der es in die Mitte der österreichischen Gesellschaft geschafft hat, um sich ihrer Identität zu erinnern, sie neu zu erzählen. Eine solche Rekonstruktion steht dabei oft unter dem Eindruck des Kitsches. Ganz besonders wenn diese

Rekonstruktion an das eigene Überleben gebunden ist. Die Flucht in die Fiktion, auch wenn diese ein Kitschkonstrukt ist, bietet den Ausweg, sich vom Schmerz der Gegenwart zu lösen. Darin liegt die Möglichkeit der Gnade, die ja Vergebung als Ergebnis einer Selbstabstraktion bedeutet.

„Marina lag auf dem Strand und las fast die ganze Zeit »Die Elenden« von Viktor Hugo. Ein Buch [...] das ihr so viele süße Seufzer und Tränen entlockte, wie es noch kein Mensch in ihrem Leben geschafft hatte. Sie blickte dann in die Ferne. [...] Sie blickte auf ihren Mann und verzieh ihm alles.“ (S.178)

Der Abschnitt zeigt, dass der Erzähler das Phänomen des Kitsches strategisch verwendet. Als Svetlin in der Schule seines Enkels Svetljo seine erfundene Partisanengeschichte erzählt, stellt Svetlin in einem inneren Monolog fest: „Mag sein, daß er nie ein Held gewesen war, aber ein guter Erzähler war er immer schon gewesen. Was machte das schon für einen Unterschied?“ (S.312) Was hier für das Verhältnis von Dichtung und Wahrheit präsentiert wird, scheint auch für das Verhältnis von Kitsch und Kunst zu gelten. Dichtung und Kitsch als „Imitationssysteme“¹²³ sind manchmal nützlicher aber fast immer beliebter als ihre „echten“ Vorbilder. Wir wollen aufgrund dessen im Folgenden versuchen zu zeigen, wie durch einen Sprachgebrauch, der von „empfindungsreich bis originell“¹²⁴ reicht, ein Text erzeugt wird, der zwischen Kitsch und künstlerischer Erneuerung oszilliert.

2.1.3. Die *Engelszungen* - Kitschsprache

Der Spracherwerb und auch der Fremdspracherwerb werden in *Engelszungen* als eine von den vielen sozialen Praktiken präsentiert, die man als Kind lernen muss:

„[Iskren] stellte sich vor, dass Deutschlernen aufregend wie Dreiradfahren, mal unheimlich wie alleine schlafen, mal anstrengend, dafür aber lobenswert wie das Zähneputzen und das Popoabwischen wäre.“ (S.210)

Der Erzähler übernimmt über weite Teile im Roman die Sicht und damit die Sprache eines Kindes. Dies ist besonders auffällig, wenn die Kindheit und Jugend von Svetljo und Iskren erzählt wird, und der Erzähler ihre Perspektive nachahmt. Aber ein ähnlicher Duktus herrscht auch vor, wenn mit Fokalisation auf Svetljo und Iskren als Migranten erzählt wird. Der Prozess der Integration in die Gesellschaft und der Spracherwerb von Immigranten und Kindern sind parallelisiert. Beide Perspektiven und deren Sprache sind durch Unkonventionalität, Unsicherheit und Unkenntnis gekennzeichnet. Hierin begründet sich auch die Einordnung des Buches in das Genre des *Schelmenromans* seitens der *Süddeutschen Zeitung*.¹²⁵ Der Erzähler spielt wie ein Kind oder ein Immigrant mit der fremden, neuen Sprache. Er beißt sich an seinen Bildern fest und reizt sie

¹²³ Broch. In: Kitsch 2007. S.223.

¹²⁴ Diesen Kommentar aus der *Literarischen Welt* haben wir dem Buchrücken der von uns verwandten Ausgabe von *Engelszungen* entnommen.

¹²⁵ Auf der Rückseite des Buches *Engelszungen* wird die *Süddeutsche Zeitung* mit dem Urteil zitiert, das Werk sei „ein moderner Schelmenroman“.

aus.¹²⁶ Dabei wird oft über die Grenzen der Idiomatik hinausgegangen.¹²⁷ Der Erzähler fingiert die begrenzte Sprachfähigkeit seiner Figuren, wenn er schreibt: „So wuchs Iskren, und nur diejenigen, die einen Makel hatten, fanden am leichtesten den Weg zu seinem Herzen.“ (S.329). Vor allem der Superlativ „am leichtesten“ in Verbindung mit „nur“ erscheint in dieser Konstruktion als dissonante Doppelung. Ein Schelm aber zeichnet sich ja dadurch aus, dass er Naivität vorgibt und es ‘faustdick hinter den Ohren hat’. Der scheinbare sprachliche Makel wird darin produktiv, dass er den im Satz bezeichneten Makel auf der Ebene der Satzstruktur sinnfällig macht. Wir wollen darunter das Oszillieren der Sprache verstehen, das die Bestimmbarkeit und Bewertung unterwandert und so die Grenzen von eigen/fremd, gelingen/misslingen, zulässig/unzulässig prekär macht. Die Unsicherheit des Status kennzeichnet auch die Positionen des Kindes und des Immigranten in der Gesellschaft. Das ermöglicht dem Erzähler sowohl das distanzierte schelmenhafte Sentenzieren „Aber der Mensch lebt eben von Täuschungen“ (S.129)) als auch naives Staunen, „Ein Mensch wie ein Edelstein.“ (S.9). Die ideale Funktion des Erzählens besteht im ‘Brennen und Wärmen’ (vgl. S.10), der Sinn des Menschseins im „Glauben und [L]achen“ (S.584) „und irgendwie wurde allen geholfen“ (S.584). Das Erzählen wird hier ganz explizit an die Erwartung einer kompensatorischen Funktion in Bezug auf die Welt geknüpft. Die für das Kunstwerk notwendige Erwartungsenttäuschung, die das Selbstbeobachten des Beobachters erfordert und die Auseinandersetzung hervorruft, nimmt der Text für sich nicht in Anspruch:

„[D]enn durch die Bücher hatte Marina ein Gespür dafür entwickelt, was der Mensch gerne und was er ungerne hörte. Und alle liebten Marina, und diese Liebe war für sie wie eine Befreiung.“ (S.309).

Dieses Sich-Anbiedern bezeichnet Giesz als die beim Kitsch festzustellende „Klebrigkeit“. „Im Klebrigen symbolisiert sich ein Zustand des menschlichen Daseins, den Giesz als „genüssliche Seinerfahrung“¹²⁸ bezeichnet. In dieser Haltung setzt sich der Text gerade von den konventionellen Erwartungen des Literatursystems ab. Denn Kitsch ist, was man in der sogenannten anspruchsvollen, deutschsprachigen Literatur stets versucht zu vermeiden:

¹²⁶ „Sein Vater war Betonierer. Tagsüber betonierte er irgendwas draußen, abends betonierte er sich selbst mit Wodka. Zwischen den Betonschichten sprossen manchmal, wie hilflose Blumen, Weisheiten über die Welt und die Frauen im Allgemeinen.“ (Dinev 2006. S.289); „[S]eine Ehe genoß er, seine Gedanken genoß er, die Macht genoß er. Voller Genuß lebte Genosse Mladenov.“ (Ebd. S.127). Die Beispiele sind einerseits Ausdruck vom Ausreizen der Spielmöglichkeiten eines Wortes, andererseits aber auch von der Tendenz das Resultat des Spiels zu deutlich hervorzuheben. Der Abschluss „Voller Genuß lebte Genosse Mladenov“ fasst noch einmal die vorherige Reihe zusammen, wiederholt die Idee des Nebeneinanderstellens von Genosse und „Genuß“, was dem Leser die Möglichkeit nimmt, den Bezug selbst herzustellen.

¹²⁷ „Kaum sehen sie [solche Omas] blau, machen sie auf. Sie denken eben oft an den Himmel.“ (Ebd. S.29) Liegt dem blau sehen die idiomatische Wendung ‘schwarz sehen’ zugrunde und wird versucht ‘blau sehen’ antonymisch zu bilden, möglicherweise als Synthese aus ‘blau machen’ und ‘schwarz sehen’? Wir wollen nicht feuilletonistisch bewerten, ob diese Konstruktion gelungen ist, können aber festhalten, das hier im Gegensatz zu den Erzählverfahren, eine Sprache entwickelt wird, die Konventionen missachtet und unerwartete Wendungen, die in Handlung ausbleiben, durch unerwartete sprachliche Wendungen kompensiert.

¹²⁸ Giesz 1960. S.50.

„Obwohl der Kampf gegen den Kitsch seinem Ursprung nach gesund war, hat er in Deutschland oft zu einer unausgewogenen Furcht vor jeder offensichtlichen Schönheit oder Gefühlsregung geführt.“¹²⁹

Obwohl die Begriffe „gesund“ und „offensichtliche Schönheit“ äußerst fragwürdig sind, so kann dieser Kommentar doch belegen, dass die Auseinandersetzung und in der Folge die Abgrenzung vom Kitsch in Deutschland mit besonderer Vehemenz geführt wurde. Die Sprachbenutzung in *Engelszungen* erhält eine andere Qualität, wenn wir uns die ästhetische Tradition und das Umfeld, in dem es steht, vergegenwärtigen. Für die Kitschfeindlichkeit in Deutschland können zunächst zwei nationalspezifische Gründe ausgemacht werden. Das ist zum Ersten die Zumutung der Verlagerung des Absoluten in die menschliche Seele durch die Reformation, was in der Poetik der Romantik zur Forderung führt, das Absolute zum handgreiflichen Ziel jedes Kunstwerks zu machen. Die daraus entwickelten ästhetischen Modelle, der Rekurs auf den Topos der Idylle, die Stilisierung des Landlebens, der Rückgriff auf Archaismen haben die Verbreitung des Kitsches sicherlich beschleunigt.¹³⁰ Der zweite Grund, der eine besondere Kitschfeindlichkeit in Deutschland hervorgerufen hat, war die Instrumentalisierung des Kitsches durch die Nationalsozialisten.¹³¹ Dies führt in der Folge durch z.B. die Gruppe '47 ästhetisch und durch die 68er gesellschaftlich dazu, emotionalisierende Sprache und auf Affirmation von Heimatkultur ausgerichtete Kunst als ethisch und – das ist die Verknüpfung – somit auch ästhetisch unzulässig auszuschließen.

Demgegenüber erweist sich das Verfahren Dinevs, die Sprache möglichst naiv zu benutzen, für einen deutschen Diskurs als durchaus fruchtbar. Die Aktualisierung und Bereicherung der deutschen Sprache resultiert gerade aus dieser schelmenhaften Sprachbenutzung und der Konstellation, die wir als das *Nashorn im Walde* bezeichnet haben. Das Sich-Fremd-Sein von deutschem Sprachraum und den diesen Sprachraum füllenden Erinnerungen an das Leben in Bulgarien befruchtet sich gegenseitig. Die Sprache wird erneuert durch Auseinandersetzung mit einer anderen Umwelt und die Erinnerungen, die im Kitsch einen Übergangsort hatten, können mithilfe der fremden Sprache aktualisiert werden, bis sie nur noch in der fremden Form vorzuliegen scheinen, die irgendwann eigentlich erscheint: „Dieser Sätze, von der Mutter eines Aufgehängten, erinnere ich mich auch nur so, als ob sie diese Wörter in Deutsch gesagt hätte.“¹³²

Dinevs Roman will unserer Ansicht des fruchtbaren Befremdens zumindest explizit nicht folgen: Er beschließt die *histoire* mit dem glücklichen Liebesbekenntnis und dem stillen Kuss von Svetljo und Nathalie, seiner österreichischen Freundin. Dieser realisierten Möglichkeit der körperlichen,

¹²⁹ Osborne, *The Oxford Companion to art*. Oxford 1970. S.674. [Übersetzung vom Verfasser.]

¹³⁰ Dies bedeutet selbstverständlich nicht, dass im Umkehrschluss alle Romantiker vor allem Kitsch produziert haben, die literaturwissenschaftlich interessanten Werke zeichnen sich ja gerade dadurch aus, das sie das Handgreiflichwerden am Absoluten problematisieren.

¹³¹ Zur Verwendung des Kitsch durch die Nationalsozialisten vgl.: Saul Friedländer. *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Frankfurt a. M. 2002.

¹³² Özdamar 2002. S.11.

transnationalen und transkulturellen Vereinigung stellt der Erzähler im *discours* die Verneinung der sprachlichen gegenüber:

„[D]enn mit zwei Zungen hatte noch nie ein Mensch sprechen können. Jedes Wort leidet darunter, das eigene wie das fremde, jedes, das dazwischen gerät und das Spiel zu verderben sucht, zweier einander sehr nahe gekommener Seelen.“ (S.598)

Die Worte also sind nicht für ein „dazwischen“ gemacht, sie kennen und können nur die Schwarz-Weiß Malerei, die auch die Erzählstimme charakterisiert. Nur jenseits dieser Worte, welche natürlicherweise Grenzen ziehen, entsteht das Spiel, das die Nähe erst ermöglicht.

2.2. Mutterzunge

2.2.1. Selbstwerdung durch Entfremdung

Schon der Titel *Mutterzunge* stellt heraus, dass Spracherwerb immer ein Second-Hand- Geschäft ist. Der Mensch übernimmt die Worte immer schon gebraucht. In der zweiten Erzählung *Großvaterzunge* wird Spracherwerb explizit als Nachsprechen und Ablesen dargestellt. Die Protagonistin und die anderen Lernenden beginnen zu lernen, indem sie Koranverse rezitieren. Dabei soll doch die Sprache das Feld bieten, das Selbst zu konstituieren. Özdamars übergreifendes poetologisches Programm in *Mutterzunge* besteht darin, das Paradox zu verhandeln, wie man durch Entfremdung zur Selbstverortung gelangt. Die Fremdheit wird nicht wie in *Engelszungen* beklagt und zum Grund, die Heimat zu erinnern, sie ist schon vorausgesetzt, um erzählen zu können. Die Protagonistin sucht zwar ihre *Mutterzunge* im Umweg über die *Großvaterzunge*, aber diese Bewegung der *histoire* verläuft quer zur Bewegung des *discours*, indem gerade im beschriebenen Versuch, die fremde arabische Schrift zu lernen, das Finden einer eigenen Sprache der Erzählerin dargestellt ist, eine Sprache, die Özdamar vielleicht auch „Gastarbeitertürkischdeutsch“¹³³ genannt hätte. Dabei werden Wörter erst gesammelt und dann koordiniert. Diese Aufgabe wird als Berufung präsentiert: „Was machen sie?“ Ich bin Wörtersammlerin.“¹³⁴ Die Wörter der Kindheit der Erzählerin sind das Ureigene, das gesucht und gesammelt wird. Ebenso sind sie das Fremde, denn die Kindheit ist vorüber, die Wörter sind verloren, sie müssen sich wieder angeeignet werden.

Verfremdung und Selbstfindung sind in *Großvaterzunge* dialektisch verknüpft. Spracherwerb wird in *Großvaterzunge* erzählt als Nachsprechen und Nachlesen heiliger Texte. Diese Imitationen, die scheinbar ohne Gestaltungsfunktion sind, sollen in aktive Akte, Sprechen und Schreiben, in kreative Akte überführt werden. Die Analogie zum Prozess des Schriftstellerwerdens ist sehr markiert, wir können auch hier eine performative Seite des Textes ausmachen, eine performative Selbstverortung der Schriftstellerin im Literatursystem.

¹³³ Mecklenburg. In: 2006. S.85.

¹³⁴ Özdamar 2002. S.48. Alle weiteren Zitate aus diesem Band erscheinen in diesem Kapitel im Fließtext in Klammern.

Ein Erzähltext ist eine Schrift mit einer spezifischen Stimme. Ähnlich wie bei einem Musikinstrument lernt man, indem man nachspielt. Der erste Schritt sich die fremde Sprache anzueignen, besteht darin, die fremden Elemente in eigener Weise zu koordinieren. Dies wird sehr anschaulich erzählt. „Ibni abdullah teilte das Schriftzimmer mit einem Vorhang.“(S. 25) Dieser geteilte Raum findet sein Pendant in der Textstruktur, dadurch dass nun eigene Fremdrede (Sie liest eine Koransure.) und fremde Fremdrede (Die anderen lesen eine andere Koransure.) nebeneinander stehen, wodurch die Erzählerin demonstriert, wie ohne ein eigenes Wort durch Auswahl und Koordination eine eigene Erzählstimme entstehen kann. In *Großvaterzunge* wird das Märchen des Mädchens erzählt, das 40 Tage auf ihren Mann wartet und ihn dann nicht bekommt, erst nach weiterem Warten. Die Liebe der Protagonistin bleibt ebenso nach 40 Tagen unerfüllt, der Geliebte erhängt sich sogar, aber aus dieser Verfehlung und dem Tod des Geliebten, des Schriftgelehrten, resultiert die Geburt der Erzählerin als Erzählerin und der Sprache als eigener Sprache. Die Erzählerin erzählt den Tod des Schriftgelehrten und legt damit ihre Reifeprüfung des Schreibens ab. *Großvaterzunge* gibt hiervon Zeugnis. Dieses Verfahren ist allerdings nicht neu. Kafkas *Das Urtheil* erzählt von der Niederlage des Protagonisten im Machtkampf mit dem Vater und dem darauf folgenden Freitod des Sohnes, und für Kafka bedeutete diese Erzählung die Selbstanerkennung als Autor. Er bezeichnet diese Erzählung als „regelrechte Geburt“ diese Erzählung als erste gelungene betrachtet.¹³⁵ Özdamar platziert den Vollzug ihrer Selbstwerdung als Erzählerin in den Erzählband. Die folgende Geschichte, *Karagöz in Alamania*, wird nun nicht mehr von einer Ich-Instanz erzählt, die den Versuch der Selbstwerdung schildert, sondern sie berichtet und kommentiert „mit ethnografischem Blick“¹³⁶ die Migrations- und Kulturgeschichte von Vertretern ihres Landes. Dabei ist der Prozess der Sprachfindung und Selbstwerdung als erfolgreich abgeschlossen vorausgesetzt.

Wörter und Sprache erhalten in *Mutterzunge* eine ganz andere Perspektivierung als in Dinevs *Engelszungen*. Sie werden nicht als grenzziehende Mauern verstanden, sondern die Zunge, also Sprache „hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin“ (S. 9). Im Vergleich zu Dinev werden die Möglichkeiten der Verbindung heterogener Kultursysteme durch Sprache optimistischer beurteilt. Das mag auch daran liegen, dass Özdamars Erzählerin und Hauptfigur in *Großvaterzunge* – ganz im Gegensatz zu Erzähler und Figuren in *Engelszungen* – in ihrer Sensibilität im Umgang mit Sprache eher einer Elite zuzuordnen sind. *Großvaterzunge* demonstriert, auf welcher Einstellung das Verständnis der Wendigkeit der Sprachen fußt. Als die Protagonistin bei dem Schriftgelehrten Ibni Abdullah Arabisch lernen will und die fremde Schrift laut lesen muss,

¹³⁵ Zit. n. Djoufack, *Derselbe und der Andere. Formen und Strategien der Erfahrung der Fremde bei Franz Kafka*. Wiesbaden 2005. S.131.

¹³⁶ Ezlis, *Von der Identitätskrise zu einer ethnographischen Poetik*. In: *Text+Kritik*. 2006. S.61-74, hier S.61.

‚versteht‘ sie diese entsprechend ihres Klangkörpers. Sprache und vor allem Fremdsprache ist hierbei also nicht zuvorderst ein Mittel zur Kommunikation, sondern immer zuerst ein ästhetisch zu rezipierender Körper. Das Körperliche wird durch den ersten Satz direkt aufgerufen: „In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache.“ (S.9). Darauf verweist auch Dilek Dizdar, die Özdamars *Mutterzunge* ins Türkische übersetzt hat.¹³⁷ Beim Vorlesen der der Protagonistin unbekanntes Koranschrift heißt es: „Es kamen aus meinem Mund Buchstaben raus.“ Özdamar verdreht hier dem Leser Augen und Ohren, da sie nicht von Lauten spricht, sondern von Buchstaben, die aus dem Mund kommen, sieht der Leser also einerseits mit den Augen der Protagonistin, die die kryptischen Buchstaben im Koran sieht, andererseits erzeugt, der Satz das Bild von jemandem, aus dessen Mund Buchstaben kommen, eine Darstellung wie bei ägyptischen Pharaonendarstellungen oder im Comic. Den hermetischen Worten als ästhetisch zu rezipierenden Körpern zu begegnen, ist die Bedingung, um die Auseinandersetzung fruchtbar zu machen und den Prozess der Sinnstiftung beginnen zu können. Dementsprechend übersetzt sie diese Buchstabenkörper in bekannte Bilder: „ein Vogel [...] ein Herz, auf dem ein Pfeil steckt, [...] manche wie laufende Schlangen“ (S.18). Die „laufenden Schlangen“ verdeutlichen das Verfahren der Verfremdung, das Ausdruck der Entfremdung der Protagonistin ist und dem Leser diese Erfahrung sinnfällig macht. Den Schlangen erlaubt ihre Wendigkeit die Bildung verschiedenster Körperformen, das Laufen ist ihnen mangels Füßen aber nicht möglich, es sei denn, wie hier demonstriert, in der Fiktion der Sprache. Die Entfremdungssituation, das „im Zug fühle ich mich am meisten zuhause“¹³⁸ führt zum Herausstellen der „impureté de la limite“¹³⁹, da Özdamar bzw. ihre Erzählerin *in perpetuo* über diese Grenzen der Sprachen und Kulturen übersetzt. „Auch die Unentscheidbarkeit zwischen Standardsprache, Nationalsprache, Dia- oder Ideolekt wird bewusst inszeniert.“¹⁴⁰ Diese Unentscheidbarkeit der Auseinandersetzung mit der Sprache als Körper, also als Objekt, das nicht ohne weiteres zu Vereinnahmungen ist markiert auf struktureller Ebene die Grenze zwischen Kitsch und Kunst, wie Homi Bhaba bekräftigt:

„Die Migrantenkultur [...] setzt das Wirken der Nichtübersetzbarkeit der Kultur dramatisch in Szene und genau dadurch treibt sie die Frage der Aneignung der Kultur über den Traum des Assimilationisten oder den Alptraum des Rassisten, welche die „vollständige Mitteilung“ zum Inhalt haben, hinaus zu einer Begegnung mit dem ambivalenten Prozess der Spaltung und Hybridität, der die Identifikation mit der Differenz der Kultur kennzeichnet.“¹⁴¹

¹³⁷ Vgl.: „Die Auseinandersetzung mit Sprache ist auch für Özdamar alles andere als eine Äußerlichkeit, kein einfaches Spiel mit Wörtern und Sätzen, sondern eine existenzielle und körperliche Erfahrung.“ Dizdar, *Die Mutterzunge drehen. Erfahrungen aus und mit einem Text*. In: Vorderobermaier (Hg.). *„Meine Sprache grenzt mich ab...“*. Wien 2008. S.95-110, hier S.100.

¹³⁸ Özdamar, *Die Immigration beginnt erst jetzt*. Interview mit Bettina Göcmener 2004. In: http://www.welt.de/print-welt/article353616/Die_Immigration_beginnt_erst_jetzt.html (02.08.2010)

¹³⁹ Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante'?*. In: Quinzième Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1998). Arles: Atlas – Actes Sud 1999. S.21-48, hier S. 23.

¹⁴⁰ Dizdar. In: *Meine Sprache grenzt mich ab*. S.98.

¹⁴¹ Bhaba 2000. S.335.

In der Erfahrung der Differenz als Medium zur Selbstwerdung liegt der Unterschied zum assimilatorischen Selbstgenuss und dem rassistischen Versuch der Vereinheitlichung. Beide Tendenzen basieren auf den Strukturen, die wir für den Kitsch gezeigt haben, *Allwerden* und *Alleswerden*. Dem Leser hingegen tritt das Zeichengewebe genauso fremd entgegen, wie die arabische Schrift der Erzählerin von *Großvaterzunge*, eine Auseinandersetzung von Beobachter und Text- bzw. Wortkörper muss betrieben werden, die Protagonistin im Text macht eine Möglichkeit selbst vor.

Wir haben in *Engelszungen* festgestellt, dass das Befremden von bulgarischer Kultur und deutscher Sprache erneuernd und erhaltend auf beide Seiten wirkt, da der Verlust der bulgarischen Kultur und der Kindheit der Figuren durch Erinnern und Erzählen in deutscher Sprache in eine neue Form überführt wird, in der es anschlussfähig (an die deutschsprachige Gesellschaft und das deutschsprachige Literatursystem) und somit überlebensfähig ist. Dies gilt gleichermaßen auch für die Gesellschaft und ihre Sprache. Özdamar betreibt diese Erneuerung durch Befremden explizit, auch als Möglichkeit zur Selbstwerdung und -verortung. Über die Sprache werden Kulturtranslationsbewegungen möglich. Dabei ist vieles Kulturspezifische gerade die Sprache. Die Sprache ist mehr als jedes andere System auf die permanente Selbstreproduktion angewiesen, um zu bestehen. Dabei wird jeweils das Verhältnis von System und Umwelt neu bestimmt.

„Translation ist immer eine neue Beugung der Sprache, eine neue Schleife, die sich in der Sprache bildet. [...] Ein/e Translator/in ist ein/e Migrant/in, die/der stets zwischen den Kulturen unterwegs ist. [...] MigrantInnen sind TranslatorInnen, die in ihrem Unterwegssein Kulturen und Sprachen transformieren.“¹⁴²

Das Unterwegesein ist auch ein Ort, wie die Äußerung „im Zug fühle ich mich am meisten zuhause“¹⁴³ beweist. Er ist nur schwerer bestimmbar. Im Transit ist jeder Ort ein Übergangsort, die Grenze zwischen einer Ordnung und einer anderen. Der Transit ist nicht das Leben im Chaos der Nicht-Ordnung und Auflösung. Dies führt im Gegenteil zur beständigen Auseinandersetzung mit Ordnungen und deren Ausformungen, deren Gültigkeit aber stets durch Konfrontation mit einer alternativen Ordnung prekär wird. Die Verbindung von Verortung und Gesetzeskraft, die als Emblem der Özdamarschen Poetik gesehen werden kann, hat Kristeva pointiert in einem Satz formuliert: „*Serait poétique ce qui n'est pas devenu loi.*“¹⁴⁴ Özdamar benutzt keine Sprache ohne Konventionen, sondern eine in denen gegensätzliche Konventionen aufeinander treffen, dabei schafft sie ein Gewebe, das noch keinen Raum hat und keine Gesetzmäßigkeit außer der ästhetischen, diese ist zunächst nur sinnlich, nicht logisch erfahrbar. Ausgangspunkt sind wie bei *Nashorn im Walde* jedoch zunächst hochkonventionelle Splitter von Sprachsystemen, allgemeine Redewendungen, die die Struktur der Erwartungsunsicherheit und Funktion der Überraschung erst dadurch gewinnen, dass sie in eine bestimmten Umwelt gesetzt werden, die

¹⁴² Dizdar. In: *Meine Sprache grenzt mich ab*. S.96.

¹⁴³ Özdamar, *Die Immigration beginnt erst jetzt*.

¹⁴⁴ Kristeva, *Semiotikè: Recherche pur une sémanalyse*. Paris 1969. S. 53.

diese Erwartung unwahrscheinlich macht: „Die Herzen der Menschen sind schwarz und voller Scheiße“ (S.120) „Was machst du [/] mit dem Knie, lieber Hans [/] Mit dem Knie, lieber Hans [/] Beim Tanz“ (S.120). Sartre steht ebenbürtig neben dem deutschen Volkslied. Der Tanz ist hier auch Bild für das Erzählverfahren, Kunstmaterial dadurch in Bewegung zu bringen, dass es bis auf Unkenntlichkeit reduziert, transformiert, in einen fremden Kontext gestellt wird. Es wird vorgeführt, dass die Hierarchien und Selektionen des Kunstsystems in der Sprache nicht gespeichert sind, sondern beide Bereiche autonom bestehen und ihre Sinnkonstitution getrennt verläuft, trotz der strukturellen Kopplung im Ereignis. Dieses wird vom Benutzer ausgelöst, wie man diesem mehrdeutigen, programmatischen Satz entnehmen kann: „Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin.“¹⁴⁵

„Die Zunge hat keine Knochen“ ist eigentlich eine türkische Redewendung, also eine hochkonventionelle Form der türkischen Sprache, „die im Türkischen auf die Gefahr hinweist, durch unkontrolliert Gesagtes in Fettnäpfchen zu treten oder etwas indiskret weiterzuerzählen.“¹⁴⁶ In dieser Bedeutung kann der deutschsprachige Leser die Redewendung aber nicht erkennen. Der Satz erhält seine Bedeutung für den Text gerade erst dadurch dass diese Konvention nicht aktualisiert wird. Im neuen Kontext und Sprachraum sind die Konventionen entfunktionalisiert, darin besteht eine Möglichkeit der Kunst. Die einfache Rückübersetzung von Mutterzunge ins Türkische würde stattdessen diese Funktionen wieder aktivieren:

„[Die Rückübersetzung] würde keine neue Sprache *erfinden*, sondern lediglich Bruchstücke einer vorhandenen Sprache *vorfinden*, diese würden unauffällig in den türkischen Text einfließen, der wiederum nicht wie eine Übersetzung, sondern wie ein türkisches Original klingen könnte. Gerade das aber würde dem Skopos für die Übersetzung von *Mutterzunge* nicht gerecht.“¹⁴⁷

3.2.2. Selbstverortung im Literatursystem

Der Erzählband stellt eine Literaturgeschichte der Migrationsliteratur dar. Lassen wir den Prolog, die erste Erzählung *Mutterzunge* einmal außen vor, können wir jede der drei folgenden Geschichten einer der drei Phasen der Migrationsliteratur zuordnen, in die Özkan Ezli die Migrationsliteratur unterteilt:

„Die erste Phase von Anfang 1970er bis Anfang der 1980er Jahre macht das Leid und die Identitätskrise der Migranten zum Thema der literarischen Auseinandersetzung. Die zweite Phase zwischen Ende der 1980er und Mitte der 1990er wendet sich von der Repräsentation einer leidvollen Existenz ab, [...] die Auseinandersetzung mit dem Thema wird auf eine metasprachliche Ebene verlagert. [...] [Die dritte] unterscheidet sich von der vorhergehenden durch ihre Konzentration auf die (Migrations-) Geschichte der Elterngeneration, die sie mit ethnografischem Blick erzählt.“¹⁴⁸

¹⁴⁵ In Kombination mit dem vorherigen Satz, „In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache.“, entstehen für das doppelte „sie“ verschiedene Interpretationsmöglichkeiten: a) wohin man die Zunge dreht, dreht die Zunge sich dorthin. b) wohin man die Sprache dreht, dreht die Sprache sich dorthin. Oder unwahrscheinlicher c) wohin man die Sprache dreht, dreht die Zunge sich dorthin.

¹⁴⁶ Dizdar. In: *Meine Sprache grenzt mich ab*. S.101.

¹⁴⁷ Ebd. S.105. Interessant ist, dass in der Rückübersetzung das MigrantInnendeutsch als Grundlage genommen wird, um ähnliche Fremdheitseffekte im Türkischen hervorzurufen. Darunter fallen Wörter wie „Vaynaht“, „mayster“, „urlub“ und sehr amüsant auch „lonştoyer“ und „arbaytsamt“. Vgl. ebd. S.108.

¹⁴⁸ Ebd. S.61-62.

Die Erzählung *Großvaterzunge* bedient die genannte metasprachliche Ebene und funktioniert auch als Text hauptsächlich über die Auseinandersetzung mit der Sprache. *Karagöz in Alamania*, die zentrale und längste Geschichte des Bandes kann als erster wesentlicher Text der nach Ezli dritten Phase der deutschsprachigen Migrationsliteratur gelten.¹⁴⁹ Die Hybridität in der Erzählweise, die Distanz zum erzählten Sujet ist deutlich, wie wir oben gezeigt haben. In der letzten Erzählung *Karriere einer Putzfrau* nimmt Özdamar die Charakteristika der ersten Phase wieder auf, indem sie aber davor schon überwunden wurde, kann diese Wiederaufnahme nur als ein Schreiben im Zitat gedeutet werden, wodurch sie sich noch einmal von dem bisher Geschriebenen distanziert, indem sie ihr Sujet als Topos und das Darstellungsverfahren als Technik eines Repertoires ausweist, das postmodern mit Augenzwinkern abrufbar ist: „Das war es.“ (S.120). Inwieweit sie damit schon einer Entwicklung vorgreift, die das Genre der Migrationsromane und den Rekurs auf Migrationskultur in der Zukunft bestimmen sollte, muss an anderer Stelle geklärt werden. Deutlich wird hier vorgeführt, wie die Repräsentanten der westlichen Hochkultur, „Ophelia, Richard der Dritte, Nathan der Weise, Georg Heym, die stumme Kathrin, Woyzeck, das Pferd, Danton, Robespierre“ (S.113f) usw. im Zitat auf ihre Namensplakette reduziert werden können, so dass sie „auf der Bühne ihren Blödsinn machen“ (S.113). Dieser Verweis auf die Repräsentanten der Hochkultur und das ehrfurchtslose Verfahren, sie wie Kleider auf eine Stange zu hängen, sich von der westlichen Kunstelitetradition zu distanzieren, um eine eigene geltend zu machen,¹⁵⁰ bedeutet aber zunächst mal diese als normierende anzuerkennen. Damit verortet sich der Text und die Erzählerin implizit auch in jener Hochkultur, auch wenn sie mit dem Ereignis des Textes transformiert wurde. Dass es bei Özdamar anders als bei Dinev nicht um das Sprechen für die Sprachlosen geht, zeigt auch die emotionale und sprachliche Distanz, mit der die Protagonistin in *Karriere einer Putzfrau* dargestellt ist. Der Text endet mit dem Scheitern der Karriere, das mit einem lakonischen Wortspiel erzählt wird; „die Bühne wird täglich gebühnert, die Bohne wird täglich gebohnt“ (S.120). Die Distanz und die Selbstbeschreibung des Textes beweisen, dass das Verhältnis von Kitsch/Kunst und eigen/fremd hier vor allem als Textverfahren, als Textbewegung vorgängig ist, nicht an existenziell bedrohliche Erfahrung der Migration gebunden ist, sondern diese als Bedingung hat, von der aus durch Kulturtranslationen und -transformationen die Grenzen und Strukturen des

¹⁴⁹ Ebd. S.61. Die zeitliche Einteilung der Phasen durch Ezli erscheint sehr willkürlich. Sie datiert die dritte Phase auf den „Beginn des 21. Jahrhunderts“ (Ebd. S.61). Özdamars Text *Mutterzunge* und dann *Das Leben ist eine Karawanserei* wurden allerdings zwanzig bzw. zehn Jahre vor dem 21. Jahrhundert veröffentlicht und sie sind wegweisend für alle folgenden Werke dieser dritten Phase.

¹⁵⁰ „Das erste Buch eines Autors ist sein Entrée in die Welt der Literatur. Mit jedem folgenden Buch entfernt er sich weiter von diesem Anfang.“ Özdamar. In: *Die Frau, die ich sein sollte. Nachträgliches zum Debüt*. In: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2007/03/17/a003> (02.08.2010).

Kunstsystems dynamisiert und so erhalten werden. Es gibt also Möglichkeiten der Verbindung von Kulturen, doch sie stehen nicht jedem offen.

3. Kitsch – Ausblick

3.1. Kunstkitsch – Fatih Akin, Hertha Müller

Wir sind nun an einem Punkt, wo es möglich ist, unsere Beobachtung zu beobachten, unsere Selektionen und das daraus abgeleitete Wissen zu hinterfragen.

In der Einleitung zu dem Band *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen* bestimmt Braungart die wesentlichen Aspekte der Ästhetik der Moderne und Postmoderne wie folgt: „Es muß schon die große Erschütterung sein, das Überwältigende, das Sprachlosmachende.“¹⁵¹ Aber „[m]an kann sich auch am Sinnentzug, am Sinnverlust [...] berauschen.“¹⁵² Keines dieser beiden Attribute können wir so bei Özdamar feststellen, dafür sind ihre Texte zu komisch. Stattdessen ist das permanente Unterwegssein (der Figuren zwischen den Kulturen, der Sprache zwischen den Sprachen, der Kunstformen zwischen den Gattungen) das zentrale Motiv ihrer Poetik. Das menschliche Dasein als Transit ist Özdamars Programm, wie der Titel ihres ersten Romans herausstellt: *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*¹⁵³. Hierfür hat Kafka eine prototypische Figur entwickelt, den Jäger Gracchus¹⁵⁴. Dieser stellt die extremste Variante des ewigen Reisenden dar, da er nach seinem Tod – in der christlichen Vorstellung der Moment des Ruhefindens (Vgl. die typische Grabwidmung *Ruhe in Frieden*) – keinen Ort der Ankunft findet: „Auf dieser unendlich weiten Freitreppe treibe ich mich herum, bald oben bald unten, bald rechts bald links, immer in Bewegung.“¹⁵⁵ Trotz aller Bemühungen im Jenseits anzukommen, erwacht er stets wieder auf seinem „öden“¹⁵⁶ Kahn in „irgendeinem irdischen Gewässer“¹⁵⁷. Seine Existenz ist schon vergangen: „Der große Jäger vom Schwarzwald hieß ich.“¹⁵⁸

„Den Motiven des Abschieds und unaufhebbaren Unterwegsseins als Reflexionsfiguren der Moderne – »fremd bin eingezogen fremd zieh ich wieder aus« – korrespondiert in der ästhetischen Konzeption das in seinem Sinn unausschöpfbare Kunstwerk.“¹⁵⁹

Umso mehr aber eine solche Ästhetik als Verfahrenstechnik und Erwartungshaltung formalisiert und als Rezeptionsweise ritualisiert wird, desto weniger ist das Beobachten des Beobachtens erforderlich, das „unausschöpfbare Kunstwerk“ wird als solches gefasst, ohne im Umweg über

¹⁵¹ Braungart. In: *Kitsch*. 2002. S.8.

¹⁵² Ebd. S.15.

¹⁵³ Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei*. München 1992.

¹⁵⁴ Der Gracchus-Stoff ist Fragment geblieben, vor allem für den weiteren Verlauf der Geschichte gibt es verschiedene Versionen, die Figur aber ist bereits relativ klar gezeichnet. Vgl.: Kafka, *Texte zum Jäger Gracchus-Thema*. In: F. Kafka, *Die Erzählungen*. Frankfurt a. M. 1988. S.266-276.

¹⁵⁵ Ebd.: S.269.

¹⁵⁶ Ebd.: S.269.

¹⁵⁷ Ebd.: S.269.

¹⁵⁸ Ebd.: S.269.

¹⁵⁹ Braungart, *Kitsch - Anmerkungen zur Einführung*. In: Braungart (Hg), *Kitsch*. S.14f.

die Beobachtung diese Erfahrung zu machen. „So kann das Erhabene in der Moderne zum Kitsch der kulturellen Elite werden.“¹⁶⁰

Dies betrifft natürlich auch unsere Analyse. Unsere vorangegangene Argumentation zu *Mutterzunge* wird dadurch problematisiert. Die Kongruenz, die wir zwischen Darstellungsinhalt und -verfahren aufgezeigt haben, die in ihrer Verbindung die Fremdheit erfahrbar machen sollen, verwandelt sich nun in das Gegenteil. Die Entfremdung in der anderen Kultur und Sprache, die Migration, das Durchkreuzen der Grenzen, das Verwischen von Konventionen und Verweigern von Bestimmbarkeit, dies alles verliert seine Qualität und die Notwendigkeit der Auseinandersetzung, wenn es die Erwartung an das Kunstwerk, die Erwartung zu enttäuschen, erfüllt. Was wir hier für Özdamar gezeigt haben, kann in ähnlicher Weise auch an anderen Exempeln der neuen deutschen Migrationskunst dargelegt werden. Berücksichtigt man die möglichen Kunststrukturen, die ein spezifisches Kultursystem erwartet, wird sich eine differenzierte Beurteilung des Verhältnisses von fremd/eigen notwendig, dies gilt in besonderer Weise für die Migrationskunst, da hier das dieses Verhältnis außerordentlich hohe Relevanz besitzt. Fatih Akins *Auf der anderen Seite* (2007) z.B. ist ein Film, in dem sich die Figuren in fremden Großstädten verirren, einander verpassen, aneinander vorbeireden, das Handlungsgerüst basiert auf permanentem Verfehlen. Dabei greift der Film aber gerade nicht seinen Inhalt auf, der das Gelingen und Misslingen des Aufeinandertreffens von Deutschen und Türken in Deutschland und der Türkei erzählt. Ästhetisch wird nur der westliche Kulturtopos des „unaufhebbaren Unterwegsseins“¹⁶¹ und der Verfehlung aktualisiert. Ein weiteres Beispiel für westliche Ästhetik in orientalischem Gewand findet sich in Akins *Gegen die Wand* (2004), das zwar explizit durch ein türkisches Volkslied strukturiert, dadurch aber eine Einteilung in fünf Akte entsteht, mithin die Struktur der griechischen Tragödie. Gleichzeitig erzählt der Verlauf des Films in chronologischer Weise die Bewusstwerdung und Charakterentwicklung des Protagonisten Cahit – typisches Konzept des Bildungs- und Entwicklungsromans. Anders ist dies in Fatih Akins *Soul Kitchen* (2009). Dieser erlaubt dem Protagonisten und Restaurantbesitzer Zino das ‚Happy End‘ eines romantischen Candle-Light Dinners mit seiner Physiotherapeutin, die seinen Bandscheibenvorfall kuriert hat. Dazu weist sich der Film selbst als „Heimattfilm der neuen Art aus“¹⁶². Die Heimat ist dabei das Restaurant, das verschiedene Kulturen, griechische, türkische und deutsche Kultur verbindet. Der Film zeigt nach eigenem Verständnis „den Kampf für die Heimat als einen Ort, den es in einer zunehmend unberechenbaren Welt zu schützen gilt.“¹⁶³ Wir wollen das an dieser Stelle nur andeuten, können aber schon vermerken, dass hier weder die

¹⁶⁰ Ebd. S.8.

¹⁶¹ Ebd. S.8.

¹⁶² Zitate in: www.soul-kitchen-film.com (24.02.2010).

¹⁶³ Ebd.

Erwartung „eines unausschöpfbaren Kunstwerks“ erfüllt, noch „die große Erschütterung, das Überwältigende, das Sprachlosmachende“ versucht wird. Eine Erwartung, die die vorherigen Filme Fatih Akins durchaus erwartbar gemacht hatten.

„Kitsch oder Weltliteratur“¹⁶⁴ titelte die Zeit zum Erscheinen des neuesten Romans von Herta Müller, *Atemschaukel*¹⁶⁵. Herta Müller gehört ebenfalls zu den sogenannten Migrationsautoren. In den letzten zwanzig Jahren prägten sie einen Teil der literarischen Kultur durch Wortschöpfungen wie Zaimoglus „Kanak-Sprak“ und bekamen Literaturpreise wie den Kleist- und Bachmannpreis¹⁶⁶, den und Chamissopreis¹⁶⁷ und zuletzt Herta Müller den Nobelpreis. Jeweils wurden sie dafür ausgezeichnet, dass sie für fremde kulturelle Konzepte eine deutsche Sprache gefunden haben, die diese Konzepte erfahrbar werden lässt. Vor Müllers Auszeichnung aber hatte sich in der erwähnten Ausgabe der Zeit eine Kontroverse zwischen Iris Radisch und Michael Naumann entwickelt, die deutlich macht, wo das Verständnis von Literatur versagt und warum es versagen muss, wenn der Kitsch nicht systematisch erklärt werden kann. Iris Radisch argumentiert gegen Herta Müllers späten Gulag-Roman. Erst die Überschrift fasst die folgenden Bezeichnungen unter den Begriff Kitsch; Der Roman sei „abgeschmackt“, „formelhaft“ heißt es da, von „Kunstschnee-Prosa“ und „Herz-Schmerz-Vokabeln“, „antiquarischem Pathos“ ist die Rede, wodurch der Text „gepudert und kulissenhaft“ erscheine. Es geht – um es zu vereinfachen – um fehlende Authentizität, Originalität und um zu starke Emotionalität. Iris Radisch argumentiert ästhetisch und führt die Ästhetikerwartungen, die die großen Gulag- und Lager-Romane der Vergangenheit geprägt haben, gegen den Text an. Die Enttäuschung ihrer ästhetischen Erwartung ist für sie der Anlass, Müllers Verfahren zu verwerfen. Michael Naumann hingegen verteidigt den Text vom kulturpolitischen Standpunkt aus, er versteht Herta Müller als „eine der bedeutenden dichtenden Zeugen unserer unseligen Epoche“. Für ihn erfüllt sie die Erwartungen an die Literatur, die Zeit in Worte zu fassen als „unübersehbarer literarischer Erinnerungsposten in der Geschichte des politischen Terrors.“ Naumanns Argumentation negiert die Kunstautonomie, für ihn bedeutet Literatur zuvorderst die Nachahmung und Konservierung der Geschichte. In dieser Hinsicht erfüllt Herta Müller seine Erwartungen. Der Dissens zwischen Naumann und Radisch in ihren Urteilen resultiert aus den unterschiedlichen Argumentationsparadigmen. Naumann argumentiert kulturpolitisch, mithin mit Blick auf die pragmatische Performativität eines Textes. Radisch argumentiert ästhetisch mit Blick auf die Gattungstradition des Textes. Wie wir für *Engelszungen* und *Mutterzunge* gezeigt haben, werden von den Werken selbst jeweils beide Kriterien aktualisiert. Der Blick auf die Ästhetik muss

¹⁶⁴ Radisch, Naumann. *Kitsch oder Weltliteratur*. In: <http://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Contra> (02.08.2010)

¹⁶⁵ Müller, *Atemschaukel*. Hamburg 2009.

¹⁶⁶ Özdamar bekam 1990 den Ingeborg Bachmann-Preis und 2004 den Heinrich von Kleist-Preis.

¹⁶⁷ Sasa Stanisic bekam ihn (2007), Feridun Zaimoglu (2005), Dimitré Dinev bekam im selben Jahr den Chamisso-Förderpreis.

ausblenden, dass sich ein Text in einem bestimmten System verortet und Textstrukturen demnach außertextlich Bezug nehmen auf die Grenze der Zulässigkeit von Formen. Diese differieren je nach Veröffentlichungs- bzw. Veräußerlichungsort. Die Artikel der Rezensenten, beide Vertreter der kulturellen Elite, zeigen aber auch, dass gerade in der Erwartungserfüllung (bei Naumann) und -enttäuschung (bei Radisch) ihren Ausschlag sehen für die Befürwortung bzw. Verwerfung des Textes, beweist, dass Eliten nicht die Haltung der Selbstbeobachtung des Beobachters einnehmen können, da sie in ihrer elitäre Position ja eine bestimmte Erwartung repräsentieren.

Wir müssen anerkennen, dass das kitschige Konzept des Migrationsautors, der gern als Beispiel genommen wird für eine Migration mit Happy End, nicht in der behaglichen Weise funktioniert, dass der Fremde, der unsere Sprache (fast) perfekt gelernt hat, uns in unserer Sprache seine Heimatkultur, die Erfahrung der Migration usw. ohne weiteres erfahrbar machen kann. Wir müssen anerkennen, dass mit dem Lernen und Verinnerlichen der Sprache, das ja die Vorbedingung ist, um einen Roman oder eine Erzählung zu schreiben, auch Konzepte und Denkweisen verinnerlicht werden, die das Maß der Fremdheit des produzierten Textes um einiges reduzieren. Den Versuch, westeuropäische Literaturtraditionen bewusst nicht zu aktualisieren, stellen die frühen Werke Feridun Zaimoglus, *Kanak-Sprak* oder *Kopf und Kragen*, dar. Auch wenn er sich spätestens mit *Leyla* in die traditionelle Schreibweise der Migrationsautoren eingereicht hat,¹⁶⁸ in *Kanak-Sprak* und *Kopf und Kragen* verzichtet Zaimoglu noch darauf, seine (Sprach-) Figuren narrativ einzubetten oder zu psychologisieren. Dem Leser stehen rohe Textfetzen gegenüber, voller Etiketten, die die Selbstverortung des Sprechers leisten sollen, die performativen Charakter haben; ich spreche, also bin ich; wie ich spreche, so bin ich. Die Referenzmodelle, auf die die Sprecher in *Kanak-Sprak* rekurren, müssen der kulturellen Elite fremd bleiben. Die Ordnung, derentsprechend sich der Text generiert, muss erst erkundet werden. Dies gilt zumindest für das Erscheinungsjahr von *Kanak-Sprak* 1995. Inzwischen ist auch dieser Bereich nicht mehr einer Subkultur zuzurechnen, sondern vom Mainstream integriert worden ist, wie ein Blick auf die Popularität des türkisch-deutschen Ghetto-Rap verdeutlicht, wie ihn am prominentesten *Bushido* praktiziert.¹⁶⁹ Dabei zeigt die Verfilmung der Lebensgeschichte

¹⁶⁸ Mit der Konzentration auf den „ethnografischen Blick“ in *Leyla* und dem Vernachlässigen einer ethnografischen Sprache hat er sich eingereicht, es ist nun klassifizierbar geworden, wie die mühelose Zuordnung von *Leyla* in die dritte Phase deutschsprachiger Migrationsliteratur der o.g. inhaltlichen und zeitlichen Situierung Özkan Ezlis beweist. Vgl.: Ezlis, *Von der Identitätskrise zu einer ethnographischen Poetik*. S.61.

¹⁶⁹ Hier haben wir interessanterweise eine andere Auslegung der Konstellation *Das Nashorn im Walde*. Denn dieser Ghetto Hip-Hop erreicht seine große Verbreitung gerade dadurch, dass er den einen, den Kindern und Jugendlichen aus sozial benachteiligten Familien und Gegenden vor allem durch den Erfahrungsschlüssel des Ghettos so vertraut ist, während er den anderen, den Kindern und Jugendlichen aus gutbürgerlichen Einfamilien-Elternhaus so exotisch begehrenswert erscheint.

von *Bushido* durch Uli Edel und Bernd Eichinger, die zuvor noch das deutsche Thema, Aufstieg und Fall der RAF, produziert hatten, wo *Bushido* im Gesellschafts- und Kunstsystem einzuordnen ist und welcher Status der Migration zukommt und welche Transformation der Gesellschaft sie bereits geleistet hat.

3.2. Kitschkunst – Dimitré Dinev

Wenn wir *Engelszungen* noch einmal unter dieser veränderten Prämisse *Mutterzunge* gegenüberstellen, dann besticht es durch sein konsequentes Ignorieren des westeuropäischen Ästhetik-Topos der ewigen Verfehlung und der Unausschöpflichkeit des Sinns des Kunstwerks. Er postuliert, was Braungart auch als Forderung des Kitsches deklariert, „dass es ebenso zur ästhetischen Erfahrung gehöre, im Gegenüber des Kunstwerks einen Haltepunkt zu finden, eine bestimmte Form, die etwas zu sagen hat.“¹⁷⁰ Braungart bekräftigt in Analyse von Rikes Gedicht *An Hölderlin*, „dass es nicht nur ein Bedürfnis des Menschen nach Bewegung, nach Angeregt-Sein, nach dem fortwährenden Spiel des Geistes gibt, sondern auch nach dem »See«, nach dem Zur-Ruhe-Kommen.“ Kitsch und Migration sind unterschiedliche Reaktionen auf diese beiden Bedürfnisse. Der Kitsch versucht, durch Versöhnung mit der Welt den Drang zur Verbesserung deren Bewegung zu minimieren, und eine Möglichkeit des Zur-Ruhe-Kommens zu schaffen.¹⁷¹ Die Migration geht umgekehrt vor. Der Beginn der Migration vollzieht sich mit dem Versprechen und der Hoffnung auf Ankunft. Die Ankunft scheint erst durch die Bewegung möglich. An dieser Stelle ergänzen sich Migration und Kitsch in herausragender Weise. Beide Phänomene sind ja oft von den jeweils gegensätzlichen sozialen Gruppen diffamiert worden, man könnte fast behaupten, dass sie distinktiven Charakter haben, wer für den Kitsch ist, ist gegen das Fremde und die Migration¹⁷² und umgekehrt. Wie wir glauben hier gezeigt zu haben, ist diese Trennung aber völlig haltlos, da sich beide in ihren ästhetischen Tendenzen ergänzen. Ob Dinev in *Engelszungen* ein Gleichgewicht findet, soll offen gelassen werden. Aufschluss über die Mechanismen des Zusammenwirkens von Kitsch und Kunst, Heimat und Fremde gibt der Roman allerdings reichlich.

¹⁷⁰ Braungart. *Kitsch*. 2002. S.16.

¹⁷¹ „Eine Fluchtbewegung, weg von der wirklichen «condition d’être» mit ihrer faktischen Ungeborgenheit, die sich als Angst, Langeweile, Sorge im Alltag nur schlecht unterdrücken «verdrängen» läßt.“ Giesz. In: *Der «Kitsch-Mensch» als Tourist*. S.162.

¹⁷² Hier verweisen wir erneut auf die Rolle des Kitsches im Nationalsozialismus und Saul Friedländers, *Kitsch und Tod*.

3.3. Kitsch – Ort und Ordnung III

„Wer ›Kitsch‹ sagt, versucht durch Benennen etwas zu bannen, was womöglich – auch in theoretischer Hinsicht – herausfordernder und faszinierender, ja verlockender ist, als man zugeben möchte.“¹⁷³

Diese Bemerkung zeigt, dass der Umgang mit dem Kitsch von Seiten der einen gesellschaftlichen Schicht, der kulturellen Elite, in gewisser Weise ähnlich ist wie der Umgang der anderen gesellschaftlichen Schicht mit der Migration. Das Verb „bannen“ macht deutlich, dass es sich um etwas Fremdes, teilweise Unerklärliches handelt, es macht deutlich, dass der Umgang mit Unverständlichem und Unverstandenem nicht unbedingt entsprechend des Bildungsstandes differiert. Aufgrund dessen kann man Dinevs teilweise kitschigen Roman *Engelszungen* auch als Provokation der kulturellen Elite verstehen. Performatives Ziel des Textes ist die Öffnung des literarischen Sprachraums zu Möglichkeiten des Ausdrucks, die wegen Kitschverdachts als unzulässig gelten. Diese Leerstelle kann nicht durch deutsche Kitschromane gefüllt, da die wichtigsten Merkmale, die das Buch als literarisches gelten lassen, entfallen; das Oszillieren der Sprache zwischen Versagen und Erneuern, die Unentscheidbarkeit von Gelingen/Misslingen wie wir sie bei *Engelszungen* feststellen mussten und die systematisch an den Prozess der Kulturtranslation geknüpft sind, darin ihre Plausibilität erhalten.

Entsprechend der Bemerkung Braungarts zeigt Özdinars *Mutterzunge*, wie faszinierend das Ergebnis einer Beschäftigung mit dem Gebannten aussehen kann. Özdinar betreibt das Verfahren, das wir für das *Nashorn im Walde* aufgezeigt haben, noch expliziter. Das bewusste Kontrastieren sich fremder Kultur/Kitschetiketten wird hier zum Erzählprinzip und Muster dafür, wie man sich Fremdes durch Verfremden aneignet. Dinev hält bis zum letzten Satz an einer dichotomischen Trennung der Zungen/Sprachen fest, kann sich eine Vereinigung nur außerhalb des Sprachlichen vorstellen, körperlich. Özdinar begreift den Text immer körperlich, wie wir gezeigt haben, ihre Erzählungen sind das Resultat der naiv-hermeneutischen Auseinandersetzung verschiedenster Kulturtexte (vom Koran bis zum türkischen Liebeslied) und deren lautlicher, buchstäblicher, rhythmischer Qualitäten. Der gesellschaftliche, historische oder kulturelle Kontext ist dabei weniger relevant als die Erfahrung der Auseinandersetzung, bei dem Laute und Zeichen gesammelt und nach einem Ähnlichkeitsprinzip in Bilder und Worte übersetzt werden. Eine solche naive Auseinandersetzung kommt mit einem Mindestmaß an konventionellem Code aus. So wird es möglich, diese Operation sprachübergreifend durchzuführen, als ästhetisches Modell zur Aneignung von Kulturen:

„den Blick vom Bild zu trennen, immer wieder, meinen Blick wieder anzupassen auf die materie in arbeit vor meinen händen, das hat sich als gute methode erwiesen mit der zeit und ich lege mich ins mittel jetzt, weil ich den hasenreinen torso unter drei schichten, unter vier lagen, unter einem pampigen ölfilm verschwinden ließ. und jetzt soll er sich zeigen wie ein fangfrisch serviertes wild.“¹⁷⁴

¹⁷³ Braungart. *Kitsch*. 2002. S.2.

¹⁷⁴ Zaimoglu, *Kopf und Krage*. Frankfurt a. M. 2001. S.71.

4. Kitsch und Kunst, Heimat und Fremde – der Grenzgang

4.1. *Bunte Steine* – Heimat, der Versuch

Erneut soll an dieser Stelle versucht werden, die gewonnenen Informationen in einer weitergehenden Analyse zu verinnerlichen, d.h. zu integrieren und gleichzeitig einen weiteren Bogen zu spannen. Wir haben den Kitsch als Selbstgenuss des Genießenden bestimmt, der als hochkonventionelle Ordnung bestimmt ist die Erwartungsstabilität garantiert und Orientierungssicherheit herstellt, dabei die Tendenz hat sich zu totalisieren, das System/Umwelt Verhältnis aufzuheben. Diese Ordnung kann als Übergangsort, als Dazwischen verwendet werden, worin prekäre Inhalte erhalten werden können durch Reduktion der Komplexität der Gesellschaft/der Kunst in der Abgrenzung. Die Kunst kann den Kitschordnung ästhetisch nutzen als Begegnungsstätte, um Kulturen ineinander zu überführen, Migranten können die Kitschordnung als Fiktion nutzen zum Heimatersatz und als Ausgangspunkt zur Selbstverortung. Adalbert Stifters „Bunte Steine“ verhandelt das Verhältnis von eigen/fremd, Orientierungs- und Erwartungssicherheit, Erhalt und Erneuerung der Gesellschaft mikroskopisch anhand von Heimaträumen. Dabei zielt unsere Analyse besonders darauf, wie es der Darstellung gelingt, Heimat im Text und die Orientierungssicherheit für den Leser zu konfigurieren, wie die Konfrontation mit fremden Elementen verläuft, wie sie dadurch transformiert werden und welche Folgen dies für Erhalt und Erneuerung der Raumstruktur, der Gesellschafts- und der Textstruktur hat. Die strukturelle Gleichheit von Idylle und Kitsch in Bezug auf die Erwartungsstabilität und Abgrenzung von der Umwelt zur Reduktion der Komplexität und Möglichkeit des Selbstgenusses des Genießenden wollen wir zunächst auf den Begriff der Heimat ausdehnen. Inwieweit Heimat vor allem bei Stifter auch dadurch gekennzeichnet ist, dass Heterogenes zum Erhalt integriert werden muss, der idyllische Zustand allenfalls ein Übergang ist, der immer im Moment der Neubestimmung des Raums erreicht und schon vergangen ist, dies hoffen wir noch zeigen und im Zuge dessen den Begriff der Heimat präzisieren zu können. Für Stifter wollen wir deshalb anhand der Erzählungen *Granit*, *Bergkristall* und *Kazensilber* untersuchen, wie Stifter Dynamik und Statik von Heimatwerdung, Heimatverlust und Heimaterhalt messbar werden lässt.

In der jüngsten Stifterforschung ist unter dem Eindruck des auch in den Literaturwissenschaften inzwischen sehr gefragten Raumparadigmas zunehmend die Konstituierung des Raumes in Stifters Werk in den Blick gerückt.¹⁷⁵ Dabei wird auf „das Strukturprinzip der Wiederholung“¹⁷⁶ in

¹⁷⁵ Da sich diese Arbeit nicht als Forschungsbericht zu Stifter versteht, sollen hier nur zwei der neueren Arbeiten zu Stifter vorgestellt werden. Der gut lesbare Artikel von Matthias Göritz, *Vom Lesen in der Landschaft. Topographie und Wissen in Adalbert Stifters »Bunte Steine«*. In: Arnold (Hg), *Text+Kritik*. München 2003. S.21-36. Weniger lesenswert ist die Monographie von Sabina Becker und Katharina Grätz, *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller*

Stifters Erzählen abgehoben, das „einen Eindruck von Stetigkeit, Zuverlässigkeit und Überschaubarkeit“ vermittele und „Sicherheit in einer als unwandelbar entworfenen Welt“¹⁷⁷ garantiere, mit dem Ziel der „Abwehr der Moderne“¹⁷⁸. Doch übersieht eine solche Argumentation zweierlei: Erstens impliziert jede Wiederholung auch eine Veränderung allein dadurch, dass das Einmalige redundant wird. Zweitens ist Bewegung und Veränderung nur vor dem Hintergrund des Stillstands und der Unveränderlichkeit überhaupt wahrnehmbar. Wenn Stifter also modern ist, dann nicht, weil er der schnellen Veränderung und Rastlosigkeit die Stetigkeit kompensatorisch entgegenhält, sondern weil er die Bewegung soweit reduziert, dass kleinste, unscheinbare und unsichtbare Veränderungen erkennbar werden und zudem der Leser, der die Stetigkeit, den Stillstand nicht erträgt, an sich selbst die Erfahrung der Rastlosigkeit macht. In der Vorrede von *Bunte Steine* wird der mikroskopische Versuchsaufbau zur Bestimmung des Raumes und seiner Transformationen durch einen Vergleich explizit:

Wenn ein Mann durch Jahre hindurch die Magnetnadel, deren eine Spitze immer nach Norden weist, tagtäglich zu festgesetzten Stunden beobachtete und sich die Veränderungen, wie die Nadel bald mehr bald weniger klar nach Norden zeigt, in einem Buche aufschrieb, so würde gewiß ein Unkundiger dieses Beginnen für ein kleines und für Spielerei ansehen: aber wie ehrfurchterregend wird dieses Kleine und wie begeisterungserweckend diese Spielerei, wenn wir nun erfahren, daß diese Beobachtungen wirklich auf dem ganzen Erdboden angestellt werden, und daß aus den daraus zusammengestellten Tafeln ersichtlich wird, daß manche kleine Veränderungen an der Magnetnadel oft auf allen Punkten der Erde gleichzeitig und in gleichem Maße vor sich gehen, daß also ein magnetisches Gewitter über die ganze Erde geht, daß die ganze Erdoberfläche gleichzeitig gleichsam ein magnetisches Schauern empfindet.¹⁷⁹

Es geht also offensichtlich nicht um die Stabilität der Orientierung, sondern gerade um die Instabilität auch der Orientierungssicherheiten, die am konstantesten und grundlegendsten erscheinen; die Bedingung der Möglichkeit der Orientierung im Raum. Aus der Annahme der Universalität, also der Übertragbarkeit der Erkenntnisse wird hier eine Heimatkunde entworfen, die beansprucht, ethnologische und kulturwissenschaftliche Forschung ersetzen zu können. Darin besteht die Modernität, wie der Erfolg des wissenschaftsübergreifenden Raumparadigmas beweist.

Wir wollen nun Stifters Experiment mikroskopischer Raumerforschung verfolgen und Versuchsablauf und -ergebnisse diskutieren. Dementsprechend betrachten wir die Reihenfolge der Erzählungen als durchaus nicht zufällig oder lose, wie es der Titel *Bunte Steine* vermuten ließe und durch die Vorrede explizit nahe gelegt wird.¹⁸⁰ Den Erzählungen *Granit*, *Bergkristall* und

Realismus. Heidelberg 2007. An verschiedenen Stellen werden theoretische Implikationen der Argumentation nicht ausreichend bedacht.

¹⁷⁶ Becker 2007. S.9.

¹⁷⁷ Ebd. S.9.

¹⁷⁸ Ebd. S.16.

¹⁷⁹ Stifter, *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart Berlin Köln Mainz. 1978ff. [im Folgenden abgekürzt HKG]. Bd. 2.2. *Bunte Steine. Buchfassungen*. 1982. S.10f. Alle Zitate dieser Ausgabe erscheinen in diesem Kapitel im Fließtext.

¹⁸⁰ „Weil es unermesslich viele Steine gibt, so kann ich gar nicht voraus sagen, wie groß diese Sammlung werden wird.“ Stifter. *HKG*. Bd. 2.2, 1982. S.19.

*Kazensilber*¹⁸¹ glauben wir stattdessen, als systematische Auseinandersetzung mit den Bedingungen von Heimaterschaffung, Heimerhalt, Heimerneuerung und -transformation bezeichnen zu können. Dabei unterliegt den Erzählungen ein fortschreitender Prozess der Ausbreitung des Heimatraums, mithin des Kitsch-Raums mit totalisierendem Gestus und scheinbar aufgehobener Kontingenz. Dieser Prozess und der Gestus werden von StifTERS Erzählungen problematisiert.

4.1.1. Beheimatung – die Verfahren

Adalbert Stifter beansprucht mit den Erzählungen in *Bunte Steine* explizit eine ästhetische und eine soziologisch-kulturwissenschaftliche Poetik, wie er in der Vorrede deutlich macht, indem einerseits das individuelle betont wird (die Erzählungen sollen „nur durch das wirken, was sie sind“ S.9) andererseits ein Allgemeines gesucht ist: „Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.“ (S.12). Dabei geht es vor allem um die Gesetzmäßigkeiten des Erhalts des menschlichen Geschlechts. Diese Prämisse setzt eine elementare Ordnung der Gesellschaft voraus,¹⁸² die kulturübergreifend besteht: „Dieses Gesetz liegt überall, wo Menschen neben Menschen wohnen und es zeigt sich, wenn Menschen gegen Menschen wirken.“ (S.10) Die Betrachtung von Redundanz und Varietät in der Wiederholung ist die Methode dieses Gesetz zu ergründen.¹⁸³ Die Vorrede soll dem Leser vor der Lektüre eine Orientierung der zu erwartenden Textordnung geben, diese gibt sich betont eindeutig, ist dies aber bei Zusammenführung der einzelnen Erwartungen durchaus nicht. Die schon in der Vorrede eingeführte Doppelung aus individueller, ästhetischer und allgemeiner, allegorischer Textfunktion wird noch einmal wiederholt durch die Doppelung der Vorreden. Dabei betont der Paratext der Vorrede, in dem der Autor explizit selbst spricht die soziologisch-kulturwissenschaftlichen Aspekte und die genannte allegorische Bedeutung, während die darauf folgende Einleitung des anonymen „Verfassers“ (S.15) die Poetik des Textes vorstellt, „an dem sie [die Jugend] eine Freude haben, und den sie sich zur Betrachtung zurecht richten möge“ (S.15). Beide Präambeln haben die Funktion den Leser, bevor er mit dem Text konfrontiert wird, schon damit vertraut zu machen. Dieser Prozess des sich Auskennens im Text, also der Heimatwerdung und des Beheimatetwerdens ist auch Grundlage des Sujets der ersten Erzählung *Granit*. Dabei zielt diese Funktion auf drei verschiedene Adressaten; den Enkel, den Erzähler und den Leser.

¹⁸¹ „Einzig die Erzählung »Kazensilber« wurde extra für die Buchveröffentlichung der »Bunten Steine« geschrieben.“ Göritz. In: *Text+Kritik*. 2003. S.23.

¹⁸² „Es liegt in der Liebe der Ehegatten zu einander, in der Liebe der Eltern zu den Kindern, der Kinder zu den Eltern, in der Liebe der Geschwister...“ Stifter. *HKG*. Bd. 2.2, 1982. S.11.

¹⁸³ „[S]o sind es hauptsächlich doch immer die gewöhnlichen, alltäglichen, in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen, in denen dieses Gesetz am sichersten als Schwerpunkt liegt.“ Ebd. S.11.

Der Großvater wandert mit seinem Enkel durch die Umgebung. Der Großvater beschreibt und benennt die Natur, die dadurch für den Enkel Struktur gewinnt, zur Landschaft wird.¹⁸⁴ Das Wissen um die natürlichen Grenzen (Wälder, Flüsse, Berge) dieser Landschaft teilt den Raum von einer unbekanntem Umwelt ab. Ein System wird gebildet, eine Ordnung konfiguriert. Der Prozess der Heimatwerdung ist für das Kind zunächst die Erschaffung einer Welt schlechthin, das erfordert zunächst einfache Affirmation, das „Ja, Großvater“ (S.32,33,34,35,40) und „Ich sehe sie, Großvater“ (S.34). In diesem Vorgang hat das Kind weder eine kritische, noch eine kreative Rolle, das Höchste ist die Nachahmung der Benennungsstrategie des Großvaters. Dabei ist die Ordnung der erzählten Welt, in der der Großvater erzählt, strukturiert wie eine Idylle,¹⁸⁵ wobei das Merkmal der Sicherheit in Bezug auf die Orientierung und die erwartbaren Formen durch die Wanderung und das Benennen des Großvaters etabliert wird. Für Kritik oder Kreativität fehlt dem Kind noch die notwendige Kenntnis von Referenzräumen. Die in *Granit* vorgestellte Verortung des Kindes schafft die Voraussetzung, von der ausgehend Kritik oder Kreativität im Sinne des Erschaffens alternativer Ordnungen erst möglich werden. Auch jede Narration muss zuerst eine Ordnung herstellen. Bei Adalbert Stifter haben wir den Extremfall, dass zumindest was die räumliche Ordnung betrifft, kaum auf das kulturelle Wissen des Lesers über die Beschaffenheit von Landschaft zurückgegriffen wird, sondern das Bestimmen und Bemessen des Handlungsraums wie in *Granit* schon das Sujet des Textes sein kann. Dies darf nicht als ästhetische Redundanz verworfen werden, denn der Erzähler stellt bei diesem Bloßlegen der elementarsten Prozesse der Verortung und Ordnung sich und sein Schaffen ebenso bloß – das erfordert ein dickes Fell. So wie das Kind mit der Landschaft vertraut gemacht wird, macht sich der Erzähler mit dem Erzählen vertraut, dessen erster Akt ja ebenfalls im Verorten und Ordnen durch Benennen besteht. Diese Analogie macht die Textstruktur deutlich. Denn der Erzähler ist nicht mehr das Kind aus der *histoire*, er kann sich zwar noch mit sich selbst identifizieren, ist aber als Erzähler eine andere Instanz. Um erzählen zu können, war diese Orientierung in der Landschaft und die Übersetzung von Natur in Zeichenlandschaft notwendige Voraussetzung. Beide Perspektiven werden hier also aktualisiert, die soziologisch-kulturwissenschaftliche, die den Prozess der Heimatwerdung darstellt und die ästhetisch-poetologische, die den Prozess der Beheimatung des Schriftstellers in seinem Metier vollzieht und die Bedingungen benennt. Beide Aspekte sind funktional auf den Leser ausgerichtet, der mit den Grenzen des Textes, den verhandelten Themen und den grundsätzlichen ästhetischen Verfahren vertraut gemacht wird, beheimatet wird wie das Kind im Text.

¹⁸⁴ Göritz. In: *Text+Kritik*. 2003. S. 27.

¹⁸⁵ „Stifter entwirft in »Granit« einen abgeschlossenen, auf den Gesichtskreis oder die Wanderung beschränkten Raum, dessen friedliche Abgeschlossenheit beschriftet und dem durch Benennung eine zeichenhafte Ordnung verliehen wird – eine Idylle.“ Ebd. S. 27.

4.1.2. Heimerhalt-, verlust und -erneuerung – die Beobachtung

Die Erwartungssicherheit im Raum besteht aus dem Wissen über die Grenzen des Raumes, über dessen räumliche Strukturierung und über die erwartbaren Veränderungen und der Kenntnis der Signale, die sie ankündigen. Dieses Wissen macht es zur Heimat, mithin zu einem Ort, in dem auf allen Ebenen der Interaktion (von Natur und Mensch, Mensch und Mensch), die Kontingenz scheinbar aufgehoben ist, also „die Unwahrscheinlichkeit [...], die den Beobachter an den Beobachter verweist.“¹⁸⁶ So glaubt die Großmutter in *Kazensilber* bis zuletzt, aufgrund ihrer Orientierungssicherheit, das Erwartbare absehen zu können: „Aber sie dachte, wenn auch das Gewitter erschiene, so könne es auf keinen Fall in der späten Jahreszeit stark sein, der Regen werde nicht in Strömen herabfließen wie im Sommer, und so würde er leicht zu überstehen sein.“ (S.255) Dementsprechend kann die Großmutter auf die unerklärliche Erscheinung des Gewitters nur mit der Strategie antworten, die sie für diesen Fall gelernt hat; sie betet. Die Großmutter vereint auf ihre Figur die Geschichte und die Geschichten des Ortes, die sozialen Praktiken, das Wissen um Struktur und Grenzen des Ortes, um Transformationen, sie verkörpert alle Funktionen von Heimat. In *Kazensilber* aber auch in den anderen Erzählungen stellt die Heimatidylle einen Übergangsort dar, wie wir für das *Nasborn im Walde* gezeigt haben, dessen Bestand immer schon prekär ist, sowohl in ontologischer, als auch in nominalistischer Hinsicht seinen Status durch Abgrenzung zu alternativen Ordnungen zu behaupten versucht, eine Grenze, die immer wieder verwischt und neu hergestellt werden muss,¹⁸⁷ wobei der Moment der Reetablierung der Grenze und die Restituierung der Ordnung als Erneuerung gefeiert werden kann, doch dieser Moment markiert auch den Anfang der Auflösung dieser Grenzen.

Die drei Erzählungen *Granit*, *Bergkristall* und *Kazensilber* präsentieren jeweils strukturell andere Möglichkeiten des Versuchs der Abgrenzung von alternativen Ordnungen. In *Granit* ist die idyllische Ordnung und Stabilität, die, wie wir gezeigt haben, den Ausgangspunkt des Erzählens und des Erzählers bildet, bereits das Resultat einer chaosnahen Prä-historie, dem Hereinbrechen der Pest analog zu Boccaccios *Decamerone*. Diese vergangene Ordnungsbedrohung stellt der Großvater anhand zweier Geschichten vor, die nur erzählt werden können, weil die Bedrohung überwunden und in eine neue Ordnung überführt wurde. Für diesen Übergang werden drei mögliche Verfahren präsentiert; das mystische, das mythische und das systemische. In der ersten Geschichte wird die Auflösung der zentralen Strukturen der zivilen Ordnung und die Auflösung der Differenzierungen in der Dorfgesellschaft beschrieben.¹⁸⁸ Das Resultat ist der

¹⁸⁶ Luhmann 1997. S.207.

¹⁸⁷ Vgl. Begemann, *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart 1995. S.320.

¹⁸⁸ „Man hörte fast den ganzen Tag die Zügelglocke läuten und das Todengeläute konnte man nicht mehr jedem einzelnen Toten verschaffen, sondern man läutete es allgemein für alle.“ Stifter. *HKG*. Bd. 2.2, 1982. S.37.

Orientierungsverlust des Einzelnen im Raum.¹⁸⁹ Für diese daran anknüpfende Erzählung der Rettung und Wiederherstellung der Ordnung werden ein mythisches und ein mystisches Erklärungsmodell angeboten: »Ich weiß es nicht«, sagte der Großvater, »hatte das Vöglein die Worte gesungen, oder hat sie Gott dem Manne in das Herz gegeben.«¹⁹⁰ Die mystische Erfahrung und die mythische Erzählung sind hier darin verbunden, dass beides Wissensformen sind, deren Ursprung auf einer Setzung bzw. einer unbestimmbaren Leerstelle beruht und deren erste Tradierungen mündlich erfolgen.

Die Geschichte des Pechbrenners bestimmt die Ordnung von den Grenzen her, wir wollen dieses Verfahren daher das systemische nennen. Die Erzählung der vergeblichen Flucht des Pechbrenners vor Pest von der Grenze des zivilen Raumes in den Wald ist die Erzählung der Kontamination einer Grenze. Diese wurde stets durch Pechbrenner bestimmt und von ihm markiert.¹⁹¹ Es ist die Grenze zwischen dem Naturraum des Waldes, „wie er bei der Schöpfung gewesen war“ (S.47) und den Feldern des Dorfes, mithin der von der Gesellschaft kultivierten Landschaft, der strukturierten Heimat. Sowohl in der früheren Journalfassung, in der die gesamte Erzählung unter *Die Pechbrenner* firmiert, als auch in der *Granit*-Version scheitert der Pechbrenner im Versuch vor der Pest zu fliehen, d.h. die Grenze aufrecht zu erhalten. Die Pest ist somit das Ereignis, das die Überführung einer Ordnung in die andere ermöglicht, indem es die Grenzen verwischt. In *Granit* ist dieses Verfahren des Überführens das vordergründige. Auf einer anderen Ebene als das ornamentale Prinzip der Textgenese in der Literatur des *Fin de siècle* aber durchaus mit ähnlicher Konsequenz gestaltet die Erzählung des Großvaters den Prozess stetigen Wandels. Denn der Sohn des Pechbrenners, der mit seinem Vater an der Grenze lebt, muss sich zuerst im Wald behaupten, überlebt dort, weil er sich an seine Umwelt anpassen kann, was auch als *survival of the fittest* gelesen werden kann.¹⁹² Er wird daraufhin erneut auf die Probe gestellt, da er nun am pestkranken Mädchen die erlernten Fähigkeiten in Akte der Selbstlosigkeit übertragen muss. Sie kehren als Paar aus dem Wald ins Dorf zurück, wo er sich statt als Pechbrenner als Gemahl des

¹⁸⁹ „Die Nachricht verbreitete sich in der Gegend, die Menschen erschrecken, und rannten gegeneinander. Einige warteten, ob es weiter greifen würde, andere flohen, und trafen die Krankheit in den Gegenden, in welche sie sich gewendet hatten.“ Ebd. S.37.

¹⁹⁰ Ebd. S.41.

¹⁹¹ „Am Rande dieses Waldes, wo heut zu Tage schon Felder sind, wo aber dazumal noch dichtes Gehölze war, befand sich zur Zeit der Pest eine Pechbrennerhütte.“ Ebd., S.47. In der Journalfassung ist es noch expliziter: „Mit diesem Balken,“ rief er, „werde ich Jedem die Brust zertrümmern, der es wagt, in unser Bereich zu treten [...]. Der Vater hatte aber vorher noch den brennenden Pfahl in die lockere Erde gestoßen, und gesagt, dass Keiner über diese Grenzscheide hinausgehen solle [...].“ Ebd. S.36.

¹⁹² „Die Pechbrennerknaben sind nicht wie die in den Marktflecken oder in den Städten, sie sind schon unterrichtet in den Dingen der Natur, sie wachsen in dem Walde auf, sie können mit dem Feuer umgehen, sie fürchten die Gewitter nicht, und haben wenig Kleider, im Sommer keine Schuhe und auf dem Haupte statt eines Hutes die berußten Haare.“ Demgegenüber erscheint die Beschreibung der hilflos umherirrenden Dörfler zuvor wie die Negativfolie einer Gesellschaft, deren Gewohnheit das System für jede Störung anfällig macht. Die Statik und Orientierungssicherheit werden als Faktoren bewertet, die für die mögliche Zerstörung des Systems mitverantwortlich sind. Letztlich kann die durch die Pest eintretende Kontingenz nur durch erneute Kontingenz wieder aufgehoben werden, im unerklärlichen Zufall der Begegnung des Bauern mit dem sprechenden Vogel.

Mädchens auf dem Schloss bewähren muss. Dabei wird er „immer geschikter“ (S.57) und stirbt schließlich „als ein angesehener Mann, der im ganzen Land geehrt war“ (S.58). Der Pechbrennersohn durchquert alle grundlegende Ordnungen, vom Naturraum in den Kulturraum, von der Peripherie ins Zentrum und stratifikatorisch vom Pechbrenner zum Schlossherren. Diese Verschiebungen entfernen sich vom Realismus in einem Maße, wie es auch dem *Fin de siècle* immer wieder vorgeworfen wurde. Dabei ist diese Erzählung vom Sohn des Pechbrenners nur die Chiffre mit der die Rahmenerzählung und die dortigen, impliziten Transformationen zu dechiffrieren sind. Denn für den Erzähler ist die Geschichte der Wanderung auch eine Geschichte des eigenen Wandels; vom Kind zum Erzähler. Das gleich gilt für den Großvater, der am Ende der Erzählung wie das Kind gescholten wird, weil er die Ordnung nicht erkannt und nicht befolgt hat, als er die „grünlasierte Schüssel“ zum „Waschen von Wagenschmierfüßen“ (S.59) verwandte. Wir werden darauf zurückkommen.

Oft wurde in der Erklärung der Binnenerzählung über den Pechbrenner die Theodizee herangezogen, infolge derer die Pest als göttliche Prüfung und gleichfalls als Teil des „göttlichen Heilsplans“ zu verstehen sei, wie Christian Begemann feststellt.¹⁹³ Diese übergeordnete Erklärung ist sicherlich möglich, überspringt aber durch den Verweis auf einen Hypertext die Auseinandersetzung mit den dargestellten Erzähl- und Handlungsstrukturen. Diese bestehen in der minutiösen Gestaltung des Prinzips stetigen Wandels. Dieses basiert auf drei Verfahren, die wir im Laufe unserer Arbeit immer wieder herausgestellt haben: Der Auflösung einer Ordnung durch Zerstörung einer Grenze, der Auseinandersetzung mit der neuen Ordnung mit dem Ziel, Sinn zu stiften, und der davon ausgehenden Neuordnung. Die Auseinandersetzungen mit den Bedrohungen der Auflösung der Ordnung werden im Hinblick auf den Pechbrennersohn als produktiv dargestellt: Er überlebt, das Mädchen ebenfalls. Gerade durch das märchenhafte Ende des Pechbrennersohnes als im ganzen Lande angesehener Mann wird nicht so sehr auf die Figur in ihrer Individualität abgehoben, sondern die Grundargumentation bestärkt, in der behauptet wird, dass die Auseinandersetzung mit der Bedrohung der Ordnung und die Fähigkeit zur Anschlussbildung, zum Sinnstiften, notwendige Prozesse menschlichen Überlebens darstellen. Ein Bild, das Stifters Auffassung von dem *sanften menschenerhaltenden Gesetz* und „göttlichen Weltplan“ in den Bereich der Evolutionstheorie rückt, wobei der Aspekt der Anschlussfähigkeit betont wird bzw. diese als Bedingung des Erhalts ausgewiesen wird. Insofern wäre Stifter wohl ein Anhänger von *Kreationismus* und *Intelligent Design* gewesen, wenn er „die menschlichen Verirrungen und Verfehlungen zur notwendigen Durchgangstation auf einem Weg der Vervollkommnung erhebt.“¹⁹⁴ Das mag auch dadurch begründet sein, dass Stifters Vorstellung

¹⁹³ Begemann 1995. S.313.

¹⁹⁴ Begemann 1995. S.81.

von Gott sehr stark vom Konzept des Erzählers geprägt erscheint. Der Erzähler will sich explizit nicht darauf festlegen lassen, welchen ontologischen Status die Erzählungen letztlich haben, wodurch sie begründet sind, wie wir an der ersten Großvatererzählung gezeigt haben und auch Begemann bemerkt.¹⁹⁵ Wenn sich Stifter in *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*¹⁹⁶ explizit mit den Streichmachern assoziiert,¹⁹⁷ macht dies der Erzähler in *Granit* implizit über metonymische Verweise. Die semantische Ähnlichkeit von 'Streich machen' und 'anstreichen' und deren Ähnlichkeit zum Verfahren des Erzählens sind hier gestaltet. Der Pechbrenner streicht die weißen Füße des Kindes schwarz an und spielt ihm damit einen Streich. Die Beschreibung der „gut ausgelaugten und wieder getrockneten Holzfaser“ (S.26), die die Schmiere des Kindes „sehr begierig“ aufnimmt, deutet aber ebenso auf das Papier des Schriftstellers, das die schwarze Tinte aufsaugt. Pechbrenner Andreas spielt dem Kind einen Streich, wodurch er die Handlung auslöst, ebenso stiftet auch der Schriftsteller Zufälle. Beide sind durch das Motiv der Schwärze aneinander geknüpft. Beides sind Grenzgänger, Mittler zwischen Natur und Kultur. Das Angestrichenwerden führt in *Granit* zur Wanderung und Selbstverortung des Kindes, das „die ganze Geschichte bis heute“ (S.60) weiß und danach nicht mehr dasselbe ist wie zuvor, auch wenn die äußere Ordnung so erscheint. Wie die Menschen von der schwarzen Krankheit, der Pest, so wird das Kind angesteckt vom Streichmachen, vom auf die Probe stellen von Ordnungen zum Test ihrer Anschlussfähigkeit und zur Bestimmung der Dynamiken, durch die „das menschliche Geschlecht geleitet wird.“ (S.12).

An diesen Streichen im Sinne des unvorhergesehenen Einbrechens des Zufalls, der immer eine Fremdordnung bedeutet, Kontingenz herstellt, werden in den nachfolgenden Erzählungen der *Bunten Steine* die Figuren und ihre Heimatordnungen erprobt. Auch in *Bergkristall* wird zunächst mit viel Aufwand die Stabilität der Ordnung betont. „[S]ie sind sehr stetig und es bleibt immer beim Alten“ (S.187), heißt es dort. Die Ordnung setzt sich zusammen aus der Kenntnis der räumlichen Ordnung; der im Wechsel der Jahreszeiten erwartbaren Veränderungen im Jahr, ihren Signalen und der sozialen Praktiken z.B. Art und Weise der Feier des heiligen Abends. Die Darstellung der Orientierungs- und Erwartungssicherheit wird ergänzt durch eine Abgeschlossenheit, die an Fiktion grenzt: „Daher bilden die Bewohner eine eigene Welt“ (S.186.). Diese Sicherheit wird nun zweifach erschüttert. Durch die Heirat des Schusters mit der Frau aus dem Nachbarort Millsdorf wird wie zur Ankündigung dessen, was noch kommen wird, die

¹⁹⁵ „So halten die Texte neben der Option einer metaphysischen Beglaubigung immer *auch* die Möglichkeit offen, dass die durchdeklinierten Ordnungen keine ontologischen, sondern nur logische sind, keine »realistischen«, sondern nur nominalistische, keine objektiven, sondern nur subjektive.“ Ebd. S.85.

¹⁹⁶ Stifter. *HKG*. Bd. 9.2, 2005. *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben*.

¹⁹⁷ Vgl.: Wenn er [Stifter] angesichts der Systematisierung der Streichmacher der Hoffnung Ausdruck gibt, daß »uns nicht unterwegs der Streich geschieht, dass wir aus dem Systeme fallen, und eine ganz andere Ordnung befolgen« (87), dann steht das schon längst im Schatten der Einsicht, »dass ich selber einer bin« – ein Streichmacher nämlich (84).“ Begemann 1995. S.85f.

Anwesenheit einer Fremdordnung permanent: „[S]o geschah es, dass die schöne Färberstochter von Millsdorf, da sie Schusterin in Gschaid geworden war, doch immer von allen Gschaidern als Fremde angesehen wurde. (S.199)“ Doch da diese Fremdheit noch keine Bedrohung für die Gesamtordnung darstellt, wird keine Auseinandersetzung erzwungen, Anschlussfähigkeit nicht erforderlich. Erst als Sohn und Tochter des Schusters, des wohlhabendsten Mannes im Dorfe, in Lebensgefahr geraten, da sie durch den plötzlichen Schneeeinfall die Orientierung verlieren – der Schnee macht die Heimat zum Ununterschiedenen¹⁹⁸ und Ununterscheidbaren¹⁹⁹ schlechthin –, muss die Gesellschaftsordnung, in diesem Fall der erwartbare Ablauf des heiligen Abends, aufgegeben werden, um die Kinder zu suchen. Dem Wortsinn entsprechend sorgen die Naturkatastrophen – das wird in *Kazensilber* noch expliziter – für eine Umkehr der Ordnung.

„Tatsächlich scheint es kaum anders denkbar, als dass das Hineinnehmen des Katastrophischen in jenen natürlichen Ordnungszusammenhang, der die Norm der Kultur ist, Rückwirkungen auf deren Beschaffenheit haben müsse.“²⁰⁰

Es kann gesagt werden, dass damit die erzählte Stetigkeit notwendigerweise immer schon bedroht ist durch eine Gegenordnung, durch Natureinwirkungen auf der Ebene der erzählten Welt, durch gestiftete Zufälle auf der Ebene des Erzählens. Die Neuordnungen, die aus diesen Konfrontationen entstehen, präsentieren sich zunächst als idyllisch. So auch in Bergkristall:

„Die Kinder waren von dem Tage an erst recht das Eigenthum des Dorfes geworden, sie wurden von nun an nicht mehr als Auswärtige sondern als Eingeborne betrachtet, die man sich von dem Berge herab geholt hatte. Auch ihre Mutter Sanna war nun eine Eingeborne von Gschaid.“(S.239f)

Dieses Ende muss nicht verwundern oder als übertriebenes Happy End verstanden werden. Aus der Logik der Ordnung der Gesellschaft ist dies die einzige Konsequenz. Da die Kinder und die Ehefrau diesmal Gegenstand und gegenwärtig bei der Etablierung der Ordnung der Gesellschaft waren, sind sie auch keine Fremden mehr. Die idyllische Neuordnung, das wird aus dem zyklischem Prozess der Auflösung und Wiederherstellung der Idylle deutlich, kann nicht als Schlusspunkt verstanden werden, sondern weiterhin nur als Übergangsort. Denn bezeichnenderweise ist es nicht die Beständigkeit der Erwartung, sondern deren Kontingenz, das Nichteintreten des „von der Großmutter vorausgesagte Wind[es]“ (S.211), das als Grund angegeben wird, dass die beiden Kinder in Schnee und Eis überleben konnten: „Wäre ein Wind gegangen, so wären die Kinder verloren gewesen.“ (S.238).

Auf einer ähnlichen, jedoch weit komplexeren Grundstruktur aus Erwartungssicherheit und Auseinandersetzung mit der Kontingenz beruht auch *Kazensilber*. Wir wollen diese Erzählung als zentral ansehen, da sie extra für die Zusammenstellung des Bandes der *Bunten Steine* geschrieben wurde und außerdem *in nuce* das Verfahren des Steinesammelns und daran geknüpft das Erzählen

¹⁹⁸ „Jenseits wollten sie wieder hinabklettern, aber es gab kein Jenseits.“ Ebd. S.220.

¹⁹⁹ „Es war Eis lauter Eis.“ Ebd. S.217.

²⁰⁰ Begemann 1995. S.313.

von Geschichten wiederholt. Auch in *Kazensilber* wird die vorgestellte Ordnung mit einer Gegenordnung konfrontiert. Allerdings handelt es sich hier nicht um eine Überführung einer Ordnung in die andere aus dem Anlass des Ereignisses, sondern um das Experiment einer Gegenordnung in der Ordnung. Dadurch wird das bisherige Verfahren zugespitzt; die Gültigkeiten einer Ordnung werden direkt mit ihrer Ungültigkeit in der anderen konfrontiert. Die Vermittlung beider scheidet letztlich, da keine wechselseitige Kommunikation entsteht, somit kein Sinn in der Verbindung gestiftet werden kann.²⁰¹ Vor diesem Scheitern wird allerdings mehrfach das Prinzip des fruchtbaren Befremdens geradezu exemplarisch vorgeführt. Das heimatlose, braune Mädchen rettet die Großmutter und Kinder, aufgrund seiner Fähigkeit sich an dynamische Umweltverhältnisse anzuschließen. Die gut begüterten Eltern geben dem braunen Mädchen von ihren Essensvorräten, aufgrund ihrer Fähigkeit zur Vorsorge. Bis hierhin funktioniert die Kopplung beider Systeme noch. Diese Kopplung entwickelt sich jedoch zum Versuch der Absorption der dynamischen auf Variabilität ausgerichteten Lebensform und deren Ersetzung durch die zivilisierte, die auf Stabilität und Totalität zielt. Das Mädchen ist in der Lage, seine Variabilität zu erweitern, auch das Essen der Familie zu essen, auch die Kleider der Gesellschaft zu tragen, auch ihre Sprache zu benutzen. Umgekehrt findet eine solche Sozialisation gar nicht statt, wird nicht angestrebt. Es ist zwar eine Vielfalt im Heimatraum möglich, wie die Ausdifferenzierung der verschiedenen Haarfarben der Kinder beweist, aber nur innerhalb eines gewissen Rahmens, die Lebensform des braunen Mädchen gehört nicht zu den zulässigen Formen, da elementare Strukturen der Zivilisation, wie z.B. die Sesshaftigkeit nicht erfüllt sind. Das beweisen auch die Bemühungen des Vaters, den Wohnort des braunen Mädchen herauszufinden. Ohne Verortung hat das Mädchen keine Existenz und muss verschwinden. Stifter bezieht in dieser Gegenüberstellung der Ordnungen keine Position. Die Erzählung läßt sich aber auf beide Ordnungen ein, verallgemeinernd gesprochen geht es um die Auseinandersetzung von Natur und Kultur. Der Zwischenraum, der im Realismus stets angestrebte Mittelwert,²⁰² ist dabei die Erzählung selbst, wofür die titelgebenden »Bunten Steine« die Metapher abgeben: Sie sind natürlich, aber gemacht, d.h. sie haben schon objekthafte Gestalt, sie sind strukturiert und ihre Form ist das Resultat von Verarbeitungsprozessen und äußeren Einwirkungen.

²⁰¹„Im unerklärten und unerklärlichen Mißlingen der Sozialisation des Mädchens deutet sich die letzte Unvereinbarkeit von Natur und Kultur an, es zeigt sich das Scheitern des mit größtem erzählerischen Aufwand betriebenen Projekts einer naturalisierten Kultur der Natur, in der es keine Grenzen mehr geben soll.“ Begemann 1995. S.320.

²⁰²„Intensives, emphatisches »Leben« findet also immer anderswo statt: nie in der eigenen Welt – auch das eine Grundpostulat des Realismus. [...] [D]ie wünschenswerte Mimesis sich irgendwo *zwischen der Abbildung eines Ist-Wertes und der eines Soll-Wertes des Menschen* bewegen muß, daß sie eine Kompromißbildung aus dem Gegebenen und dem Wünschenswerten sein muß.“ Titzmann, »Natur« vs. »Kultur« :Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: Titzmann (Hg.), *Zwischen Goethezeit und Realismus*. Tübingen 2002. S.441-480, hier S.471.

Wie in *Granit*²⁰³ wird beiläufig von der Ausbreitung des Kulturraums berichtet, allerdings ist in *Kazensilber* nicht mehr der Prozess beschrieben, sondern nur noch das Resultat.²⁰⁴ Zur Eröffnung der Erzählung, bei der ihr Handlungsraum abgesteckt wird, bemerkt Begemann: „Die Proportionen von Natur und Kultur scheinen sich umgekehrt zu haben. [...] Irritiert wird der Anschein völlig befriedeter Natur allenfalls von den jetzt ihrerseits zu Inseln gewordenen Einsprengseln von Wald und ungeahnten Schluchten.“²⁰⁵ Dieser beiläufige Strang der Erzählung ist jedoch der entscheidende. Begemann hebt darauf ab, dass die Katastrophe des Hagelsturms narrativ geleugnet würde, indem die Auswirkungen nur als „punktuell und transitorisch“²⁰⁶ dargestellt würden; auf den Hagelsturm folgt die schnelle Regeneration der Bäume und Pflanzen, die Schäden an Haus und Garten werden ebenso rasch behoben und der stetige Rhythmus der Jahreszeiten macht bald jenes katastrophale Ereignis vergessen: „In schöner Parallelität beheben Mensch und Natur den Schaden, und schon im nächsten Frühjahr ist es, »als ob nie ein Schaden angerichtet worden wäre.«“²⁰⁷ Daraus folgert Begemann, dass die Grenze zwischen Natur und Kultur ebenfalls geleugnet und ein Konzept der naturalisierten Kultur dagegengestellt würde.²⁰⁸ Diese Argumentation blendet zweierlei aus. Erstens wäre der Schaden für die Menschen durchaus irreparabel gewesen, wenn nicht zu dem Zufall des Hagelsturms der Zufall der Begegnung mit dem braunen Mädchen gekommen wäre, der die Rettung der Großmutter und Kinder ermöglicht hätte. Zweitens tritt gerade vor dem Hintergrund der Wiederherstellung des alten Zustands und scheinbaren Beständigkeit der dargestellten Welt die latente, irreversible Transformation von Natur in Landschaft hervor, dessen Anachronismus das braune Mädchen ist, das verschwinden muss, weil ihm wie der Natur der Ort entzogen wird. Er wird so weit marginalisiert, dass nicht davon erzählt werden kann und die Illusion entsteht, es gebe diesen Raum nicht mehr. Zivilisation wird in *Kazensilber* als Versuch der Reduktion der Kontingenz beschrieben, als Reaktion auf die Erfahrung der und die Bedrohung durch die Kontingenz, die im unerwarteten Hagelsturm und im plötzlichen Feuer sichtbar wird. Die Kontingenzreduktion verläuft wie beim Kitschmenschen über die Strategie der Totalisierung, in *Kazensilber* der Totalisierung des Heimatraums. Dies wird an der Anekdote des Gartenhäuschens auf dem Nußberg deutlich. Nach dem Hagelsturm, bei dem die Kinder und die Großmutter beinah

²⁰³Der fortschreitende Kultivierungsprozess der Natur durchzieht die Erzählung *Granit* beiläufig und hat doch Anteil am narratologischen Zentrum: „Am Rande dieses Waldes, wo heutzutage schon Felder sind, wo aber dazumal schon dichtes Gehölze war,...“ Stifter. *HKG*. Bd. 2.2, 1982. S.46. „Und als der Wald immer kleiner wurde, als die Felder und Wiesen bis zu seiner Hütte vorgeückt waren, ging er tiefer in das Gehölze.“ Ebd. S.58.

²⁰⁴„Als sie an der dicken veralteten Haselwurzel saßen, erzählte die Großmutter wieder eine Geschichte. Sie sagte: 'Bei dem Sesselwalde an seinem steilen Mittagsfalle war einstens auch ein Wald, aber er war nicht dicht, es standen Birken und Ahorne auf dem Rasen.[...]'“ Ebd. S.255.

²⁰⁵Begemann 1995. S.302.

²⁰⁶Ebd. S.311.

²⁰⁷Ebd. S.311.

²⁰⁸Vgl. ebd. S.310f.

umgekommen wären, beschließt der Vater das Gelände des Nußbergs zu seinem Besitz zu machen. Bis dahin markiert der Berg die Grenze des Heimatraumes²⁰⁹, gehört als solcher dazu und ist davon getrennt, wie an dem Bächlein gezeigt wird, das die Großmutter und die Kinder auf dem Hinweg zum Nußberg zwar mühelos überqueren, das auf dem Rückweg seiner Beschaulichkeit aber ganz entfremdet ist, sich in ein veritables Hindernis verwandelt hat.²¹⁰ Auf dem in Besitz genommenen Land wird nun ein Häuschen errichtet, das vor dem erneuten Zufall eines Hagelsturms – dieser Zufall ist nun Teil der Erwartung – schützen soll. Nicht nur dass das Häuschen die Funktion, die Natur durch eine naturalisierte Kultur zu ersetzen,²¹¹ nicht erfüllt, es wird auch als höchst unwirksames Mittel zur Reduktion der Kontingenz präsentiert. Denn nachdem die Kultivierung der Heimat an ihren Grenzen verstärkt wurde, bricht der Zufall ironischerweise genau im Zentrum herein; als Scheunenbrand. Auch hier sind es die auf den Erwartungen gegründeten Handlungen der Großmutter, die die Katastrophe verstärken. Da sie in der Erwartung von Dieben ihre Tür abgeschlossen hat, gibt es für Sigismund kein Entkommen aus dem Haus. Erneut wird der Zufall der Katastrophe durch den Zufall des Erscheinens des braunen Mädchens aufgehoben. Auf narratologischer Ebene stellt Stifter hier also zwei Konzepte des Umgangs mit der Kontingenz nebeneinander; das eine ist das zivilisatorische Streben der Kontingenzminimierung, das andere ist die Einsicht und das ästhetische Verfahren der Kontingenz nur durch erneute Kontingenz begegnen zu können. Was wir zuvor in dieser Arbeit über das Verhältnis von Kitsch und Kunst gesagt haben, weitet Stifter aus auf eine Doppelopposition, wobei Natur und Kunst auf einer Seite stehen und Kultur und Gesellschaft auf der anderen. Dabei kann die Kunst den Ort bilden, in dem die in der Natur vorgängige Kontingenz wiederholt wird, in eine Struktur überführt wird, ohne dass diese Ordnung zur Totalisierung tendiert. Kunst und Natur erfordern dynamische Anschlussfähigkeit, das Selbstbeobachten des Beobachters, die Auseinandersetzung. Die Kultur der Gesellschaft zielt darauf Kontingenz durch Maximierung der Kenntnis der erwartbaren Formen zu reduzieren und durch Ausbreitung des gestalteten Raumes, den kontrollierbaren Bereich zu totalisieren. Es geht um den Versuch der Beherrschung der Natur, der bei Stifter stets zum Scheitern verurteilt ist. Gleiches gilt aber auch für seine Poetik. Es gibt die Möglichkeit Stifters Texte als Affirmation

²⁰⁹ „Sie gingen auf den Nußberg, [...] der weit herum sieht auf die Felder, auf denen fremde Menschen akern, und auf weitere unbekannte Gegenden.“ Stifter. *HKG*. Bd. 2.2, 1982. S.250f.

²¹⁰ „Als sie zu dem Bächlein gekommen waren, war kein Bächlein mehr da, in welchem die grauen Fischlein schwimmen, und um welches die Wasserjungfern flattern, sondern es war ein großes schmutziges Wasser, auf welchem Hölzer und viele grüne Blätter und Gräser schwammen, die von dem Hagel zerschlagen worden waren.“ S.267.

²¹¹ Die Totalisierung soll möglichst mit einer Eingemeindung und Integration der Natur einhergehen, was durch Mittel der Nachahmung erreicht werden soll. Allerdings verliert diese Nachahmung, wie sie das Häuschen darstellt, nämlich als Kitsch, ihren Wert. „Aber die Freude an dem Häuschen wurde nach und nach geringer. Die Kinder gingen stets weniger hinein, und als eine Zeit vergangen war, schien es gar nicht mehr dazustehen. Sie sassen wieder an ihrer alten diken Haselwurzel, und wenn sie nicht da sassen, so gingen sie herum, waren in den Gebüsch [...]“ S.290f.

kleinbürgerlicher Ordnung zu lesen. Dies ist aber nur möglich, wenn man in der Lektüre ebenfalls die dargestellten Gestaltungen von Ordnungen und Heimerhalt totalisiert, bestimmte Erwartungen an die Lektüre bestätigen will. Setzt man sich der Kontingenzerfahrung aus, die die Texte vermitteln,²¹² muss man zu einem anderen Ergebnis kommen, einem kontingenten Ergebnis. Dieses kann nur nachträglich in seiner Notwendigkeit plausibilisiert werden. Am Ende von *Kazensilber* steht wie in allen Erzählungen scheinbar die Wiederherstellung der Idylle, von der die Erzählung ausging. Das braune Mädchen ist allerdings verschwunden, es bleibt nun dem Zufall überlassen, ob es erneut auftauchen würde, wenn die Beständigkeit der Heimat durch das Hereinbrechen des Zufalls bedroht ist. Die Erzählung zeigt, dass die kulturellen Akte und Strategien zur Kontingenzreduktion die Bedrohung nicht beseitigen. Es bleibt also dem Zufall, insofern der Lesart überlassen, ob man die Errichtung der idyllischen Welt als geglückt und ihren Status als stabilisiert ansehen möge oder ob nicht das Verschwinden des braunen Mädchens bedeutet, dass die Welt den Bedrohungen der Kontingenz nun unrettbar entgegenlaufe. In einer Betrachtung der Erzählung als Zyklus, bei der das Ende wieder in den Anfang einmündet wird klar, dass eine Wiederholung des Handlungsverlaufs ohne das braune Mädchen keineswegs bei der Wiederherstellung der Idylle ankommen könnte. Es ist das Gefühl des Verlusts, das „das tiefe Weh im Herzen“ (S.315) von Sigismunds erzeugt, und dieser Verlust ist nicht nur der Verlust der Kindheit, der „das Bächlein mit den grauen Fischen recht klein“ hat werden lassen, sondern es ist der mit dem Erwachsenwerden erlangte Erfahrung der Erwartungs- und Orientierungssicherheit, die aber die Möglichkeit neuer Erfahrung minimiert. Dieses Erwachsenwerden der Figuren wird im Verlauf der Erzählungen in *Bunte Steine* auch als Erwachsenwerden der Zivilisation in der fortschreitenden Kultivierung der Natur und tendenziellen Totalisierung der Heimatlandschaft dargestellt. Dies ist die Tendenz des Kitsches. Stifter jedoch macht anschaulich, dass Herstellung und Wiederherstellung von idyllischen Ordnungen durchaus kontingent, stets von einer möglichen Gegenordnung bedroht sind. Die Verfügbarkeit der Herstellung und Reproduktion von Idyllen wird so problematisiert. Nicht die Katastrophe, sondern die Möglichkeit der Kontrolle über den Raum und seine Ordnung wird gelehrt. Jede Ordnung ist und bleibt kontingent, auch wenn sie nachträglich plausibilisiert werden kann. Das muss auch als autopoetische Äußerung des Textes verstanden werden. Die radikale Orientierung an der objektiven Ordnung der Dinge²¹³ und der daraus resultierende „semiotische Grundzug“²¹⁴ der Erzählungen, wie sie die Stifterforschung immer wieder betont, machen demnach nur ein Teil der Stifterschen Poetik aus. Dieser Teil verläuft analog zu den

²¹² Auch Christian Begemann teilt diese Ansicht: „Im Gegensatz zu vielem, was über sie gesagt wurde, ist festzuhalten, daß Stifters Texte keine Lösungen bieten, sondern Problemfelder in ihrer ganzen Komplexität abbilden.“ Begemann 1995. S.3.

²¹³ Begemann 1995. S.4

²¹⁴ Begemann 1995. S.5.

zivilisatorischen Prozessen der Ausbreitung des Gesellschaftsraums durch die Kultivierung der Natur im Wortsinne des ›Beackerns‹, aber auch im Sinne des Sammelns von Wissen und der Entwicklung von Strategien und Techniken zur Maximierung der Erwartungssicherheit. Dies ist der Teil der poetischen Praxis Stifters, der in der Vorrede der *Bunten Steine* mit der Messung der Magnetfeldverschiebungen verglichen wird. Der zweite Teil der poetischen Praxis offenbart die Ziele und ihren Totalitätsanspruch, „die zur Norm erhobene ›Wirklichkeit‹ erweist sich dabei als eine diskursive Setzung, ein Kulturprodukt, ja als Fiktion.“²¹⁵ Dabei muss zwischen der Fiktion des Erzählers, die Kontingenz als eines ihrer Verfahren beinhaltet und der dargestellten Fiktion von Wirklichkeit der Gesellschaft, die versucht Kontingenz auszuschließen, unterschieden werden. Beide sind aber, wenn auch auf andere Weise, von der Kontingenz abhängig.²¹⁶ Das Erzählen braucht den Zufall für das Ereignis, das erzählt wird, zur Überführung von einer Ordnung in die andere oder zumindest zur Bedrohung der vorgestellten Ordnung. Die dargestellte Welt braucht das braune Mädchen, da es in seinem zufälligen Erscheinen als einzige Strategie präsentiert wird, den Zustand der Kontingenz zu bewältigen. Dabei muss der Versuch der Domestizierung des braunen Mädchens durch die Familie dieses zum Verschwinden bringen, da es bisher ja durch nichts als durch seine Zufälligkeit und Unstrukturiertheit charakterisiert gewesen ist, im Wortsinn unbeschreiblich ist, wie es die Bezeichnungen „braunes Mädchen“, „Ding“ deutlich machen.²¹⁷ Das Scheitern der Domestizierung lässt aber auch die Möglichkeit des Fortbestands dieser Lebensform offen. Die Auseinandersetzung mit der Kontingenz, also Erwartungsunsicherheit ist für Kunst und Gesellschaft gleichermaßen notwendig wie bedrohlich. In *Kazensilber* wird diese Auseinandersetzung vom Erzähler vorgenommen, um die Automatismen und bewussten Strategien zur Vermeidung der Situation der Kontingenz, die in der Konsequenz dieser Erfahrung angewandt werden, sichtbar zu machen und ihre Wirkung zu problematisieren. Die Möglichkeit einer totalisierenden Lesart, in der der Aspekt der Erzählungen absolut gesetzt wird, in denen die Möglichkeit der Restauration der Heimatidylle scheinbar affirmiert wird, ist vielleicht auch damit zu begründen, dass die meisten Texte aus *Bunte Steine* zuvor in literarischen Kalendern, im Taschenbuch, Almanach oder in Zeitschriften veröffentlicht wurden und sich dementsprechend den „Marktbedingungen und Publikationsverhältnissen“²¹⁸ anpassen mussten. Es ist schwer zu bestimmen, in welchem Verhältnis von Ursache und Wirkung dies dazu geführt

²¹⁵ Ebd. S.5.

²¹⁶ Titzmann zeigt dies sehr präzise für Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*: „Nicht nur die Figuren müssen die Versuchung durch »Natur ≈ Wildheit ≈ Nicht-Disjunktheit« zugunsten von »Kultur ≈ Domestizierung ≈ Disjunktheit« besiegen, sondern auch der Text selbst.“ Michael Titzmann, »Natur« vs. »Kultur« :Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: Titzmann (Hg.), *Zwischen Goethezeit und Realismus*. Tübingen 2002. S.441-480, hier S.463.

²¹⁷ „Ich fang das Ding, sagte ein Knecht“ Stifter. *HKG*. Bd. 2.2, 1982. S.274. Die Verachtung der Knechte begründet sich auch darin, dass das braune Mädchen in seiner Freiheit die diametral entgegengesetzte Lebensform zu den im Dienst stehenden Knechten darstellt.

²¹⁸ Meyer, *Novelle und Journal*. Bd. I. Stuttgart 1987. S.40.

hat, dass die Texte entweder gezielt auf eine Möglichkeit zur Kitsch-Lektüre produziert wurden oder dass diese Medialität eine solche Rezeption vorgeprägt hat. Die Erzählungen in *Bunte Steine* lassen sich jedoch nicht ohne weiteres auf die Erfüllung der Erwartung des Publikums nach „Information, Unterhaltung und Lebenshilfe“²¹⁹ reduzieren, sie schließen eine solch reduzierte Aktualisierung nur nicht aus. Indem sie aber gleichzeitig die Möglichkeit der Herstellung und Verlust von Erwartungssicherheit an sich selbst anwenden und problematisieren, lassen sie sich auf die Bedrohung des Kitsch ein, ohne ihn zu bannen. Sie machen stattdessen diese Funktionen fruchtbar als Übergangsraum, hin zur Kunst. *Bunte Steine* markiert im Werk Stifters dabei ebenso einen Übergangsraum.²²⁰ In *Nachsommer* übernimmt der Erzähler das Verfahren der semiotischen Erschließung der Natur ohne kritische Distanz und auch die Totalisierung dieses Erkenntnisverfahrens ist nicht mehr abwendbar.²²¹

4.2. Kitsch – Ort und Ordnung IV

Gerade die Ambivalenz der Gestaltung, die das Verhältnis von Kontingenz und Erfahrungssicherheit, Affirmation und Destabilisierung auf die Haltung des Lesers verlegt, macht die Erzählungen der *Bunten Steine* so interessant, denn so wird der Kitsch erst als Haltung ausgewiesen und als solche erfahrbar gemacht. Dieser Offenheit im Umgang mit dem Kitsch und die Integration der Erwartungen des Lesers findet nach dem Realismus so erst wieder in der Postmoderne statt. Jeff Koons versteht seine Kunst ebenfalls rezeptionsästhetisch zunächst als Kommunikation mit den Menschen.²²² Dabei ist es ein Ziel den Menschen zunächst etwas zu geben, das „den Menschen vertraut vorkomm[t]“²²³, d.h. etwas das sie erwarten. Innovation und Erwartungsunsicherheit wird hier also zunächst vermieden. Dies ist allerdings nur der Köder. Auch wenn Koons sich stets als Anti-Künstler inszeniert, z.B. indem er an den meisten seiner Werke nicht handwerklich beteiligt ist, so sind seine Strategien doch denen Stifters nicht ganz unähnlich. Wenn er beschreibt, es gehe ihm darum, dem „Mittelstand“ zu helfen, „die Schuld und Schamgefühle abzubauen, die ihm seine eigene Banalität einflößt“, dann bedeutet dies nichts anderes, als dass der Kitsch auch hier produktionsästhetisch nur den Ausgangspunkt und Übergangsort bildet, von dem aus aber eine Selbstbeobachtung des Beobachters einsetzen soll.

²¹⁹ Blasberg, *Erschriebene Tradition*. Freiburg 1998. S.74.

²²⁰ „Die »bunten Steine« kommen hinsichtlich der Umorganisation des Verhältnisses von Natur und Kultur nicht an irgendeinem gesicherten Punkt an, sondern sind selbst das Zeugnis eines Arbeitsprozesses, der sich in ihnen mit alle seinen Offenheiten, Brüchen und Verwerfungen, aber auch in seinem »Fortschreiten« und seiner eigentümlichen »Logik« abbildet.“ Begemann 1995. S.301.

²²¹ Dies ermöglicht allerdings nicht den Umkehrschluss, dass demnach *Nachsommer* ein kitschiges Werk sei. Die Gestaltung des Verhältnisses von Natur und Kultur, Kontingenz und Erwartungssicherheit, Bedrohung und Stabilität ist dort aber nicht mehr das beherrschende Thema, „auch wenn es im »Nachsommer« weniger die bedrohliche Natur zu sein scheint, die die Restitution der Grenze begründet, sondern die unzulängliche Beschaffenheit der faktischen Realität überhaupt.“ Ebd. S.324.

²²² Koons, *Interview mit Anthony Haden-Guest*. In: *Kitsch*. 2007. S.302.

²²³ Ebd. S.303.

„Suppendosen, Staubsauger, Flaschentrockner. Man würde sie keines Blickes würdigen, wären sie eben nicht als »Werke« benannt. [...] Das Museum lebt vom Cocooning-Effekt: Das Chaos der Geschichte verwandelt sich in eine Requisitenkammer des Heimischen.“²²⁴ Dieses Verfahren ist dasselbe, was wir schon versucht haben, in Dinevs *Engelszungen* aufzuzeigen. Erwartungen von zulässigen Formen in einem spezifischen Raum werden gezielt enttäuscht, damit der Prozess des Selbstbeobachtens des Beobachtens notwendig wird. Die Praxis von Stifter und Koons aber besteht vielmehr in der Ermöglichung beider Rezeptionsstrategien, des Selbstgenusses des Genießenden und des Selbstbeobachtens des Beobachters. Koons hat dies mit der Ausstellung im Schloss von Versailles erreicht: „Der "Ballon-Hund" steht im ehemaligen Ballsaal, das "Selbstporträt als Sonnenkönig" im Apollosaal – ein blankpolierter Jeff Koons aus Marmor zu Besuch beim echten Sonnenkönig. Ist das nun Ironie oder Witz, hohe Kunst oder Unverschämtheit?“²²⁵, fragt sich der Rezensent des Art-Magazins. Der Koons-Kitsch und der Barock-Kitsch des Sonnenkönigs behindern nun jeweils den Selbstgenuss des Genießenden, da sie jeweils den totalisierenden Gestus der anderen Kunstordnung aufheben. Entsprechend entrüstet begegnen dem die Besucher, die eine reine Schau der Schönheit des Spätbarock erwartet haben, wie es das Schloss Versailles verspricht:

„Dieses Scheißding versaut mir die ganze Perspektive“, meckert einer dieser Touristen seine Frau an, die ja auch nichts dafür kann, dass "Mond (hellblau)" die zentrale Blickachse des legendären Spiegelsaals blockiert, und ein Teddy mit Trillerpfeife und ein englischer Bobby-Polizist den Salon des Kriegsgott Mars verunstaltet.“²²⁶

Der Prozess des fruchtbaren Befremdens ist auch hier wirksam, die vordergründigste Leistung besteht darin, dass dabei Kitsch und Kunst als Produkte von Rezeptionshaltungen angezeigt werden und indem hier eine homogene Betrachtung verstellt wird, was den Beobachter an den Beobachter verweist. Dahingehend kann sogar die lapidare Aussage von Jeff Koons an Bedeutung gewinnen, in der er sagt: „Wir müssen uns selbst umarmen, uns zu dem bekennen, was wir sind.“²²⁷

²²⁴ Bolz, *Marketing als Kunst*. In: *Kitsch*. 2007. S.299.

²²⁵ Quelle: http://www.art-magazin.de/kunst/10568/jeff_koons_versailles (26.03.2010).

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

Conclusio

Es war in den Annäherungsversuchen an den Kitsch erforderlich, auf eine zu strenge Stringenz in der Analyse zu verzichten. Nur so konnten wir die Möglichkeit offen lassen, auf Erwartungsenttäuschungen unserer Analyse zu reagieren. Dies war notwendig, da für die Bestimmung des Kitsches auf kein vollständig hinreichendes, wissenschaftliches Instrumentarium zurückgegriffen werden konnte, weshalb wir uns darauf verlegt haben, durch eine Kontextualisierung sowohl der untersuchten literarischen Werke als auch der verwendeten Sprach-, Raum-, und Kulturtheorien Informationsgewinn zu erzielen. Anders als bei der komparatistischen Methode, die im Vergleich Gemeinsamkeiten und Differenzen herausarbeitet, erfordert die Kontextualisierung keine strikte Trennung von Wissenschaft und Kunst, von empirischen Informationen und der Erfahrbarmachung durch ästhetische Mittel. Dadurch ist es möglich auch komplexe Phänomene wie Kitsch und Kunst darzustellen und darüber zu sprechen, ohne in der Analyse zu entstellende Vereinfachungen vornehmen zu müssen. Gleichwohl diene die Wiederholung und Ausweitung dieser Kontextualisierung dazu den Diskurs abzustecken, dynamische Grenzen zu ziehen. Ellen Druwes das *Nashorn im Walde* stellt in diesem Sinn die Ausweitung der Kontextualisierung auf die Eben von Literatur und bildender Kunst dar. Dabei konnten wir über das Bild das zentrale Motiv gewinnen, das die Methode der Kontextualisierung in Form der Befremdung des Bekannten durch Konfrontation mit sich selbst darstellt und fruchtbar macht. Infolgedessen haben wir ebenfalls versucht, Arbeitsprämissen erst nachträglich in ihrer Notwendigkeit zu plausibilisieren oder in einer erneuten Annäherung auszutauschen, um so über den Vergleich der vorgenommenen Selektionen informativ zu werden.

Die strukturelle Logik, die sich daraus ergeben hat, soll an dieser Stelle noch einmal nachgezeichnet werden, ihre Notwendigkeit begründet werden. Wir sind vom Kitsch ausgegangen, wie ihn Broch bestimmt hat, als Systemverendlichung, die auf einer hochkonventionellen Ordnung mit einem totalisierenden Gestus beruht, bei dem Absolutheit in einem endlichen System simuliert werden soll. Diese Simulation ermöglicht nach Ludwig Giesz eine Rezeptionshaltung des Selbstgenusses des Genießenden. Es läuft auf eine Projektion von Einheit, Homogenität des Ununterschiedenen hinaus. Dieser Gestus versucht, die Relativität des System/Umwelt Verhältnisses aufzuheben. Darin konnten wir ein Bestimmungsmerkmal finden, das den Kitsch von Kunst abgrenzt. Wir sind dabei von Kunst als einem dynamischen System ausgegangen, bei dem sich das System/Umwelt Verhältnis bei jeder Beobachtung aktualisiert und transformiert, so dass die Notwendigkeit der Selbstbeobachtung des Beobachters besteht, um notwendige Differenzierungen vorzunehmen zu können. Dabei setzt sich der Beobachter mit sich selbst auseinander. Der Konventionalität der Technik im Kitschgenuss steht die Kontingenz

des Experiments in der Kunstbeobachtung gegenüber. Diese Unterscheidung impliziert das Kriterium der Erwartung. Während die Konventionalität des Kitsches darin besteht, die Erwartung des Beobachters zu erfüllen, besteht das Verfahren der Kunst darin, Erwartungen zu enttäuschen, wobei eine Situation der Kontingenz entsteht, die den Beobachter an den Beobachter verweist.

Schon der Begrifflichkeit von System/Umwelt unterliegt ein räumliches Denkmuster, dementsprechend konnten wir zeigen, dass der Topos der Idylle in der Literatur auf gleichen Strukturen basiert wie der Kitsch. Es handelt sich um eine hochkonventionelle Darstellungsform, die auf Abgrenzung zur Umwelt basiert, mit der Tendenz diese auszublenden. Diese Raumordnung ist durch Erwartungsstabilität gekennzeichnet und bietet die Möglichkeit des Selbstgenuss' des Genießenden für die Protagonisten in der dargestellten Welt wie für den Leser. Das Bild das *Nashorn im Walde* hat gezeigt, dass diese Idylle in der Kunst vorkommen kann, insofern sie nicht als absolute Ordnung präsentiert wird, sondern durch eine Alternative Ordnung dynamisiert wird, d.h. als Übergangsort für die Etablierung einer alternativen Ordnung verwendet wird. In diesem Verfahren konnten wir das raumtheoretische Modell von Jurij Lotman, das literarische Sujets als Überquerung von Grenzen zwischen semantischen Räumen versteht, mit Luhmanns systemtheoretischem Ansatz ergänzen, bei dem die Enttäuschung einer in einer bestimmten System erwarteten Form das Kriterium von Kunst bildet. Beide Theorien setzen demnach eine hochkonventionelle Ordnung voraus, von der abzuweichen, die Möglichkeit eröffnet, eine Geschichte der Heterotopien zu erzählen, was eine Abgrenzungsbewegung erfordert und auf Auseinandersetzung beruht. Die hochkonventionelle Ordnung allein ist dabei nicht mit dem Kitsch zu identifizieren. An der Verwendung der Idylle in der Novellentradition, bei der auf die Auflösung durch z.B. die Pest, ein Übergangsort errichtet werden muss, der in der dargestellten Welt und in der Darstellung durch Konventionalität, Erwartungssicherheit und totalisierenden Gestus gekennzeichnet ist, konnten wir jedoch zeigen, dass die Strukturen des Kitsches auch in der Kunst vorkommen müssen eine Funktion. In dieser Konstellation steht die die Kitschordnung am Anfang des Erzählens, bedeutet jedoch immer einen Übergangsort.

Über die räumliche Ausprägung des Kitsches im Topos der Idylle und der Übereinstimmung der Strukturen haben wir uns der mit dem Begriff der Heimat auseinandergesetzt, dessen Verständnis entscheidend war, um zu analysieren, wie Raumordnung und Kulturverortung ineinander greifen. Dabei konnten wir zeigen, dass Kitsch, Idylle und Heimat jeweils durch Erwartungssicherheit und einen totalisierenden Gestus strukturiert sind, wodurch Kontingenz reduziert werden soll. Heimat und Idylle können wie der Kitsch die Funktion haben, sich selbst als Genießenden zu genießen. Das literarische Verfahren verwendet diese Ordnungen als Übergangsorte und ersetzt so den totalisierenden durch einen relativierenden Gestus. Hierin besteht ihre ethische Funktion.

Identität, vor allem kulturelle Identität wird somit als Produkt einer notwendigen wie kontingenten System/Umwelt Differenzierung ausgewiesen. Es wird deutlich, dass jedes Eine seine Bedeutung dadurch erlangt, dass es im Feld des jeweils anderen ausgebreitet wird. Wir werden darauf zurückkommen. Wir haben diese Struktur *fruchtbares Befremden* genannt. Diese Struktur der Konfrontation einer Ordnung mit einer anderen kann ästhetisch und performativ in der Literatur verhandelt werden. Özdamar nutzt sie in *Mutterzunge* zur Befruchtung der ästhetischen Mittel und Ausdrucksformen, zur Erweiterung des Darstellbaren. Dinev nutzt sie in *Engelszungen* performativ um mit dem Text eine Befremdung des Literatur und Kultursystems zu erreichen. Jeweils jedoch bildet der Kitsch den Ausgangspunkt des Erzählens.

Dinev funktionalisiert den Kitsch für seine Figuren ähnlich zum Verfahren der Idylle in der Novelle als Möglichkeit des Überlebens, als fiktiven Übergangsort der Heimatlosen Immigranten, deren Heimat sich aufgelöst hat. Gleichzeitig ist der Kitsch hier auch die Möglichkeit der performativen Besetzung des fremden Heimatraumes in der *histoire* durch die unzulässige Kitschfigur von Miro auf dem Friedhof dargestellt, die in diesem Mikrokosmos ein neues System/Umwelt Verhältnis erzeugt. Auf der Ebene des *discours* konnten wir sie in der Sprache des Erzählers nachweisen, die zwischen kitschigem Deutsch und vom Kitsch befremdeten und somit erneuertem Deutsch oszilliert. Dieses Oszillieren ist dabei charakteristisch für die Werke der Migrationsautoren, da im Befremden von im Kitsch konservierter Heimatkultur, die im neuen Sprachraum dynamisiert wird, eine fruchtbare Auseinandersetzung entsteht, die die erwartbaren Formen von Literatur überrascht, weil dort Kitsch enthalten ist, aber das Werk nicht darauf reduziert werden kann, da es ebenso eine Überraschung für das Literatursystem bedeutet, eine Form dort zu treffen, die als unzulässig galt. In diesem Verstoß gegen die Grenzen des Zulässigen von der Seite des Möglichen erhält das Werk subversive Kraft, da es die Ordnung des Literatursystems transformiert. In dieser Subversion ist der Autor repräsentativ für die Figuren im Text, die um ihren Anschluss an die Gesellschaft ringen. Dinev negiert in *Engelszungen* die Möglichkeit der Vereinigung der Kulturen, da er Sprache als differentielles System betrachtet, das zum Informationsaustausch dient, der auf Unterscheidung beruht. Der ästhetische Rekurs auf Sprache bleibt aus, was auch daran liegen mag, dass sich der Erzähler auch hier an seinen Figuren orientiert, deren Sprachfähigkeit als Migranten begrenzt ist. Die sprachliche Erneuerung, die aus dem unadäquaten Sprachgebrauch resultiert, ist hier eher als zufällige präsentiert denn als Konsequenz des *fruchtbaren Befremdens*.

Özdamars *Mutterzunge* hingegen geht vom *fruchtbaren Befremden* von Heimatkulturkitsch und fremdem Sprachraum aus. Die poetischen Verfahren führen gezielt vor, wie schon das Nebeneinanderstellen zweier hochkonventioneller Sprachsplitter wie Redewendungen und Koransuren die Grenzen markiert, wo die eigene Sprache beginnt. Sie macht deutlich, dass

Sprache ästhetisch rezipiert werden kann und darin die Möglichkeit besteht, Kulturgrenzen zu überschreiten, Konzepte einer Kultur in der anderen Sprache erfahrbar zu machen. Diese Grenzüberschreitung kann allerdings nicht semiotisch erfolgen. Ästhetische Rezeption wird hier als das Lesen und Semantisieren von Körpern und Formen präsentiert, das jedoch einem konventionellen Muster entbehrt, d.h. nur bedingt kommunikativ werden kann, vor allem aber identitätsstiftend wirkt, Selbstwerdung und Selbstverortung ermöglicht. Die ästhetische Erfahrung ist dabei stets selbst nur ein Übergangsort, auf den weitere folgen. Diese Erfahrung ist nicht auf den Begriff zu bringen, besteht in einer unaufhörlichen Unterwegssein *des Jäger Gracchus*. Özdamars Figuren und auch der Text verorten sich im Dazwischen, wobei gezeigt wird, dass dieses Dazwischen nicht als Ort gedacht werden kann, sondern als Übergang zwischen zwei Grenzen, dessen Permanenz nicht durch den Verbleib im Dazwischen benannt werden kann, sondern in der Beschreibung der Orte und Ordnungen, zwischen denen übergesetzt wird, bestehen muss, auch hier als Geschichte der Heterotopien.

Wir haben die Betrachtung von Adalbert Stifters *Bunte Steine* ans Ende unserer Untersuchung gesetzt, um die wissenschaftliche Arbeit, die dargestellten Beziehung von Kitsch/Kunst, Heimat/Fremde durch die Konfrontation mit eine ästhetischen Verfahren Stifters zu überprüfen und wenn möglich zu präzisieren. Wie sich zeigte, war Stifters *Bunte Steine* hierfür besonders geeignet, da dort die Konstellation von Heimatidylle, Erwartungssicherheit, Totalisierungsanspruch und Auseinandersetzung mit der Kontingenz die zentralen Momente des Erzählens ausmachen. Stifter zeigt ebenso die Notwendigkeit der Erwartungssicherheit, die bei ihm auch immer als Orientierungssicherheit verstanden wird, gleichermaßen wird der Versuch der Totalisierung des Erwartbaren problematisiert. Das Gelingen des Aufhebens von Kontingenz wird als seinerseits kontingent gezeigt. Stifter nimmt dabei die Verfahren zur Errichtung von Heimat als hochkonventioneller Ordnung der Erwartungssicherheit zur Grundlage seiner Erzählungen und weist sie gleichzeitig als notwendige Verfahren des Erzählens aus, wobei Ansätze von Lotmans Sujetmodell und Luhmanns Systemtheorie bereits poetisch am Werk sind. Jede Auseinandersetzung mit der Kontingenz führt dabei gleichzeitig zur Transformation des Systems. Auch hier finden wir den Vorgang des *fruchtbaren Befremdens* wieder. Denn die Kontingenz bedeutet immer das Hereinbrechen einer unerwarteten Gegenordnung, die die Gültigkeit des System infrage stellt, da mit einer neuen Umwelt sich auch das Bestimmungszentrum des Systems verändert. Dieses hat seine Gültigkeit ja immer schon in Auseinandersetzung mit der Umwelt erlangt, durch die Bestimmung der Nicht-Identität die Identität konstituiert, diese Relativität jedoch durch Marginalisierung der Umwelt ausgeblendet. Für die dargestellte Ebene präsentiert Stifter die Konfrontation der Heimatidylle mit der Kontingenz als notwendige Prüfung des Systems. Auf der Ebene des Erzählens ist die

Kontingenz das Prinzip, über das sich das Erzählen grundsätzlich bestimmt. Das Erzählen als genuines Prinzip der Konfrontation von einer Ordnung mit einer alternativen kann so vor allen anderen veranschaulichen, das Identität ein paradoxes Konzept ist, da jede Bestimmung nur durch Abgrenzung von einer Umwelt möglich wird, die Umwelt somit ursprünglicher Teil der Bestimmung des Systems ist. Der Versuch des Kitsches in der Totalisierung kann in die Literatur integriert, überwunden und als Übergangsort fruchtbar gemacht werden. Darin besteht die ethische Funktion der Literatur, die gleichwohl nur durch ästhetische Mittel möglich wird.²²⁸ Sie kann in einer Gesellschaft mit dem zivilisatorischen Ziel der Erwartungssicherheit die Erfahrung der Kontingenz restituieren. Dadurch ermöglichen sie den Erhalt dieser Gesellschaft. Denn nur wenn die Fähigkeit der dynamischen Anschlussfähigkeit besteht, kann ein System überleben, argumentiert Luhmann. Nur durch das Erscheinen des braunen Mädchens in Stifters *Kazensilber* kann die Heimatidylle der Zivilisierten erhalten werden. Nur wenn die Fähigkeit besteht, durch Konfrontation mit fremden Formen und Körpern zu einer Auseinandersetzung zu gelangen, die Sinn stiftet, können Kulturen beweglich werden, argumentiert Özdamar. Nur wenn die Kultursysteme dynamisch bleiben, das heißt auch unzulässige Formen ermöglichen, kann auch die Integration einer Kultur in eine andere gelingen, argumentiert Dinev.

Der Kitsch und die Kunst nehmen hierfür eine hervorragende Stellung ein. Denn der Kitsch bietet den Allgemeinplatz und Übergangsort, auf dem das Treffen des Verschiedenen möglich wird, als Geschichte der Heterotopien. Schon immer ist dieses Prinzip genuin in der Literatur vorgängig: In der Metapher, da hier stets Eines auf dem Feld des Anderen ausgebreitet wird, wodurch in beide Richtungen Sinn gestiftet wird, Übersetzung geschieht.

²²⁸ Gerade moralische Literatur ist höchst unmoralisch. Indem sie das Erzählte auf den Begriff bringt, verhindert sie die Notwendigkeit der Selbstbeobachtung des Beobachters. Sie führt nur zur Verbreitung einer Erwartung an zulässige Formen eines Systems. Die Literatur des *Fin de siècle* ist demnach unweit moralischer, weil sie die Dynamisierung des Systems „Ich“ des Rezipienten erfordert. Diese Dynamisierung ist Grundlage seiner Anschlussfähigkeit. Gleichzeitig ist eine moralische Vorverortung notwendig, um davon ausgehend alternativen entwickeln zu können.

Bibliographie

Literatur

- Dinev, Dimitré: *Engelszungen*. München 2006.
- Huysmans, Karl-Joris: *Gegen den Strich*. München 2003.
- Kafka, Franz: *Die Erzählungen*. Frankfurt a. M. 1988.
- Kundera, Milan: *Die Unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. München 2004.
- Leupold, Dagmar: *Grüner Engel, blaues Land*. München 2007.
- Müller, Hertha: *Atemschaukel*. Hamburg 2009.
- Stifter, Adalbert: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. v. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart Berlin Köln Mainz. 1978ff. [abgekürzt HKG]
Bd. 2.1 *Bunte Steine. Journalfassungen*. 1982.
Bd. 2.2. *Bunte Steine. Buchfassungen*. 1982.
Bd. 9.2 *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben*. 2005.
- Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: ders., *Schillers Werke*. Nationalausgabe, hrsg. v. Julius Petersen. Weimar Böhlau 1943ff. [abgekürzt NA]
Bd. 21.2 Philosophische Schriften, hrsg. v. Benno Wiese. 1963.
- Özdamar, Emine Sevgi: *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Frankfurt a. M. 2005.
- Özdamar, Emine Sevgi: *Mutterzunge*. Frankfurt a. M. 2002.
- Zaimoglu, Feridun: *German Amok*. Köln 2002.
- Zaimoglu, Feridun: *Kanak Sprak*. Berlin 2007.
- Zaimoglu, Feridun: *Kopf und Kragen. Kanak-Kultur-Kompendium*. Frankfurt a. M. 2001.

Filme

- Akin, Fatih: *Auf der anderen Seite*. TR, D 2007.
- Akin, Fatih: *Gegen die Wand*. D 2004.
- Arslan, Thomas: *Der schöne Tag*. D 2001.
- Arslan, Thomas: *Geschwister - Kardeşler*. D 1997.

Aufsätze

- Bausinger, *Heimat in einer offenen Gesellschaft*. In: Reinhard Johler u. Bernhard Tschöfen (Hg),

- Empirische Kulturwissenschaften. Eine Tübinger Enzyklopädie.* Tübingen 2008.
- Derrida, Jacques: *Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante'?*. In: *Quinzième Assises de la Traduction Littéraire*. Arles: Atlas – Actes Sud 1999. S.21-48.
- Dizdar, Dilek: *Die Mutterzunge drehen. Erfahrungen aus und mit einem Text*. In: Gisela Vorderobermaier et al. (Hg.). „*Meine Sprache grenzt mich ab...*“. Wien 2008. S.95-110.
- Ezli, Özkan: *Von der Identitätskrise zu einer ethnographischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur*. In: *Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Literatur und Migration*. München 2006, S. 61-74.
- Geulen, Eva: *Adalbert Stifters Kinder-Kunst*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67. Stuttgart 1993. S.648-668.
- Giesz, Der «Kitsch-Mensch» als Tourist. In: Gillo Dorfles, *Der Kitsch*. Tübingen 1969.
- Göritz, Matthias: *Vom Lesen in der Landschaft. Topographie und Wissen in Adalbert Stifters »Bunte Steine«*. In: Arnold (Hg), *Text+Kritik*. München 2003. S.21-36.
- Mecklenburg, Norbert: *Leben und Erzählen als Migration. Intertextuelle Komik in "Mutterzunge" von Emine Sevgi Özdamar*. In: *Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Literatur und Migration*. München 2006. S. 84-97.
- Titzmann, Michael: »Natur« vs. »Kultur« : *Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe*. In: Michael Titzmann (Hg.), *Zwischen Goethezeit und Realismus*. Tübingen 2002.

Monographien:

- Ackerknecht, Erwin: *Der Kitsch als kultureller Übergangswert*. Bremen 1950.
- Bachmann-Medick, Doris: *Literaturwissenschaft in kulturwissenschaftlicher Absicht*. In: Dies. (Hrsg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Tübingen/ Basel 2004, S. 7-64.
- Baraldi, Claudio; Corsi, Giancarlo; Esposito, Elena: *GLU – Glossar zu Niklas Luhmanns Systemtheorie*. Frankfurt a.M. 2006.
- Becker, Sabina; Grätz, Katharina: *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Heidelberg 2007.
- Begemann, Christian: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart 1995.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M. 2006.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.
- Blasberg, Cornelia: *Erschriebene Tradition*. Freiburg 1998.

- Braungart, Wolfgang (Hg): *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen 2002.
- Dettmer, Ute; Küpper, Thomas (Hg): *Kitsch*. Stuttgart 2007.
- Dorfles, Gillo: *Der Kitsch*. Tübingen 1969.
- Djoufack, Patrice, *Derselbe und der Andere. Formen und Strategien der Erfahrung der Fremde bei Franz Kafka*. Wiesbaden 2005.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Berlin 1955.
- Foucault, Michel: *Heterotopien*. Frankfurt a.M. 2005.
- Fuller, Gregory: *Kitsch-Art. Wie Kitsch zur Kunst wird*. Köln 1992.
- Friedländer, Saul: *Der Widerschein des Nazismus*. Frankfurt a. M. 2002.
- Gelfert, Hans Dietrich: *Was ist Kitsch?*. Göttingen 2000.
- Giesz, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches*. Heidelberg 1960.
- Götz, David Fabian: *Idyllentheorie bei Gottsched und Geßner*. Augsburg 2008.
- Heidegger, Martin: *Bauen – Wohnen – Denken*. In: Heidegger, *Vorträge und Aufsätze Teil II*. Pfullingen 1967. S. 29.
- Kowalski, Klaus: *Kitsch oder Kunst? Analysen und Unterrichtsbeispiele für die Sekundarstufe I*. Stuttgart 1976.
- Kristeva, Julia: *Semiotikè: Recherche pur une sémanalyse*. Paris 1969.
- Kundera, Milan: *Der Vorhang*. München 2005.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*. Frankfurt a.M. 1987.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993.
- Meyer, Reinhart: *Novelle und Journal*. Bd. 1. Stuttgart 1987.
- Osborne, Harold: *The Oxford Companion to art*. Oxford 1970.
- Richter, Gert: *Erbauliches, wie auch vernünftliches Kitsch-Lexicon von A bis Z. Zu Nutz und Frommen eines geschmackvollen Lesers präsentiert und kommentiert von Hrn. Gert Richter, Doctor philosophiae*. Gütersloh 1985.
- Soja, Edward: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real and imagined places*. Oxford 1996.
- Ueding, Gert (Hg), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd.1, A-Bib. Tübingen 1992.
- Weimar, Klaus (Hg): *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin [u.a.] 2003ff.
- Bd. 1. A-G. 2007.
- Bd. 2. H-O. 2007.
- Bd. 3. P-Z. 2003.

Zander, Hans Conrad: *Ecce Jesus. Ein Anschlag gegen den Religiösen Kitsch*. Hamburg 1992.

Internetquellen

Özdamar, Emini Sevgi: *Die Immigration beginnt erst jetzt*. In:

http://www.welt.de/print-welt/article353616/Die_Immigration_beginnt_erst_jetzt.html
(letzter Zugriff 02.08.2010).

Özdamar, Emini Sevgi: *Die Frau, die ich sein sollte. Nachträgliches zum Debüt*. In:

<http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2007/03/17/a003> (02.08.2010).

Radisch, Iris: *Kitsch oder Weltliteratur*. In: <http://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Contra>
(letzter Zugriff 02.08.2010).

Naumann, Michael: *Kitsch oder Weltliteratur*. In: <http://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Pro>
(letzter Zugriff 02.08.2010).