

© Copyright 2012
Elisabeth Cnobloch

*Die Boten des Unglücks: Verortung der Sprache der Flüchtlinge im Werk von Jakob
Wassermann, Franz Kafka, Emine Özdamar und Herta Müller*

Elisabeth Cnobloch

A dissertation

submitted in partial fulfillment of the

requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Washington

2012

Reading Committee:

Richard Block, Chair

Brigitte Prutti

Sabine Wilke

Program Authorized to Offer Degree:

Germanics

University of Washington

Abstract

Die Boten des Unglücks: Verortung der Sprache der Flüchtlinge im Werk von Jakob Wassermann, Franz Kafka, Emine Özdamar und Herta Müller

Elisabeth Cnobloch

Chair of the Supervisory Committee:
Associate Professor Richard Block
Department of Germanics

“Messengers of Ill Tidings: Situating the Speech of Refugees in the work of Jakob Wassermann, Franz Kafka, Emine Özdamar and Herta Müller,” draws on a line from a poem by Bertolt Brecht, *Landscapes of Exile*, in which he describes the plight of the refugee. Likewise, Hannah Arendt reminds us that “a messenger’s message ... does not concern the messenger himself ... but the great misfortune of the whole world.” To consider what kind of misfortune inhabits their messages, I examine Wassermann’s novel *Caspar Hauser*, Kafka’s fragment *Der Verschollene*, Özdamar’s one-person-play “Karriere einer Putzfrau,” and Müller’s collection of essays *Der König verneigt sich und tötet*. The theoretical departure points are Giorgio Agamben’s *Homo Sacer*, Arendt’s thoughts on the refugee in *Origins of Totalitarianism*, and Foucault’s bio-politics as expressed in *History of Sexuality*. Of particular interest is how the language of refugees delimits a no man’s land for those who are only included in the juridical sphere by being excluded from it. As *homo sacer*, they have merely the abstracted nakedness of being nothing more than human beings. They are, as Agamben argues, the representatives of an original political sphere situated between the domestic and public, between man and animal; they are neither part of the criminal order nor recognized as subjects of the juridical order. What afflicts such ill tidings is thus two-fold: 1) the anticipated injury or what we today call crimes against humanity committed against those who have been reduced to bare life and have no court in which to be heard; and 2) the disturbing possibility that such exceptional subjects are not exceptional but rather representative. Discovering in Agamben a categorical rejection of women

in his formulation of *homo sacer*, I come to argue that central to the bio-political regime's instruments of power is a feminization of politics. In other words, all life is subjected to patriarchal norms of control to silence the voice of the other. The subaltern are women who have no patronymic claims, but as the refugee per se, their ill tidings inhabit language from the beginning. Language belongs to the refugee, to her who is nowhere; that is to say, it belongs to no one.

Table Of Contents

	Page
List of Figures	iv
Einleitung	1
Zur Theorie	1
Zur Methode.....	9
Fragestellungen und Thesen	9
Kapitel- und Formbeschreibung	11
Zur literarischen Einordnung	23
Bibliographie zur Einleitung.....	24
Caspar Hauser, der Flüchtling im eigenen Land: Eine Analyse des <i>Caspar Hauser-</i> Romans von Jakob Wassermann hinsichtlich der Figur des <i>homo sacer</i>	26
Situierung.....	26
Ankunft des halbvertierten Adelsfräuleins	37
Ein Kellerverlies oder der originär politische Raum	41
Ausgesetzt und ausgestellte Menschenrechte	45
Der Traum von einer Identität.....	49
Die phallische Frau oder Caspars vierte Exilstation	58
In heterosexueller Schutzhaft.....	62
<i>Homo Sacers</i> Schwester.....	67
Bote des Unglücks	73
Zusammenfassung.....	78
Endnoten zum Wassermann-Kapitel.....	82
Bibliographie zum Wassermann-Kapitel	94

Die verlorene und wiedergefundene Reitkunst Caspars: Franz Kafkas <i>Der Verschollene</i> im Vergleich mit Wassermanns <i>Caspar Hauser</i>	101
Anstatt einer Situierung	101
Im Gefängnischoß	106
Karl Roßmann als Wiedergänger Caspar Hausers.....	110
Assimilation als Enteignungsprozess.....	115
Clay Town und der originär politische Raum.....	123
Eine große Tierfamilie	129
Zusammenfassung.....	138
Endnoten zum Kafka-Kapitel	140
Bibliographie zum Kafka-Kapitel.....	147
Caspar, Karl und die Putzfrau: Emine Özdamars „Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland“ im Vergleich mit <i>Caspar Hauser</i> und <i>Der Verschollene</i>	151
Situierung.....	151
Das amorphe Selbst als Performanz und die Hybridisierung des Texts	162
Die ewige Hure	171
Biopolitik als Feminisierung der Politik.....	178
Die Putzfrau als Schriftstellerin	184
Vom Nichtputzen der schmutzigen Polysemie.....	189
Der patriarchale Unsinn, aus dem es kein Entrinnen gibt.....	196
Zusammenfassung.....	198
Endnoten zum Özdamar-Kapitel.....	202
Bibliographie zum Özdamar-Kapitel.....	211

Caspar bei den Banatbauern oder eine Zusammenfassung: Herta Müllers Essaysammlung <i>Der König verneigt sich und tötet</i> im Vergleich mit <i>Caspar</i> <i>Hauser, Der Verschollene</i> und „Karriere einer Putzfrau“	218
Sprache und Politik	223
Der Vater aller Kinder	227
Alles ist verdächtig	233
Die Verkehrung von Erniedrigung in Würde.....	241
Autofiktion und Exilliteratur.....	243
Endnoten zum Müller-Kapitel	246
Bibliographie zum Müller-Kapitel.....	248

List of Figures

Figure Number	Page
1. Aus Halb-Asien.....	120
2. Der Mandelbaum und seine Früchte.....	120

Acknowledgements

I would like to thank the following individuals and organizations for their support: Richard Block, Brigitte Prutti, Sabine Wilke, Michael Rosenthal, the Landesstiftung Baden-Württemberg, the University of Washington for the Presidential Fellowship and the Max Kade Foundation.

Einleitung

Zur Theorie

„Die Boten des Unglücks“ ist eine von Bertolt Brecht entlehene Zeile seines Gedichts „Die Landschaft des Exils“, mit der er das Wesen der Flüchtlinge beschreibt. Hannah Arendt greift diese Worte in ihrem Essay über „Bertolt Brecht“ auf und macht darauf aufmerksam, dass es nicht nur das individuelle Unglück der Flüchtlinge ist, sondern das der ganzen Welt, von dem die Boten des Unglücks Kunde bringen:

A messenger's message, of course, does not concern himself. It was not merely their own misfortunes that the refugees carried with them from land to land, from continent to continent – “changing countries more often than their shoes” – but the great misfortune of the whole world (Men in Dark Times, 226).

Um meine Forschungsfrage, um welches Weltenunglück es sich handelt, zu beantworten, lasse ich theoretische Texte, vor allem aus dem Bereich der politischen Philosophie, mit literarischen Werken der im Titel erwähnten Autoren in einen Dialog treten. Mein Schwerpunkt liegt hierbei auf Wassermanns Roman *Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens*, Kafkas Romanfragment *Der Verschollene*, Özdamars Einpersonendrama „Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland“ und Herta Müllers Essaysammlung *Der König verneigt sich und tötet*.

Als theoretischer Ausgangspunkt dient mir Giorgio Agambens *Homo sacer* – gemeinsam mit Arendt und Michael Foucault. Agamben selbst bringt diese beiden Theoretiker zusammen, um sich so dem Geheimnis der Macht, die „... selbst den Körper der Subjekte und ihre Lebensformen durchdringt“ (15) zu nähern. Während er an Arendt die fehlende Einbeziehung

des biopolitischen Aspekts in ihre Totalitarismusforschung kritisiert, der in *Vita Activa* in der Analyse des *homo laborans* angelegt ist, kritisiert er an Foucault, dass dieser „seine Untersuchungen nie auf das Feld schlechthin der modernen Biopolitik verlegt hat: das Konzentrationslager und die Struktur der großen totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts“ (14). Agamben geht es um die Verortung jener „... Zone der Ununterscheidbarkeit (oder wenigstens der Schnittpunkt), in der sich die Techniken der Individualisierung und die Prozeduren der Totalisierung berühren“ (15-16). Dazu führt er die Figur des *homo sacer* ein; eine Figur aus dem archaischen römischen Recht, die „... diesen verborgenen Kreuzpunkt zwischen dem juristisch-institutionellen Modell und dem biopolitischen Modell der Macht“ (16) bereits bewohnt. Jedoch muss hierbei mitgedacht werden, dass „... die Politisierung des nackten Lebens als solches ... auf jeden Fall das entscheidende Ereignis der Moderne [bleibt] und ... eine radikale Transformation der klassischen politisch-philosophischen Kategorien [markiert]“ (14), denn ursprünglich war „das nackte Leben am Rand der Ordnung angesiedelt, ... [das jedoch] immer mehr mit dem politischen Raum zusammenfällt“ (19):

Es scheint ganz so, als ob im Gleichschritt mit dem Prozeß der Disziplinierung, durch den die Staatsmacht den Menschen als Lebewesen zu seinem eigenen spezifischen Objekt erhebt, ein weiterer Prozeß in Gang gekommen wäre, der im großen und ganzen mit der Geburt der modernen Demokratie zusammenfällt, in der sich der Mensch als Lebewesen nicht mehr als Objekt, sondern als Subjekt der politischen Macht präsentiert (19).

Ist es die Botschaft von diesem Unglück, welches die Flüchtlinge der Welt verkünden? Denn Agamben meint weiter, dass Flüchtlinge Wiedergänger des *homo sacer* seien und den Abstand von Geburt und Nation, von Menschen- und Bürgerrechten aufscheinen lassen, und „... damit die Ursprungsfiktion der modernen Souveränität in eine Krise stürzen“ (140).

Diese Überlegungen korrespondieren mit denen von Arendt, die in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* den Ursprung des Flüchtlingsproblems in der Entstehung der modernen Nationen sieht und die bereits vor einem halben Jahrhundert voraussagte, dass die Flüchtlingsscharen, die der Zweite Weltkrieg im allgemeinen und das nationalsozialistische Deutschland insbesondere erzeugte, erst der Anfang dieses Phänomens seien:

Schlimmer ist, dass die Zahl der potentiellen Staatenlosen ständig im Steigen begriffen ist. Während vor dem letzten Krieg nur die totalitären oder halbtotitären Diktaturen sich der Waffe der Denaturalisierung in Bezug auf nichtnaturalisierte Staatsbürger bedienten, haben nun bereits freie Demokratien, wie die Vereinigten Staaten, ernsthaft in Erwägung gezogen, gebürtigen Amerikanern, die Kommunisten sind, ihre Staatsbürgerschaft zu entziehen [und haben sie entzogen]. Das Unheimliche an diesen Vorgängen ist, dass solche Maßnahmen in aller Unschuld erwogen werden. Dabei braucht man sich nur daran zu erinnern, mit welcher Sorgfalt die Nazis darauf bestanden, daß Juden nichtdeutscher Staatsangehörigkeit „vor dem Abschub oder spätestens am Tag der Deportierung ihre Staatsangehörigkeit verlieren“ (für deutsche Juden war dies nicht nötig, weil es ein Gesetz im Dritten Reich gab, demzufolge alle Juden im Ausland, also auch in einem polnischen Deportationslager, ihre Staatsangehörigkeit verlieren), um sich klar darüber zu werden, was Staatenlosigkeit in Wahrheit bedeutet, unabhängig von der unzureichenden Einsicht derer, die sie verschulden (437).

In Wahrheit bedeutet Staatenlosigkeit aus der menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen zu sein. Flüchtlinge haben „ihren Standpunkt in der Welt verloren“ (461). Da sie zu keiner politischen Gemeinschaft gehören, sind sie rechtlos. Wo sollten sie auch ihre Rechte einklagen?

Ihr Gesprochenes verliert seine Relevanz, und mit dem Verlust der Sprache, ist ihnen ihr Menschsein genommen, denn nach Aristoteles ist es die Sprache, die den Menschen als Menschen definiert. Die Sprache befähigt uns, unsere menschlichen Angelegenheiten durch das Sprechen und nicht durch Gewalt zu regeln (vgl. 462-65):

Die Staatenlosen, die Überlebenden der Vernichtungslager, die Insassen der Konzentrations- und Internierungslager, sie alle jedenfalls bedurften keiner Burkeschen Argumente, um einzusehen, daß die abstrakte Nacktheit ihres Nichts-als-Menschseins ihre größte Gefahr war. Sie waren damit in das zurückgefallen, was die politische Theorie den „Naturzustand“ und die zivilisierte Welt die Barbarei nannte (467).

Den abstrakten Menschen, so wie er in den Menschenrechten vorgesehen ist, gab und gibt es nicht. Der Mensch, der sich nur auf sein Menschsein berufen kann, wird zur Natur, und somit zum Freiwild, zum Vogelfreien. Sich bei der Kultur-Natur-Dichotomie auf der Seite der Natur zu finden, kommt seit der wissenschaftlichen Revolution einem Todesurteil gleich:

Die Existenz solch einer Kategorie von Menschen birgt für die zivilisierte Welt eine zweifache Gefahr. Ihre Unbezogenheit zur Welt, ihre Weltlosigkeit ist wie eine Aufforderung zum Mord, insofern der Tod von Menschen, die außerhalb aller weltlichen Bezüge rechtlicher, sozialer und politischer Art stehen, ohne jede Konsequenz für die Überlebenden bleibt. Wenn man sie mordet, ist es, als sei niemandem ein Unrecht oder auch nur ein Leid geschehen. ... Ferner bedroht ihre ständig wachsende Zahl unsere Zivilisation und politische Welt in ähnlicher und vielleicht noch unheimlichere Weise wie einst barbarische Völker oder Naturkatastrophen, nur daß diesmal nicht diese oder jene Zivilisation auf dem Spiel steht, sondern die Zivilisation der gesamten Menschheit. Es ist, als ob eine globale, durchgängig verwebte zivilisatorische Welt Barbaren aus sich selbst

heraus produzierte, indem sie in einem inneren Zersetzungsprozeß ungezählte Millionen von Menschen in Lebensumstände stößt, die essentiell die gleichen sind wie die wilder Volksstämme oder außerhalb aller Zivilisation lebender Barbaren (470).

Auffallend ist, dass Arendt den Begriff Naturzustand stets in Anführungszeichen setzt, denn auch ihr ist der Unterschied wichtig, auf den Agamben hinweist, dass es sich hierbei nicht um den reinen Naturzustand handelt, sondern *homo sacer*, dieser Verbannte, steht nicht außerhalb des Gesetzes und wird von diesem unbeachtet gelassen, sondern er ist vom Gesetz verlassen, d.h. von ihm ausgestellt und ausgesetzt auf der Schwelle, wo Leben und Tod, Innen und Außen verschwimmen (vgl. 39).

Über die Figur des *homo sacer* versucht Agamben „Licht auf die originäre politische Struktur“ (84) zu werfen, dessen Basis die Vater-Sohn-Beziehung darstellt, die dann als politisches Modell fungiert, und die nicht mit der Beziehung zur Frau, Tochter oder Sklaven zu verwechseln sei. *Homo sacer* ist eine Figur, die den Überschuss des Signifikanten zum Signifikaten zeigt, er ist heilig und unrein zugleich:

Sacer ist derjenige, den das Volk wegen eines Delikts angeklagt hat; und es ist nicht erlaubt, ihn zu opfern; wer ihn jedoch umbringt, wird nicht wegen Mordes verurteilt; ... Daher pflegt man einen schlechten und unreinen Menschen sacer zu nennen (81).

Er verkörpert das heilige, das nackte Leben, nämlich „... das Leben, das nicht geopfert werden kann und dennoch getötet werden darf ...“ (92). *Homo sacer* gehört weder zu den Lebenden, noch zu den Toten, er ist weder Mensch noch Tier, denn er ist von beiden nur durch Ausschluss eingeschlossen. Er ist eine Grenzfigur, die weder dem religiösen Recht noch dem Strafrecht, weder der häuslichen noch der öffentlichen Sphäre zugeordnet werden kann. „... [H]omo sacer ist derjenige, dem gegenüber alle Menschen als Souveräne handeln“ (94).

Vor allem bezüglich der Souveränitätsfrage, aber auch hinsichtlich der Geständniskultur, werden Foucaults Überlegungen eine wesentliche Rolle spielen, denn er erachtet die Ausdehnung der Todesmacht des Souveräns als ein biopolitisches Merkmal. Während früher die Todesmacht des Souveräns an dessen Verteidigung gekoppelt war, kann sie sich heute immer weiter ausdehnen, da sie „... nur das Komplement einer positiven ‘Lebensmacht’ darstellt, die das Leben in ihre Hand nimmt, um es zu steigern und zu vervielfältigen, um es im einzelnen zu kontrollieren und im gesamten zu regulieren“ (Wille zum Wissen I 163). Das Recht über Leben und Tod wird zur Macht „... leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*“ (165). Während in der klassischen Theorie die Souveränität vom Tod aus gedacht wird, wird sie nun vom Leben her gedacht. Eine Politik, die auf das Leben abzielt, muss, um die Souveränität des Staates zu gewähren, die auf der Macht zu töten beruht, das Töten zum Schutz des Lebens ausgeben. So stellt z.B. der Völkermord an den europäischen Juden das Extrem der Biopolitik dar, sichtbar auch in der Behauptung, dass dies zum Schutze des deutschen Volkskörpers geschah. Foucault entwickelt seine Theorie von der Biopolitik bzw. Biomacht erstmals in *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit*. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Geschichte der Sexualität, denn die Sexualität durchdringt alle Diskurse und wird von allen Diskursen durchdrungen. Die Erfindung der sexuellen Norm, mit ihrer gleichzeitigen Erfindung des Abnormalen (Ein- und Ausgrenzung), wird so sichtbar. Die Erfindung des Anderen, die immer auch sexuell konnotiert ist, ist hier mitgedacht. Foucault setzt im 17. Jahrhundert an, um zu zeigen, wie die Diskurse entstanden und die katholische Geständniskultur absorbierten. Es kam zu einer steten Vermehrung der medizinischen, pädagogischen, moralischen etc. Diskurse, die alles erfassen wollen. Im 17. und 18. Jahrhundert entstanden so Machttechniken, die auf den Körper abzielen, erst auf den individuellen, dann auf den kollektiven. Die Disziplinierung und Dressur der

individuellen Körper aus Gesundheitsgründen wurde mit den gleichen Hygieneargumenten auf den Volkskörper übertragen, kombiniert mit Evolutionstheorien ergibt das Rassismus (vgl. Vorlesung vom März 1976). Die Politik wurde zunehmend zu einer Verwaltungsangelegenheit vom Volkskörper, gedacht als eine Vielzahl einzelner statistisch erfassbarer Leiber, oder wie Foucault es nennt, „zur Verstaatlichung von Biologie“ (Sterbe- und Geburtsraten, menschliches Kapital, gesteigert durch die industrielle Revolution). Der Sexdiskurs wurde und wird zur Kontrolle und der Beherrschung der Bevölkerung eingesetzt.

Ich beziehe mich außerdem auf eine ganze Reihe weiterer PhilosophInnen, die in der Beschreibung der einzelnen Kapitel noch detaillierter vorgestellt werden, darunter finden sich Theodor Adorno, Gayatri Spivak, Karl Marx, Homi Bhabha, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Roland Barth, Paul DeMan, Gershom Scholem und Walter Benjamin. Auf den ersten Blick scheint es sich hier um eine eklektische Auswahl von Theorien zu handeln, die nicht unbedingt miteinander vereinbar sind. Man denke hier z.B. an Arendt (Phänomenologie) und Adorno (Kritische Theorie) (siehe hierzu auch S.). Ihnen allen gemeinsam ist jedoch, dass sie in der Barbarei, die die heutigen Flüchtlingslager und Asylantenheime zur Schau stellen, keinen Zivilisationsbruch sehen, sondern sie als integrierten Teil des Zivilisationsprozesses auffassen. Dadurch ist eine klare Trennung und Zuordnung von politischen Kategorien gar nicht mehr möglich, denn Demokratien bedienen sich totalitärer Instrumentarien und in totalitären Regimes finden sich auch demokratische Aspekte. Dies lässt an Augusto Boals Erstaunen über den repressiven Apparat trotz fehlender Diktatur denken, als er 1978 von Brasilien nach Frankreich ins Exil kam und ihn zu dem Ausspruch „The Cop in the Head“ veranlasste. Oder mit Agambens Worten umformuliert; es war das Erstaunen über die Techniken der Individualisierung, die mit

der Prozedur der Totalisierung verschränkt sind. Psychologisch ausgedrückt ist das der Verinnerlichungsprozess.

Diese DenkerInnen versuchen, ob nun explizit ausgesprochen oder nicht, den Standpunkt der Erlösung einzunehmen, was wiederum eine Gemeinsamkeit mit den literarischen Texten darstellt. Da es bei einer Verortung der Sprache der Flüchtlinge um das Nicht-Konzeptualisierbare, um das Nicht-Identische geht, lasse ich die literarischen Texte mit den theoretischen kommunizieren, denn „eine befreite Gesellschaft wäre jenseits ... der Zweck-Mittel-Rationalität des Nutzens. Das chiffriert sich in der Kunst und ist ihr gesellschaftlicher Sprengkopf“ (Adorno, *Ästhetische Theorie*, 338). Für Adorno ist der utopische Charakter von Kunst ein sehr widersprüchlicher:

Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, dass Kunst Utopie sein muß und will und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut; dass sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf. Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende“ (ebd. 55).

Es geht bei Kunst um „die geformte Abarbeitung an der Erfahrung von Leiden ..., welches immer geschichtlichen, in der neusten Zeit: katastrophischen, Wesens ist,“ also auch um „die symbolische Selbstzerstörung der Kunst“ (Schweppenhäuser 114). Dieser Aspekt wird vor allem bei der Diskussion der Form der hier besprochenen literarischen Texte einfließen, und zu der noch nach den Kapitelbeschreibungen etwas gesagt werden wird.

Zur Methode

Der geschichtliche Kontext, der in diesem Zitat angesprochen wird, bringt mich zu der Methode, mit der ich hier arbeite, nämlich dem Close Reading, die ihren Ursprung im New Criticism hat. Einerseits schließe ich mich der Kritik des New Criticism an, die sich gegen eine rein historische und biographische Lesart wendet, – auch in dieser Arbeit wird der Autor am Ende abdanken müssen – andererseits gebe ich dem New Historicism insofern mit seiner Kritik Recht, dass so die Texte aus ihrem Entstehungszusammenhang gerissen werden. Ich verstehe meinen Ansatz, der von meinem Forschungsthema bestimmt wird, als einen, der in diesem Spannungsfeld angesiedelt ist und in den einzelnen Kapiteln auch immer problematisiert wird. Der Ausgangspunkt dieser Arbeit stellt mit der Flüchtlingsthematik ein ganz konkretes politisches und menschliches Problem dar. Darüber hinaus schwingt bereits in der Auswahl der Texte eine Art Biografismus mit, denn es sind alles Texte von Diaspora Autoren. Auch lese ich die jeweiligen Texte in ihrem historischen Kontext und erlaube ihnen auch einen gesellschaftskritischen Stellenwert. Hier möchte ich den Einfluss, den die Disziplinen Soziologie und Kulturwissenschaft auf mich haben, gar nicht leugnen, denn es waren Autoren wie Adorno und Benjamin, denen ich in diesen Disziplinen begegnete und die mein Interesse an Sprachphilosophie erweckten.

Fragestellungen und Thesen

Diese politisch-philosophische Einführung wirft eine ganze Reihe an Fragen auf, mit denen ich mich den literarischen Texten näherte und die im Dialog miteinander zu meinen Thesen führten. Hier eine kurze Vorschau, die Entwicklung und Entfaltung der Thesen anhand der literarischen Texte findet sich in den darauffolgenden Kapitelbeschreibungen:

Die Frage nach der Botschaft, die Flüchtlinge von Land zu Land tragen und die nicht nur sie, sondern die ganze Welt betrifft, und sie deshalb so ungeliebt macht, führte zu der These, dass es die Ausdehnung der biopolitischen Todesmacht ist, die immer mehr Flüchtlinge erzeugt und den rechtlosen und sprachlosen Raum immer mehr zur Norm werden lässt. Ich argumentiere bis zu dem Punkt des Genderaspektes entlang der hier vorgestellten Theorien, gehe ab diesem Punkt jedoch einen anderen Weg, denn die literarischen Texte fordern zusätzlich die Einbeziehung der Geschlechterpolitik, was letztendlich dann zu meiner These führte, dass Biopolitik eine Art der Feminisierung von Politik ist.

Der übergeordneten Fragestellung näherte ich mich mit folgenden Fragen an: Wie verlieren Menschen ihren Standpunkt in der Welt? Was können wir über die Machtstrukturen lernen, in denen Menschen zu Flüchtlingen werden? Inwiefern sind diese Strukturen Ausdruck der Kultur-Natur-Dichotomie? Welche Rolle spielt hierbei die Sprache? Ist sie Komplizin dieser Strukturen? Inwiefern hängen Sprache, Schweigen und Gewalt zusammen? Oder kann Sprache die Machtstrukturen brechen? Liegt in der Sprache Hoffnung? Ist Sprache nicht selbst ein Flüchtling, die ein Zuhause braucht? Wer kann ihr ein solches geben? Sind es die Boten des Unglücks, die dem Flüchtling Sprache eine Heimat geben können? Wie sieht ein Schreiben darüber und unter solchen Bedingungen aus?

Auch die Fragen nach den Machtstrukturen, die einer binären Gegensatzlogik folgen, die wiederum mit der Kultur-Natur-Dichotomie korrespondiert, verweisen auf die Einbeziehung des Genderaspektes. Es kann gezeigt werden, dass es sich um die Macht des Patronymischen handelt. Erlösung ist nicht nur aufgrund ihrer paradoxen Bedingungen, wie sie Gershom Scholem beschreibt, nicht möglich, sondern auch aufgrund der Schuldverstrickung der Väter und Söhne. Diese Schuldverstrickung verbinde ich – in Anlehnung an Werner Harnachers

Überlegungen zur Namensprache als eine Sprachnahme – mit der patronymischen Namensprache, die einen patriarchalen Akt der Sprachnahme darstellt. Dadurch wird auch die Frage, ob das Subalterne sprechen kann (Spivak), mit einem klaren Nein beantwortet. Trotz des Elends (mhd. aus der Fremde kommen), von dem die literarischen Texte berichten, lese ich keinen als hoffnungslos, da meine Analyse ergab, dass die Hoffnung in der Geste liegt. Man könnte auch sagen, dass die Geste der Sprache ihr Exilland ist. Hier klingt bereits die Behauptung an, dass Literatur immer auch Exilliteratur ist.

Die Frage „wie Menschen ihren Standpunkt in der Welt verlieren“ muss durch den Zusatz „bzw. erst gar keinen Standpunkt erhalten“ erweitert werden, da schon mit der Figur Caspar Hauser gezeigt werden kann, dass er/sie ein Flüchtling im eigenen Land ist. Diese Beobachtung, die vor allem auch anhand des Spracherwerbs, der eine Individualisierung mit gleichzeitiger Totalisierung darstellt, beinhaltet nicht nur weitere Argumente für die gerade benannten Thesen, sondern schlägt auch vor, den jüdischen Exilgedanken, der eine anthropologische Universalisierung vorsieht, zuzuspitzen: Ursprung ist Exil.

Kapitel- und Formbeschreibung

Im ersten Kapitel „Caspar Hauser, der Flüchtling im eigenen Land“ lese ich Jakob Wassermanns Romanfigur Caspar Hauser als *homo sacer*. Dadurch kann zum einen eine Arbeitsdefinition des Flüchtlings etabliert werden, die gleichzeitig das erste Argument darstellt, um Wassermann zur Exilliteratur dazu zurechnen, aus der er, außer von Jean Améry, ausgeschlossen wird. Dies führt wiederum zu einer Problematisierung literarischer Kategorien, die in den drauffolgenden Kapiteln weitergeführt wird. Zum anderen wirft eine solche Lesart neues Licht auf den Ort, an dem *homo sacer* angesiedelt ist. Trotz vieler Übereinstimmungen stellt Caspar Hauser den von

Agamben entworfenen Zwischenraum insofern infrage, da er zusätzlich zu den oben genannten Merkmalen, die diesen Raum abstecken, auch noch den Ort zwischen den Geschlechtern, und zwischen gesellschaftlichen Ständen bewohnt. Agamben schließt Frauen, Töchter und Sklaven kategorisch aus diesem Modell mit der Begründung aus, dass die absolute Macht „unmittelbar und allein der Vater-Sohn Beziehung“ (vgl. 97) entspringt. Caspar wird jedoch schon auf den ersten Seiten als ein androgynes Wesen beschrieben, in dem Geschlecht und gesellschaftlicher Stand anfänglich ununterscheidbar zusammenfallen. Er ist „ein seltsamer Leibeigener“ (vgl. Wassermann, *Caspar* 56), der keinen Bruder findet, sondern in der Feministin Clara Kannawurf die Schwester erkennt. Auch geht es in dieser Geschichte um eine „Entmachtung der Väter“ (Mitscherlich), die durchaus mit Agambens Überlegungen zur Geburt der modernen Demokratie korrespondiert, vor allem wenn man den Text in seinen historischen Kontexten liest; der Roman wurde erstmals 1908 veröffentlicht, spielt jedoch in den Jahren um 1828, also noch vor der Bildung eines deutschen Nationalstaates und vor der Weimarer Republik. Darüber hinaus ist die Feminisierung bzw. Demaskulinisierung von Flüchtlingen gängiger Brauch, denn sie werden – gemeinsam mit Frauen, Juden, Indigenen, Homosexuellen, aber auch den unteren Schichten – auf die Naturseite gesellt. Diese Betrachtungen und Überlegungen leiten meine These ein, dass Biopolitik eine Art der Feminisierung der Politik ist, die im Kafka-Kapitel anhand der Namensaufgabe des Protagonisten weiterentwickelt wird und vor allem dann im Özdamar-Kapitel zur Entfaltung kommt. Da es Agamben letztendlich um die Verortung des Raumes geht, von wo aus eine neue Ethik formuliert werden kann, die „... das Politische aus seiner Verborgenheit heraus – und das Denken zu seiner praktischen Aufgabe zurückführ[t]“ (14), scheint mir der Einbezug des Genderaspektes, aber auch der der gesellschaftlichen Schichtung –

vor allem in Anbetracht der Entwicklung der und hin zu der Massengesellschaft, – um so wichtiger.

Die Aufzählung derjenigen, die auf der Naturseite der Kultur-Natur-Dichotomie angesiedelt werden, verweist bereits auf die ständig neu gezogenen Ein- und Ausgrenzungslinien, die symptomatisch für moderne Nationalstaaten sind. Analysiert man die Figuren in diesem Roman, die auf den ersten Blick Souveräne sind, ergibt sich jedoch auch hier bald ein weniger eindeutiges Bild, denn durch Caspars Hybridität gerät auch ihre Souveränität ins Wanken. Auch ihnen verweigert sich Sprache, und sie fallen immer wieder ins Schweigen, Frau Behold wird wahnsinnig, Lord Stanhope wählt den Freitod und der Menschenrechtler Freiherr von Feuerbach wird ermordet. Darüber hinaus argumentiere ich mit vielen dieser Figuren verbunden mit der Analyse des Kellerverlieses, in dem Caspar vor seiner Ankunft in Nürnberg eingesperrt war und den ich u. a. als originär politischen Raum lese, entlang meiner These, dass Ursprung Exil ist.

Caspar Hausers „Menschwerdung“ – eigentlich wird er entmenschlicht – kann als eben jener Prozess gelesen werden, in dem sich „die Techniken der Individualisierung und die Prozeduren der Totalisierung berühren.“ Dies wird vor allem durch den Spracherwerb sichtbar, der sich gleichzeitig als Individualisierung und Totalisierung gestaltet. In Anlehnung an Derrida kann man Caspars Sprachakquisition als ein gewaltsames Einsprechen, das zur Einsprachigkeit führt, beschreiben. Obwohl Caspar „Ich“ sagen lernt, und dadurch sein Wunsch nach einer Identität wachgerufen wird – festgehalten in der Suche nach seinem richtigen Namen, – scheitert die Subjektwerdung, denn bevor er seinen Namen findet, wird er ermordet.

Agambens Frage(n), in welcher Weise das Lebewesen über Sprache verfügt, die genau der Frage entspricht, in welcher Weise das nackte Leben die *pólis* bewohnt (vgl. 18), beantwortet

die Figur Caspar Hauser insofern negativ, da er im politischen Sinn über keine Sprache verfügt, was ihn wiederum zu dem sprachlosen Ort führt, an dem Frauen und Sklaven angesiedelt sind. Er wird nur durch Ausschluss eingeschlossen. Zwar hätte er rein theoretisch das Potential, selbst Souverän zu werden, was jedoch nicht nur durch den ungesühnten Mord an ihm verhindert wird, sondern auch durch seine Verweigerung das historische Kontinuum fortzusetzen. Ganz im Gegensatz zu seinem Namen Hauser zeigt er kein Interesse, Hauskönig zu werden, was, folgt man Aristoteles, die Voraussetzung für den Zutritt zur *pólis* wäre. Durch diese Verweigerung rückt er wieder näher zu den ausgeschlossenen Frauen, die noch nicht einmal die Möglichkeit hätten, selbst Souverän zu werden, und sei es nur als Familienoberhaupt. So deutet auch der Aspekt der Zwangsheterosexualität darauf hin, dass der Genderaspekt bei der Situierung eines Ortes, von wo aus eine Ethik formuliert werden kann, in Betracht gezogen werden muss.

Im darauffolgenden Kapitel „Die verloren gegangene und wiedergefundene Reitkunst Caspars“ stellt Kafkas Romanfragment *Der Verschollene* meinen Ausgangspunkt dar. Angeregt durch Davide Stimilli, der in „Findlinge: Franz Kafka und Jakob Wassermann“, Wassermann als Kafkas Vorbild porträtiert, lese ich den Protagonisten Karl Roßmann als Wiedergänger von Caspar Hauser. Zu einer solchen Lesart laden nicht nur viele Details im Text ein, sondern auch der Name Caspar, sowohl gelesen als das Gespenst als auch mit der klanglichen Assoziation an Karl und Kafka. Der Wiedergänger ist eine Figur, die aus dem Reich der Toten (hier: Europa) ins Reich der Lebenden (hier: Amerika) zurückkommt. Eigentlich kommen die Wiedergänger, um sich zu rächen, was jedoch nicht der Fall ist, denn Rache ist dem Heiland Caspar fremd, und auch Karl geht es nicht um Rache, sondern um Erlösung. Während Caspar auf der Suche nach seinem Namen ist, gibt hier der Protagonist den seinen auf, um sich selbst am Ende des Fragments als „Negro“ zu bezeichnen. Diese Entindividualisierung veranschaulicht einerseits

rassistische Ideologie bzw. Assimilationsideologien, andererseits kann dieser Prozess auch als notwendig für eine Menschwerdung gelesen werden. Betrachtet man die Namensaufgabe – in Anlehnung an Theodor Adornos *Negative Dialektik* – vom „Standpunkt der Erlösung“, löst sich hier das Nicht-Identische, der Name, vom Identischen, dem Begriff „Negro“, und lässt so „das, was im Untergang der Geschichte unverstellt frei wird“ (vgl. Scholem 25) aufblitzen. Karl hofft, seinen Namen am „Teater von Oklahama“ wieder annehmen zu können, um so der zu werden, der er ist: Ross-Mann, der Pferdensch. Hier argumentiere ich mit *Das Offene: Der Mensch und das Tier*, in dem Agamben sich auf eine Illustration bezieht, die „... die gekrönten Häupter der Gerechten ... mit unverwechselbar tierischem Antlitz“ (11) zeigt. Erlösung wird zwar aufgrund des Patronymischen bzw. wegen der Schuldverstrickung der Väter und Söhne scheitern, aber die Erlösung könnte auch nur auf der Theaterbühne geschehen, denn das Versagen der Begriffe kann nur durch Nicht-Begriffliches, wie Ausdruck und Mimesis, gezeigt werden.

Auch dass sich das Theater in Oklahoma befinden soll – angekommen ist Karl dort nie – scheint kein Zufall zu sein. Oklahoma ist ein Flüchtlingsstaat, der einst als nutzlos galt, und in dem zum einen aus den Südstaaten vertriebene Indianerstämme – zusammen mit ihren schwarzen Sklaven – angesiedelt wurden, und der zum anderen während und nach dem Bürgerkrieg vielen Afro-AmerikanerInnen als gelobtes Land galt, und die Hoffnung auf einen *all-black state* immer mehr Schwarze zuwandern lies. Dieser Aspekt zusammen mit Harmachars Überlegungen zu Kafkas Namen als Nomaden, die zur Namensprache als Sprachnahme führt, sowie die Landnahme aus zionistischen Diskursen lädt dazu ein, Oklahoma als Palästina zu lesen. So kann Kafkas eigene Zwischenstellung innerhalb der zionistischen Bewegungen abgesteckt werden, die weder ablehnend noch vorbehaltlos befürwortend war, jedoch immer den

Aspekt der Unvollziehbarkeit von Erlösung einschließt. Das „immer“ bezieht sich sowohl auf einen real-politischen Aspekt, als auch auf die Menschwerdung schlechthin und auf das Schreiben bzw. die Schriftstellerberufung.

Karls Entindividualisierung, der Verlust seines Namens und seiner Nationalität, seine Verweigerung der Männlichkeit sowie sein verwandtschaftliches Verhältnis zur Figur Brunelda erlauben einerseits die Weiterentwicklung meiner These, dass Biopolitik eine Form der Feminisierung von Politik ist, und andererseits führen diese Argumentationsstränge zur These, dass Erlösung auch aufgrund der Namen-Sprache als ein patriarchaler Akt der Sprach-Nahme nicht möglich ist.

Daher sitzt Karl Roßmann jetzt nicht mehr im Zug nach Oklahoma, sondern befindet sich als Frauenwasserleiche (Ophelia) auf dem Weg nach Deutschland. Der „Negro“ versucht seine Karriere nun als Putzfrau. Im dritten Kapitel „Caspar, Karl und die Putzfrau“ liegt der Schwerpunkt meiner Analyse auf dem Einpersonendrama „Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland“ von Emine Sevig Özdamar, das mit dem Satz beginnt: „Ich bin die Putzfrau, wenn ich hier nicht putze, was soll ich denn sonst tun? In meinem Land war ich Ophelia“ (104). Dieser Text stellt eine Radikalisierung der Subjektauflösung dar, denn während die Protagonisten aus den vorherigen Texten ihr Leben, d.h. Exil, mit der Illusion beginnen, sich einen Namen machen zu können, erliegt die Putzfrau dieser Illusion nicht. In diesem Text gibt es weder Väter noch individuelle Namen, noch das Bestreben sich einen Namen zu machen. Die Möglichkeit scheint zwar für einen Augenblick auf, aber die Putzfrau bleibt die Putzfrau, die sich weigert die Polysemie wegzuputzen. Mit der graduellen Entmachtung der Väter schwindet auch die Bedeutung des Signifikanten, und das Signifikat kann nicht mehr auf ihn zurückgeführt werden. Trotzdem befinden wir uns nicht außerhalb des Gesetzes des Vaters, sondern, so

argumentiere ich mit Spivak, die sich auf Marx' „Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“ bezieht, immer noch innerhalb dieses Gesetzes, da paradoxerweise der Vater die Suche nach dem (natürlichen) Vater verboten hat. Die Subalternen können nicht sprechen, weil sie eine Autorität, den Vater, als Repräsentanten bräuchten, der aber wurde vom Vater abgeschafft. Über den undifferenzierten Gebrauch der Repräsentation, so Spivak weiter, fallen Foucault und Gilles Deleuze hinter Marx zurück, der sich hinsichtlich der Parzellenbauern gezwungen sah, ein geteiltes und disloziertes Subjekt einzuführen. Das Subjekt verschwand jedoch nie aus den oben kritisierten Theorien, denn es existiert in der Figur des Intellektuellen weiter. Theorien der Subjektformation sind Ideologie. Nicht nur entsteht in diesem Text Identität nur in der Bewegung zwischen den namenlosen Namen, sondern auch die intertextuellen Anspielungen, z.B. auf Antonin Artaud und Heiner Müller, erlauben ihn als eine solche Ideologienkritik zu lesen.

Dabei spielt Mimikry, und mit ihr Bhabhas „Metonymie der Präsenz“ eine wesentliche Rolle. Der Text zeigt durch ständige Wiederholung, wie die „... un(an)geeigneten Signifikanten des kolonialen Diskurses ... konstruiert werden“ (132) und stürzt die historische Begrifflichkeit in eine Krise. Die türkische Putzfrau gehört genauso zur Metonymie der Präsenz wie die Frau als ewige Hure. Frauen – als Kategorie gedacht – sind Flüchtlinge per se. Da dies anhand des Einpersonendramas gezeigt werden kann, gleichzeitig nicht nur die geschlechtertrennenden Momente, sondern auch ihre Gemeinsamkeiten beleuchtet werden, kann zum einen entlang der These, dass Ursprung Exil ist, argumentiert werden, und zum anderen führt diese zusammen mit den Argumentationssträngen der vorherigen Kapitel zur Entfaltung meiner These der Feminisierung von Politik. So verwechselt Cäsar später auf der Bühne dann auch Ophelia mit Woyzeck. Das „nie zuvor ausgesprochene Wort Schwester“ (Wassermann, *Caspar* 410) kann

ruhig ausgesprochen werden, vor allem in der Postmoderne, einer namenlosen Gesellschaft (Waltz). Die Namenlosigkeit, die Frauen vorbehalten war, wird in der Moderne geschlechterunabhängig; gleichzeitig wird aber auch durch die Partizipation der Frauen an der (Re)produktion der Machtstrukturen, bloß keine „Mundhuren“ (vgl. Özdamar, *Sonne* 125) großzuziehen, die Schuldverstrickung geschlechterunabhängig. Das Subalterne kann nicht sprechen und immer mehr Subalterne, Menschen, die an sprach- und rechtlosen Orten angesiedelt sind, werden durch die Biopolitik kreiert.

Von genau dieser Ausdehnung handelt auch das nächste Kapitel. In „Caspar bei den Banatbauern“ lasse ich Überlegungen und Einsichten aus den vorherigen Kapiteln mit Essays aus Herta Müllers Essaysammlung *Der König verneigt sich und tötet* in einen Dialog treten. Dadurch erhält dieses Kapitel auch seinen zusammenfassenden Charakter. Bevor ich es hier jedoch vorstelle, möchte ich noch etwas zur Form sagen.

Die Auswahl und chronologische Anordnung der literarischen Texte lässt ein Panorama der Entwicklung der Form entstehen, auf dem die Auflösung traditioneller Formen sichtbar wird, die gleichzeitig die Auflösung des Selbst reflektiert.

„Das Grauen der Ewigkeit und die auf allen Seiten hereinragende Finsternis des Todes“ lässt Wassermann an der traditionellen Form festhalten, denn sie stellt seinem Empfinden nach „den einzigen Schutz“ (vgl. *Lebensdienst* 209) dagegen dar. Anders als bei Kafkas *Der Verschollene* gibt es einen Anfang, eine Mitte und ein Ende einer bereits bekannten Geschichte, deren einzelnen Ereignisse in Beziehung zueinander und zum Ganzen stehend angeordnet sind. Die Geschichte wird von einem omnipotenten Erzähler vorgetragen, der vorgibt „Meister seines symbolischen Universums“ (Gailus 84) zu sein, und damit auch in einer geordneten und

ordentlichen Beziehung zur Welt zu stehen. Insofern folgt Wassermann einem Idealismus, den Andreas Gailus in *Passion of The Sign* nicht nur für die Literatur folgendermaßen beschreibt:

To celebrate man's power of symbolic appropriation, the power to make the world his own by investing it with sense ... the epic, far from being a merely poetological category, articulates the fundamental relation between humanity and the world. Every object that appears in this world bears the stamp of humanity's symbolizing power – every object is a sign centered on the self to whom it signifies. It is in this respect that the epic's ultimate referent is not just a world but the world, conceived of as a totality of representations, as a meaningful whole through which humanity, as in a kind of symbolic mirror, re-presents to itself its own wholeness (85).

Gleichzeitig stellt die Figur Caspar Hauser, als der von Außen kommende Fremdkörper, diese Ordnung jedoch in Frage, denn weder sind Konzepte, die an ihn herangetragen werden, sinnstiftend, noch ist Caspars Suche nach seinem Selbst erfolgreich. Diese Suche erfolgt zwar über die Namenssuche, die allerdings weniger an den Vater als vielmehr an die Mutter gebunden ist. Das kann als ein jüdisches Moment gelesen werden, aber auch als eine Infragestellung des Patronymischen. Der Roman zeichnet sich bereits durch eine Überladung des Symbolischen aus. – Indirekt zeigt die Anordnung der Texte auch eine Entwicklung vom symbolischen Realismus über das Phantastische zum magischen Realismus und Weiterentwicklung des Surrealismus. Diese Kategorien fließen bei der Analyse zwar ein, werden jedoch nicht als eine historische Entwicklung thematisiert. – Dazu kommt noch, dass die allwissende Haltung des Erzählers nicht immer aufrecht erhalten wird. Das gegenseitige Erkennen der Gleichgesinnten als Grundlage der Kommunikation wie z.B. in Goethes *Ausgewanderten* bricht nicht erst zusammen, sondern stellt sich, wenn überhaupt, nur scheinbar ein. Ist der Schein verfliegen, folgen Morddrohungen, jedoch

nicht wie Gailus anhand der *Ausgewanderten* zeigt, als gegenseitige Morddrohungen, sondern einseitig gegen Caspar gerichtete, denn er ist der ganz Andere, der ihnen den symbolischen Spiegel verweigert bzw. nur als Zerrbild darbietet. Die erste Morddrohung kommt in dem Augenblick, in dem Caspar sein Potential, selbst Subjekt zu werden, erahnt.

Auch Karl Roßmann, der Protagonist in Kafkas *Der Verschollene*, äußert keine Morddrohungen, sondern versucht vergeblich (seine) Rechte einzuklagen. In diesem Romanfragment sind es vor allem die Versuche, (seine) Menschenrechte geltend zu machen, die zu Morddrohungen führen. Es ist weniger die Einklage, Gleichgesinnter, sondern menschlich Gleichgestellter zu sein, die zu Gewaltanwendungen gegen ihn führt. Die Hoffnung, seinen Namen am „Teater von Oklahama“ wieder annehmen zu können, scheitert schon der Form nach, denn sie läuft, wie der dicke Körper der Figur Brunelda, Karls jiddische Doppelgängerin, „aus der Form“. Der Roman ist ein Fragment und muss es auch inhaltlich sein, denn weder ist Erlösung im jüdischen Sinn möglich, noch gelingt es aus der Schuldverstrickung der Väter und Söhne auszubrechen. Anders als bei Wassermanns Roman, wird diese Geschichte nicht als auktoriale Erzählsituation dargestellt, sondern als personale. Nicht nur das Selbst, sondern auch der omnipotente Erzähler und die Form treten hier zurück. Während Wassermann mit Brief- und Drameneinschüben arbeitet und so dem Roman eine gewisse Hybridität verleiht, handelt es sich in Kafkas Werk um eine subversivere Art der Mischform, da sich die epische Erzählform zugunsten einer gestischen Sprache zurückzieht.

Diese Auflösungsprozesse – was an die „symbolische Selbstzerstörung der Kunst“ erinnert – finden dann ihre Weiterentwicklung bzw. Radikalisierung in Özdamars Einpersonendrama, in dem es weder Erzählerin, Väter, Namen, noch die Suche nach einem solchen oder ein Ich im oben beschriebenen Sinn gibt. Während bei den zwei ersten Texten

inhaltliche Wiederholungen zu beobachten sind, denn die Protagonisten laufen von einer Exilstation zur nächsten, von einem Trauma zum nächsten, besteht dieser Text zudem aus sich wiederholenden sprachlichen Textschlaufen. Dies wird vor allem durch die Schlager, die immer wieder von jemandem anderen gesungen werden, sichtbar. Zusätzlich zur Exilerfahrung, die einer „kontinuierlich-traumatischen Identitätskrise“ (vgl. Schwarz 19) gleichkommt, lese ich diese Wiederholungen auch als ein sich ständig wiederholendes Einsprechen und Einspielen der Normen.

Um die Erzählsituation in „Karriere einer Putzfrau“ zu erläutern, scheint mir die türkische Bezeichnung Meddah für das mündliche und immaterielle Einpersonendrama hilfreich. Das schelmische und gestische Moment, das der Meddah zugeschrieben wird, wird hier weitergetrieben und lässt sprachlich das mimische Moment, und mit ihm die Körperlichkeit der Worte hervortreten. Auch Caspar und Karl sind naiv. Alle drei ProtagonistInnen zeichnen sich durch eine Art aktive Passivität aus. In ihrer Naivität schimmert der Standpunkt der Erlösung durch, denn in ihrer Naivität steckt immer auch die Frage, ob die Dinge wirklich so sein müssen, wie sie sind. Eine Frage, die insofern auch Neurotiker stellen, da sie die vorgegebenen Spielregeln nicht anerkennen. Und ist nicht jeder fiktionale Text, weil auch geprägt vom Irrationalen, somit neurotisch. Von einer Reinform, wenn es so etwas überhaupt gibt, kann jedoch auch hier nicht die Rede sein, denn auch in diesem Text wird mit Märcheneinschüben und einem eingeschobenen Dichterstreit der Wahnsinnigen gearbeitet, und am Ende mündet das Einpersonendrama in ein postdramatisches Stück, das Ähnlichkeiten mit denen von Elfriede Jelinek oder Heiner Müller hat.

Diese drei Texte, die alle auch autofiktional gelesen werden können, treten im letzten Kapitel in einen Dialog mit Herta Müllers autobiographischen Essays. Die Entscheidung

vorwiegend mit ihren Essays und weniger mit ihren fiktionalen Texten zu arbeiten, wurde durch den Forschungsgegenstand, in dessen Zentrum das Nichtidentische steht, bestimmt.

Autobiographien versuchen über die Figur der Prosopoeie das Selbst zu restaurieren (DeMan), das so jedoch nicht existiert, und dem die Form des Essays Rechnung trägt. Dadurch fällt vor allem auch Licht auf die Rolle des Autors, der, so argumentiere ich am Ende, zugunsten des „kleinen Schreiberleins“ (Wassermann, *Caspar* 434) abtreten muss. Außerdem handeln ihre Essays ja gerade vom Schreiben im und als Exil, oder sollte es richtiger heißen, vom Schweigen.

Während am Anfang, bei Caspars Spracherwerb, der Prozess der Individualisierung und gleichzeitiger Totalisierung gezeigt wurde, kann in der Anordnung der Texte eine Verschiebung hin zur Totalisierung gesehen werden. Diese Verschiebung korrespondiert m. E. mit dem Prozess der Entmachtung der Väter, der Auflösung des Ichs und der Ausdehnung der Todesmacht des Souveränen, die im Zusammenhang mit der Biopolitik steht. Der Aspekt, dass „die Todesmacht nur das Komplement zu einer positiven Lebensmacht darstellt“ wird anhand der Geschlechterpolitik, in deren Zentrum ja gerade jene positive Lebensmacht steht, erörtert, denn „der König bestand auf der Übersicht durch Geschlechtertrennung“ (70), die gepaart mit einer Trennung der ethnischen Gruppen einhergeht. Um sich dem Geheimnis der Macht, „die selbst die Körper und Lebensformen durchdringt“ zu nähern, wird gezeigt, wie Nation und Staat als etwas Natürliches konstruiert werden, durch Sozialisation als ein solches mit den Kindern von weiblichen Erzieherinnen (Partizipation der Frauen am Patriarchat) angesprochen wird, und sich so dann als Verkehrung von Ursache und Wirkung (Bourdieu) in die Körper und Worte einschreibt, sie krank macht. Dabei geht es um den Sprachterror einer terrorisierten Sprache, um die Diktatur der Worte, die auch die Leerstellen, das Schweigen, diktiert. Im Punkt „Alles ist verdächtig“ – ein Satz aus Wassermanns Roman – werden die verschiedenen Arten des

Schweigens, wie sie in Müllers Essays zu finden sind, mit den Arten des Schweigens der vorherigen Kapitel in Verbindung gebracht. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf den Verhören, da durch diese Kumulation der Verkehrungen und Verdächtigungen die Sprachkrise um so sichtbarer wird. Die Subalternen, von denen immer mehr produziert werden, denn „Genosse Nicolae Ceaușescu ist der Vater aller Kinder“ (vgl. *Fasan* 61), können nicht sprechen.

Diese Totalisierung ist jedoch nicht zu verwechseln mit der freiwilligen Entindividualisierung, denn in dieser Geste liegt die Hoffnung. Karls freiwillige Namensaufgabe sowie das Märchen von „Frau Scheiße“ aus „Karriere einer Putzfrau“ werden mit Müllers Beschreibung der Verhaftung ihrer Mutter, die durch zusätzliche freiwillige (Selbst)erniedrigung, Erniedrigung in Würde verkehrt (vgl. Nobelvorlesung), zusammengeführt, um zu zeigen, inwiefern die Geste des Putzens dies bewerkstelligen kann. Auch diese Szene ist von einer gewisse Naivität geprägt.

Zur literarischen Einordnung

Die Auswahl der Texte und ihre Anordnung ermöglicht darüber hinaus eine Problematisierung der literarischen Kategorien wie Exil- oder MigrantInnenliteratur, die auf einer nationalen Grundannahme basieren. Inhaltlich sowie ästhetisch wird diese Annahme bereits im Wassermann-Kapitel insofern widerlegt, da gezeigt werden kann, dass *Caspar Hauser* zur Exilliteratur gezählt werden sollte, Wassermann jedoch aufgrund seines frühen Todes (1934), obwohl er noch die Verbrennung seiner Bücher miterlebte, nicht dazugerechnet wird. Dieses Argument verfestigt sich im Kafka-Kapitel, da Kafkas Zugehörigkeit zur Exilliteratur bereits etabliert ist und ich die Figur Karl Roßmann als Wiedergänger Caspars lese. Im Özdamar-Kapitel werden dann kategoriale Ausschlussmechanismen der Exilliteratur mit denen der

MigrantInnenliteratur verglichen, um einige Parallelen herauszuarbeiten. Das Modell der politisch-nationalen Aus- und Eingrenzung, um das es inhaltlich u.a. in dieser Arbeit geht, findet sich auch in diesen literarischen Kategorien wieder. Über Herta Müllers „Der fremde Blick“, der weder ein neuer Blick ist, den man im Exilland erst annimmt, noch eine „Eigenart der Kunst“ ist, die Schreibende von Nichtschreibenden unterscheidet, sondern vielmehr mit der Biographie zu tun hat (vgl. 144), führt, zusammen mit der Figur Caspar und Kafkas Exilschreiben, zur These, dass Literatur immer Exilliteratur ist, und dass die Kategorie Transnationale Literatur nur dann sinnvoll ist, wenn sie dem Rechnung trägt.

Bibliographie zur Einleitung

- Adorno, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. Print.
- . *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. Print.
- Agamben, Giorgio. *Das Offene: Der Mensch und das Tier*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. Print.
- . *Homo sacer: Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002. Print.
- Améry, Jean. “Glanz und Elend der Schriftsteller-Stars: Über Jakob Wassermann und Stefan Zweig.” *Bücher aus der Jugend unseres Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981. 162-75. Print.
- Aristoteles. *Politik: Schriften zur Staatstheorie*. Trans. Franz F. Schwarz. Stuttgart: Reclam, 2007. Print.
- Arendt, Hannah. “Bertolt Brecht.” *Men in Dark Times*. San Diego: Harcourt Brace, 1983. 207-49. Print.
- . *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München: R. Piper, 1986. Print.
- . *Vita Activa*. München: Piper, 1996. Print.
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg, 2007. Print.
- Boal, Augusto. *Games for Actors and Non-Actors*. London: Routledge, 2002. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Die männliche Herrschaft*. Trans. Jürgen Bolder. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. Print.
- Brecht, Bertolt. “Die Landschaft des Exils.” *Bertolt Brecht Werke*. Ed. Werner Hecht et al. Vol. 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. 88. Print.
- De Man, Paul. “Autobiography as De-facement.” *MLN* 94.5 (1979): 919-30. Print.
- Derrida, Jacques. *Die Einsprachigkeit des Anderen*. München: Fink, 2003. Print.
- Foucault, Michel. “Vorlesung vom März 1976.” *In Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*. Trans. Michaela Ott. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. 218-48. Print.

- . *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1*. Trans. Ulrich Raulff and Walter Seitter. Frankfurt: Suhrkamp, 1977. Print.
- Gailus, Andreas. *Passions of the Sign: Revolution and Language in Kant, Goethe, and Kleist* (Parallax: Re-visions of Culture and Society). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. Print.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten." *Sämtliche Werke*. Ed. Wilhelm Voßkamp and Herbert Jaumann. Volume 9. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. 993-1114. Print.
- Hamacher, Werner. "The Gesture in the Name: On Benjamin and Kafka." *Premises*. Stanford: Stanford University Press, 1996. 294-336. Print.
- Kafka, Franz. *Der Verschollene*. Ed. Jost Schillemeit. Frankfurt: Fischer, 2002. Print.
- Marx, Karl. "Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte." *Karl Marx/Friedrich Engels – Werke*. Vol. 8. Berlin/DDR: Dietz, 1960. 111-207. Print.
- Mitscherlich, Alexander. *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft*. München: Piper, 1973. Print.
- Müller, Herta. "Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis: Nobelvorlesung." *nobelprize.org*. Nobel Media AB, 7 Dec. 2009. Web. 11 Sep. 2011.
- . *Der König verneigt sich und tötet*. Frankfurt: Fischer, 2009. Print.
- . *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt: Eine Erzählung*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. Print.
- Özdamar, Emine Sevgi. "Karriere einer Putzfrau." *Mutterzunge*. Köln: KiWi, 1998. 104-14. Print.
- . *Sonne auf Halbem Weg: Die Istanbul-Berlin-Trilogie*. Köln: KiWi, 2006. Print.
- Scholem, Gershom. *Judaica 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. Print.
- Schwarz, Sandra. *Verbannung als Lebensform: Koordinaten eines literarischen Exils in Franz Kafkas "Trilogie der Einsamkeit"*. Tübingen: Niemeyer, 1996. Print.
- Schweppenhäuser, Hermann. *Theodor W. Adorno: Zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1989. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravarty. *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Tura + Kant, 2008. Print.
- Stimilli, Davide. "Findlinge: Franz Kafka und Jakob Wassermann." *DIGI 73* (1999): 478-500. Print.
- Waltz, Matthias. *Ordnung der Namen: Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre*. Frankfurt: Fischer, 1993. Print.
- Wassermann, Jakob. *Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzen*. Mit einem Nachwort von Golo Mann. 21. Auflage. München: DTV, 2009. Print.
- . *Lebensdienst: Gesammelte Studien, Erfahrungen und Reden aus drei Jahrzehnten von Jakob Wassermann*. Leipzig und Zürich: Grethlein & Co., 1928. Print.

Caspar Hauser, der Flüchtling im eigenen Land:

Eine Analyse des *Caspar Hauser*-Romans von Jakob Wassermann hinsichtlich der Figur des *homo sacer*

Situierung

In der Wassermann Forschung und Rezeptionsgeschichte ist das 40-jährige Desinteresse und die Ambivalenz, mit der sein Werk diskutiert wurde, auffallend. Zur Weimarer Zeit war er ein Bestseller-Autor, ein Literatur-Star mit internationalem Ruhm¹, dessen Bücher dann während der Nazi-Zeit verbannt und verbrannt wurden². Obwohl er in den 1970er Jahren³ im Zuge des neu entstandenen Interesses an jüdisch-deutschen Themen erwähnt wird, blieb eine intensivere Auseinandersetzung mit seinem Werk in diesem Rahmen aus. „Es ist schade“, schreibt Jean Améry, „daß man ihn bei der Wiederentdeckung der Exilliteratur, der er schließlich angehörte, obgleich er schon 1934 starb, so ganz außer acht ließ“ (164f). Was für Améry ein Selbstverständnis ist, ist in der Forschung zur deutschen Exilliteratur nicht als ein solches gegeben, denn die Forschung zur Exilliteratur in den 1960/70er Jahren und auch einige Beiträge aus den 1990er Jahren, so kritisiert Alexander Stephan in *Exile and Otherness: New Approaches to the Experience of the Nazi Refugees*, kam kaum über Themen wie „Totalitarismusforschung,‘ Akkulturation,‘ Sprachprobleme,‘ and issues of dating the exile period“ (10) hinaus. In der ersten Zeit wurde die deutsche Exilliteratur vorwiegend unter dem Aspekt einer anti-faschistischen Literatur gelesen (vgl. Winkler 9-37). Auch wenn mir dieser Aspekt kein Anliegen ist, wird sich im Punkt „Bote des Unglücks“ zeigen, dass man *Caspar Hauser* auch unter solch antifaschistischem Kriterium zur Exilliteratur zählen könnte, denn er ist der Bote des bevorstehenden Unglücks, dem „Extrem der Biopolitik“, wie Foucault die Konzentrations- und Vernichtungslager nennt.

Ich möchte Amérys Selbstverständlichkeit aufgreifen und Wassermann im Rahmen der Exil- (und MigrantInnen)literatur lesen und diese wiederum als eine, die nicht erst seit heute ins „weltliterarische wächst“ (vgl. „Von den literarischen Früchten“), wie Wassermanns internationaler Ruf belegt. Das Forschungsgebiet der *Migration Studies* hat, so Stephan weiter, neue Aspekte, Annäherungen und Einsichten gebracht, die sich durch die Zusammenarbeit verschiedener Disziplinen auszeichnet. Stichworte für diese neueren Ansätze sind: Identität, Multi- und Interkulturalität, Hybridität, Globalisierung der Differenz, Nomadentum, Transnationalität, Entfremdung, delocalization, displacement und border-crossing (vgl. 10-17). Jedes dieser Stichworte läßt sich anhand der Romanfigur Caspar Hauser⁴ diskutieren, denn Wassermanns Werk generell und sein Roman *Caspar Hauser*⁵ insbesondere zeichnen sich gerade dadurch aus, dass das Interesse an ihnen weit über ein literarisches bzw. literaturwissenschaftliches hinausgeht⁶. Was bei Marcel Reich-Ranicki eher als Beweis für dessen ästhetischen Mangel gilt, wenn es heißt:

Wassermanns Hauptwerke ... fanden zwar unzählige begeisterte Leser, doch nur sehr wenige Interpreten. Nicht dass die Kritik ihn ignoriert hätte. Aber es war ihm nie gelungen, die literarische Welt zu provozieren oder auch nur anzuregen⁷ – weder zu seinen Lebzeiten noch nach seinem Tod ... wurden seine Bücher ernsthaft diskutiert (47),

möchte ich als Anregung nehmen, um das „... weitgehend unerkundete ... Grenzgebiet zwischen literarisch-poetischer und anthropologischer Deutung“ (Weckmann, „Natur-Geschichten“ 16) zu betreten und weiter auszukundschaften. In diesem Grenzgebiet bewegt sich zwangsläufig die Figur Kaspar Hauser, aber auch Exilliteratur, wenn man dem jüdischen Exilgedanken folgt: „Die jüdische Tradition legt eine anthropologische Universalisierung des Exilgedankens nahe, derart, daß es das Wesen der menschlichen Existenz ausmache, aus der dem Menschen ursprünglich

zugehörigen Welt vertrieben zu sein“ (Greiner 1). Bernhard Greiner und Philipp Theisoehn führen hierzu im Vorwort zu *Placeless Topographies: Jewish Perspectives on the Literature of Exile* die Vertreibung aus dem Paradies, das Geburtstrauma und das Herausfallen aus der „magisch-mythischen Sprachwelt“, aus der Welt der „heiligen Sprache“, in der Wort und Sache eins sind, an (vgl. 2). Ich möchte *Caspar Hauser* in diese(r) Tradition einordnen und lesen. Nicht nur diese drei Erfahrungen werden in dem Roman thematisiert, sondern auch die jüdische Erfahrung der Diaspora, wenn z.B. Caspar durch die „Judengasse“ (99) rennen muss⁸. Gleichzeitig stellt ein solcher Exilgedanke die Kategorie Exilliteratur generell infrage. Dieser Aspekt wird immer wieder in den folgenden Kapiteln aufgegriffen werden, um diese literarische Kategorie im Herta Müller-Kapitel mit Roberto Bolaño dann endgültig zu verwerfen.

Die Wassermannrezeptionen der 1920er/ 30er Jahre und die der 1970er/80er beinhalten trotz Lob alle den Vorwurf des Ungenügens⁹. Regina Schäfer, die in ihrem einleitenden Kapitel zu *Plädoyer für Ganna*¹⁰ die einschlägigen Zitate von – um nur einige zu nennen – Stefan Zweig, Thomas Mann, von Mendelssohns, Jean Améry und Marcel Reich-Ranicki, also aus beiden Epochen, gegenüberstellt, bringt die Kommentare auf den Punkt: „Er hat sich redlich bemüht. Aber: Es hat dennoch nicht ganz ausgereicht“ (5). Bemerkenswert ist, dass auch die völkische Literaturgeschichtsschreibung zu diesem Urteil kam¹¹; für sie liegt das Unzureichende im Jüdischen, d.h. ihnen war Wassermann nicht deutsch genug. Dabei überschneidet sich so manche Kritik. Was z.B. bei Fritz Martini, „er blieb im Stil der Belletristik und fand nicht zum unmittelbaren dichterischen Bilde“ (527) heißt, ist bei Adolf Bartels der „jüdische Geist, der nicht bildnerisch, sondern zersetzend wirkt“ (Kraske 48). Was Reich-Ranicki¹² als Wassermanns Erfolgsrezept beschreibt, „... die besten Chancen im Kampf um die Gunst des Publikums [haben] weder Bücher, deren künstlerischer Wert unzweifelhaft ist, noch jene, die unverkennbar zur

Schundliteratur gehören” (48), liest sich bei Adolf Bartels folgendermaßen: „Hier ist einer der schwierigsten Fälle, wo die Unterscheidung zwischen Kunst und Afterkunst nicht leicht ist“ (zitiert nach Kraske 47)¹³. Wassermanns Werk wird als ein literarisches Zwitterwerk diskutiert, das sich weder in literarische Kategorien basierend auf *high* und *low culture*, noch in solche basierend auf Nationalität einordnen lässt. Man kann durchaus auch Parallelen zwischen dem jüdisch-deutschen Schriftsteller und der Figur Caspar und Kaspar Hauser ziehen, denn beiden wird vorgeworfen, Betrüger zu sein, und das nicht zuletzt aufgrund ihrer Zitathaftigkeit¹⁴. Dieser Aspekt deutet bereits auf das Thema der Mimikry hin, das vor allem im Özdamar-Kapitel dann erörtert wird.

Für Wassermann selbst war der Entscheidungszwang, entweder Deutscher oder Jude zu sein, eine seiner schmerzlichsten Erfahrungen. Wassermanns Suche „nach Vorbild und Beispiel, nach Ermunterung und Bestätigung bei denen, die ... [ihm] vorangegangen waren, nach der einen oder andern Richtung, aber ... war ergebnislos” (*Mein Weg* 56). Zu dieser Erfahrung gehört auch der Schmerz, dass ihm dieser noch nicht einmal zugestanden wurde, wie Thomas Manns Brief/Tischrede vom 3.4. 1921 bezeugt:

Ich möchte Sie nicht kränken, mein Wunsch ist das Gegenteil, aber mein Antrieb, Ihnen zu widersprechen, war oft sehr lebhaft, und auch in diesem Augenblick bezähme ich ihn kaum. Ihr subjektives Erleben nochmals in höchsten und sympathievollen Ehren, - aber ist denn das alles wirklich so? Ist nicht doch viel dichterische Hypochondrie im Spiel? Manche Ihrer Klagen beziehen sich auf deutsche Verhältnisse überhaupt, und auch jeder nicht-jüdische deutsche Romanschriftsteller könnte sie erheben (449)¹⁵.

Freilich hat Mann recht, wenn er schreibt, dass seine Klagen sich auf deutsche Verhältnisse überhaupt beziehen, die auch nicht-jüdische Schriftsteller erheben könnten. Dies galt nicht nur

für Schriftsteller, sondern für die Menschen der Moderne generell, denn Wassermanns Romane wären wohl keine Bestseller gewesen, hätte er nicht auch den Lebensnerv der Zeit mit der Identitäts- und Sprachkrise¹⁶, der Orientierungslosigkeit¹⁷ und dem politischen wie emotionalen Ausnahmezustand¹⁸ getroffen, was nicht zuletzt durch die Fülle der angesprochenen Diskurse in Wassermanns Werk zum Ausdruck kommt. Diese Sichtweise lässt jedoch die doppelte Entfremdung, die die Juden erleb(t)en, außer acht¹⁹.

Anders als Gershom Scholem und Martin Buber, die sich dem Zionismus anschlossen, oder denen, die sich mit dem Sozialismus identifizierten wie Ernst Bloch, Kurt Tucholsky oder Ernst Toller oder denen, die durch Konversion zum Christentum sich völlig assimilierten, bezog Wassermann eine „radikal individualistische Position“ (Jütten 170), wie auch später bei Franz Kafka zu sehen sein wird. Trotzdem meint Hans Otto Horch, dass „Jakob Wassermann ... eindeutig auf die assimilatorische Konzeption zu beziehen“ (85) sei, denn die „jüdische Tradition in einem substantiellen Sinn stand ... nicht mehr im Zentrum des Interesses, sie wurde in einer allgemeinen Kultur der Humanität gleichsam aufgehoben“ (85). Den, der Wassermann vielleicht am nächsten gestanden wäre, Heinrich Heine, lehnte er als „nur Talent“ „ohne Menschlichkeit“, als „isolierte geistige Leistung“ energisch ab:

Ich befand mich von Anfang an im Verhältnis des Widerstrebens, ja der heftigen Abneigung gegen Heine. Seine Lyrik erschien mir, gemessen an der von Goethe, Hölderlin oder Mörike, süßlich, spielerisch und roh sentimental; seine Prosa erregte meinen Haß durch ihr Bestreben nach geistreicher Pointe, durch ihre Mischung von Frivolität und rohester Melancholie; ... und die sogenannten letzten Gedichte, in denen aufrichtige und ergreifende Töne sind, waren mir verdächtig durch ein gewisses Sichgefallen im Schmerz. ... Was mir an Heine wider das Blut ging, war vielleicht das

Blut. ... das Auffallenste an ihr ist das schroffe Nebeneinander von Ghettogeist und Weltgeist, vom jüdischen Kleinbürgertum und Europäismus, von dichterischer Imagination und jüdisch-talmudischer Vorliebe für das Wortkleid, das Wortphantom ... er war die Wunde²⁰, die ich vor kurzem erlitten hatte“ (Mein Weg 57ff).

Wassermann wirft Heine misslungene Assimilation (Mimikry) vor, was verwunderlich anmutet, denn *Mein Weg als Deutscher und Jude* ist selbst Zeugnis der Assimilationsunmöglichkeit; ein „wahrer Schrei ins Leere, der sich als solcher wusste“ (10), wie es bei Scholem „Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch“ heißt und für den Manns Brief, aber auch die Romanfigur Caspar Hauser Zeugnis ist.

Wassermanns Roman *Caspar Hauser* wird zwar oft in der Wassermann-Forschung erwähnt, aber meist nicht weiter besprochen, Ausnahmen stellen z.B. Jüttens *Diskurse über Gerechtigkeit im Werk Jakob Wassermanns* (2007) oder die Aufsatzsammlung *Jakob Wassermann: Deutscher, Jude, Literat* (2007) dar. Obwohl der Kaspar-Hauser-Mythos nichts an seiner Attraktivität, weder in Kunst und Literatur noch in den verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen, verloren hat²¹, überlässt man diesen Roman Wassermanns eher der Kaspar-Hauser-Forschung, in der er, soweit es um literaturwissenschaftliche Arbeiten geht oder solche, die auch literarische Erzeugnisse einbeziehen, nicht fehlt, denn er veranlasste nicht nur eine „regelrechte Kaspar Hauser Welle“ (Schmitz-Emans 172), sondern hat mit seinem Roman eine „entscheidende Weiche zur Sprachkritik“ gestellt:

Die Idee, Kaspars Sprach- und Schreibunterricht sei letztlich eine Dressur gewesen und in ihr habe die subtilste und zugleich wirkungsvollste Form gesellschaftlicher Gewaltanwendung gegenüber dem Findling als einem Individuum bestanden, korrespondiert mit einer modernespezifischen sprachkritischen Grundhaltung. Sie prägte

zwar erst lange nach dem Tod des historischen Findlings dessen literarische Modellierungen, ist heute aber irreversibel mit dem Stichwort „Kaspar Hauser“ verbunden. Wassermanns Roman – der von vielen, die sich mit dem Fall Hauser auseinander gesetzt haben, als quasi dokumentarische Informationsquelle gelesen worden ist, hat hier die entscheidenden Weichen gestellt (108).

Darüber hinaus trage Wassermann zwar zur Mythologisierung der Figur bei, reflektiere jedoch gleichzeitig diese Mythologisierung (vgl. 79)²², und bei ihm sei bereits das Zitathafte Kaspers angelegt (ebd.).

Wassermann „bildete“ sich ein, „... den Deutschen [mit *Caspar Hauser*] ein wesentlich deutsches Buch gegeben zu haben, wie aus der Seele des Volkes heraus“ (78). In *Mein Weg als Deutscher und Jude* heißt es weiter: „Ich bildete mir ein, da ein Jude es geschaffen, den Beweis geliefert zu haben, dass ein Jude nicht durch Beschluß und Gelegenheit, sondern auch durch inneres Sein die Zugehörigkeit erhärten, das Vorurteil der Fremdheit besiegen könne“ (78). Caspar Hauser ist ein „deutscher Mythos“, „deutsche Geschichte“ in einer „deutschen Landschaft“ situiert, aber so wie Caspar die Zugehörigkeit verweigert wurde, er nie (s)eine Heimat fand, so blieb auch Wassermann ein Flüchtling, ein Heimatloser. Wassermanns Erwartung, durch dieses Buch als „deutscher“ Schriftsteller angenommen zu werden, wurde enttäuscht. „Es durfte vor der deutschen Öffentlichkeit nicht wahr sein, dass ein Jude ein so eigentümlich deutsches Buch schrieb“ (83). Das „Nationale“, wie in den folgenden Kapiteln auch noch zu sehen sein wird, „[ist] nicht mehr naturalisierbar“ (Bhabha 129). Hier kommt der Abstand, um Bhabhas Beispiel zu entleihen, von Englischsein und Angliziertsein zum Vorschein (vgl. 130). Oder auf deutsche Verhältnisse bezogen: Der Abstand von deutscher und jüdischer Nationalität wird sichtbar²³. Vielleicht müsste es hier heißen, dass diese Erwartung zu seinen

Lebzeiten enttäuscht wurde, denn spricht nicht das große Interesse an diesem Roman außerhalb der Wassermann Forschung dafür, dass er schließlich doch als „deutscher“ Roman angenommen wurde, freilich dann wieder mit weitgehender Auskoppelung des Jüdischen.

Kaspar Hauser ist das Rätsel seiner Zeit, so heißt es auch auf seinem Grabstein, dessen Inschrift von Wassermann zitiert wird: „Hic Jacet Casparus Hauser Aenigma Sui Temporis Ignota Nativitas Occulta Mors.“ (Hier ruht Caspar Hauser, Rätsel seiner Zeit, unbekannter Geburt, verborgenen Todes.) Durch seine Rätselhaftigkeit wurde er zur Symbol-Gestalt und zur Metapher²⁴. Der Findling wurde, um nur einige zu nennen, zur Sozial- und Sozialisationskritik, zur Metapher für die Sprachkrise und für den Dichter als Außenseiter²⁵, zur Erlöserfigur und zum Ideal des Neuen Menschen, zur Metapher für den Verlust von Kindheit und Unschuld, und für die universale Verlassenheit des modernen Menschen, aber auch für den Urmenschen und homo ferus²⁶. Meine eigene Lesart, ihn als Flüchtling und diesen wiederum mit Giorgio Agamben als *homo sacer* im Kontext der Foucaultschen Biopolitik zu lesen, streift viele der angesprochenen Lesemöglichkeiten, soll jedoch neue Impulse und Perspektiven in diese bringen. Weder Caspar Hauser noch *homo sacer* sind Wolfskinder²⁷, aber sie sind mit ihnen verwandt, denn:

Das Leben des Verbannten ist – wie dasjenige des homo sacer [uomo sacer] – kein Stück wilder Natur ohne jede Beziehung zum Recht und zum Staat; es ist die Schwelle der Ununterschiedenheit und des Übergangs zwischen Tier und Mensch, zwischen physis und nómos, Ausschließung und Einschließung. Es ist das Leben des loup garou, des Werwolfs, der weder Mensch noch Bestie ist, eine Kreatur, die paradoxerweise in beiden Welten wohnt, ohne der einen oder der anderen anzugehören (Agamben 115).

Nimmt man Aristoteles' Definition des Rätsels, die Verbindung von Gegensätzen (vgl. ebd. 41), so sind die Figuren *homo sacer* und Caspar Hauser durch ihre Rätselhaftigkeit mit einander verbunden, denn beide sind Grenzfiguren, die Widersprüchliches verbinden und dadurch wiederum ihrer Zeit und der Nachwelt ein Rätsel aufgeben. Im Kontext der Stilisierung Caspars zum Messias klingt auch der Heiland an, der das Widersprüchliche heilen soll.

Homo sacer ist, wie einleitend beschrieben, eine Figur des archaischen römischen Rechts, die das nackte Leben, also das Leben, das nicht geopfert werden kann und dennoch getötet werden darf, verkörpert. Er ist eine Schwellenfigur, die in der binären Gegensatzlogik die Zwischenräume bewohnt, denn von allen anderen ist er nur durch Ausschluss eingeschlossen. So zeigt er auch den Überschuss des Signifikanten zum Signifikaten. Er ist heilig und unrein zugleich. *Homo sacer* kann weder der häuslichen noch der öffentlichen Sphäre, weder dem religiösen noch dem Strafrecht zugeordnet werden. Er ist weder Mensch noch Tier und gehört weder zu den Lebenden noch zu den Toten. In ihm verschmelzen das Innen und das Außen ununterscheidbar. Alle können ihm gegenüber als Souverän handeln, so wie gegenüber Flüchtlingen, denn diese sind Wiedergänger des *homo sacer*, die den Abstand von Geburt und Nation, von Menschen- und Bürgerrechten aufscheinen lassen. Mit dieser Grenzfigur versucht Agamben Licht auf die originär politischen Strukturen zu werfen, um so dem Geheimnis der Macht auf die Spur zu kommen.

In diesem Kapitel möchte ich daher Wassermanns Romanfigur Caspar Hauser als *homo sacer* lesen, um so zum einen eine Arbeitsdefinition des Begriffs des Flüchtlings zu etablieren. Gleichzeitig zeigt eine solche Lesart, dass der Roman *Caspar Hauser* durchaus zur Exilliteratur gerechnet werden kann und eröffnet so auch die Infragestellung literarischer Kategorien. Zum anderen wird ein Flüchtling im eigenen Land sichtbar, was wiederum für die jüdische

Auffassung spricht, die eine anthropologische Universalisierung des Exilgedankens nahelegt. Caspar Hauser – so wie später auch Karl Roßmann und Ophelia – durchläuft in seinem kurzen Leben verschiedene Exilstationen, entlang denen dieses Kapitel strukturiert ist. So kann ein wesentliches Moment des Exils – des Lebens – mit seinen ständigen Wiederholungen veranschaulicht werden, das in den darauffolgenden Kapiteln – auch bezogen auf die ästhetische Form – weiterhin eine Rolle spielen wird. Obwohl Caspars Exilstationen vom immer Gleichen geprägt sind, kommt doch auch immer etwas Neues hinzu. Dieses Neue lese ich vor allem als Beschreibung der Schichtungen der Machtstruktur, dessen Basis die Vater-Sohn-Beziehung als politisches Modell darstellt.

Caspars Exilstationen können auch als ein ständiges Wechseln seiner Väter gelesen werden. Eine Analyse der Vater-Sohn-Verhältnisse wirft nicht nur „Licht auf die originär politischen Struktur“, sondern auch auf die phallogozentrischen und patronymischen Schichtungen dieser Machtstruktur. In „Ein Kellerverlies oder der originär politische Raum“ wird eben dieses Verhältnis mit seinem kategorischen Ausschluss von Frauen, Sklaven und Töchtern analysiert und meine These, dass Ursprung Exil ist, entwickelt. Die Auflösung des souveränen Bandes, die, folgt man Agamben weiter, „... das nackte Leben, das im Niemandsland zwischen Haus und Staat wohnt, [impliziert und produziert]“ (100), leitet zu dem Punkt „Ausgesetzt und Ausgestellte Menschenrechte“ über, in dem der Abstand von Geburt und Nation, von Menschen- und Bürgerrechten gezeigt wird. Bei der Analyse der Beziehung von Professor Daumer und Caspar wird es vor allem um den Spracherwerb gehen, um so zu zeigen, inwiefern es sich hierbei um ein gewaltsames Einsprechen handelt, – in Anlehnung an Derridas *Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. Darüber hinaus wird sich zeigen, dass das Subjekt erst durch Sprache konstruiert wird, aber auch dass Caspars Suche nach einer Identität, obwohl er

lernt, Ich zu sagen, scheitert und scheitern muss. Die vergebliche Suche nach Caspars richtigem Namen führt im Kafka-Kapitel u.a. auch zu meinem Vorschlag, Karl Roßmann als seinen Wiedergänger zu lesen. In den darauffolgenden Punkten lässt dann die Analyse der Vater-Sohn-Beziehung eine Verkehrung der Geschlechter erkennen, die Caspar als Handelsware erscheinen lässt, um sich zusätzlich als Zwangsheterosexualität zu zeigen. Auch wenn Wassermann an der traditionellen Romanform festhält und einen omnipotenten Erzähler auftreten lässt, wird inhaltlich jedes Konzept, mit dem Caspar konfrontiert wird, ins Wanken gebracht. Damit wird auch der Aspekt der Negativen Dialektik mit dem Begriff als das Identische und dem Namen als das Nicht-Identische hier vorbereitet.

Gleich zu Anfang, in „Ankunft eines halbvertierten Adelsfräuleins“ zeige ich, inwiefern Caspar ein Mischwesen ist, der der Figur des *homo sacer* gleicht. Es gibt jedoch einen wesentlichen Unterschied; zusätzlich zu all den von Agamben beschriebenen Zwischenorten, die *homo sacer* bewohnt, bewohnt Caspar Hauser auch noch den Zwitterort zwischen den Geschlechtern. Seine Hybridität, die eine eindeutige Zuordnung unmöglich macht, entblößt die herrschende Ordnung als eine entlang der binären Gegensatzlogik eingebettet in eine Geständniskultur mit Zwangsheterosexualität. Darüber hinaus führt die Beobachtung, dass Caspar auch einen Zwischenort zwischen den Geschlechtern bewohnt, zur ersten Problematisierung von Agambens kategorischen Ausschluss von Frauen. Vor allem in „*Homo Sacers* Schwester“ wird dieser Aspekt wieder aufgegriffen und in den Kontext zu seiner schwesterlichen Beziehung zur Figur Clara Kannawurf gesetzt. Diese Überlegungen bereiten mein Argument vor, dass Biopolitik eine Form der Feminisierung der Politik ist, das dann vor allem im Özdamar Kapitel erörtert wird.

Ankunft des halbvertierten Adelsfräuleins

Das erste Kapitel „Der fremde Jüngling“ kann als eine Art Abstrakt zum Roman gelesen werden, in dem die Erzählperspektive, die symbolische Aufladung, die Gesellschaftskritik mit ihren Machtstrukturen, der „Wille zum Wissen“, die Diskursfülle und Auflösung der Subjekt-Objekt-Trennung bereits angelegt sind, und wäre der Ausgang der Geschichte nicht ohnehin bekannt, so wüssten die Leser schon hier um das tragische Ende Caspar Hausers, „denn der Fremdling konnte kaum mehr gehen; Blutspuren bezeichneten seinen Weg“ (12)²⁸. Der fremde Jüngling wird gleich auf den ersten Seiten als eine Grenzfigur vorgestellt, die sich nicht ein- und zuordnen lässt. In späteren Kapiteln wird seine Hybridität dann nicht mehr nur beschrieben, sondern beim Namen genannt, er ist ein „Zwitterding“ (192) und die „Zwitterhaftigkeit ... [seines] rätselhaften Wesens“ (237) wird beklagt.

Allein der Name Caspar ruft ganz unterschiedliche Assoziationen hervor: Caspar kommt aus dem persischen und bedeutet Schatzmeister; es ist der Name einer der heiligen drei Könige, ein Weiser aus dem Morgenland²⁹; Caspar ist auch das Kasperle, der Harlekin³⁰, eine Figur zwischen „Lachen und Tod“³¹: „Die von den Feiertagsausflügen heimkehrenden Bürger hatten ihren Spaß an der Sache“ (13), nämlich an den „tanzbärhaften hüpfenden Bewegungen“ (vgl. 13) Caspars, der „mit den Händen in die Kerzenflamme“ (13) griff. In seinem Vornamen verschmelzen das Heilige und Profane, er weist auf das Leben und den Tod zugleich. Sein Zuname Hauser steht nicht nur im Widerspruch zu dem Heiligen und Noblen seines Vornamens, sondern auch zu den sonstigen Bezeichnungen seiner Person, die ihm gerade kein zu Hause bestätigen, sondern ihn schon auf den ersten Seiten als herkunfts-, mutter- und elternlos (17), als Fremden, Findling und Sonderling (17-19) benennen. Er wird uns weiter als ein Mischwesen – einem Engel³² gleich – beschrieben, ein Wesen zwischen Tier und Mensch, ein „halbvertierter

Bursche“ (12), weder Jüngling noch Kind. Bei seiner Ankunft in Nürnberg ist er ca. 13 Jahre alt, so gehört er auch nicht mehr dem Bild des reinen Naturzustandes an. Er ist „ein Jüngling“, der aber „der Sprache nicht mächtiger als ein zweijähriges Kind“ ist, der einen Übergang von Stimme zur Sprache³³ einnimmt, denn „nur wenige Worte konnte er deutlich aussprechen, ... diese wiederholte er immer wieder mit lallender Zunge, bald klagend, bald freudig, als wenn kein Sinn dahintersteckte und sie nur unverständene Zeichen seiner Angst oder seiner Lust waren“ (11). Er – oder sollte es “sie” heißen – kann nicht schreiben und „malt“ (13) doch einen Namen und „wurde von nun an [so] genannt“ (13), sein Laufen ist ein „Taumeln“ (vgl.12), er ist weder dem Bauernstand noch dem Adel und auch keinem Geschlecht zuzuordnen:

„So sieht kein Bauer aus“, sagte er [der Gefängniswärter Hill] und deutete auf das wallende hellbraune Haar seines Häftlings, das etwas nicht ausdrückbar Unberührtes hatte und glänzend war wie das Fell von Tieren, die in Finsternis zu leben gewohnt sind. „Und diese feinen weißen Händchen und diese samtweiche Haut und die dünnen Schläfen und die deutlichen blauen Adern zu beiden Seiten des Halses – wahrhaftig, er gleicht eher einem adligen Fräulein als einem Bauern“ (13).

Caspar passt in kein binäres Gegensatzpaar, in keine Gegensatzlogik, in kein Entweder-Oder, er ist der ganz Andere ohne Gegenüber³⁴, der sich „auf der Erdkugel ... keineswegs zu Hause [fühlt]“ (288):

„Soviel ist klar“, heißt es am Schluß [des Protokolls, das über Caspar angefertigt wird], „daß man es hier mit einem Menschen zu tun hat, der nichts von seinesgleichen ahnt, nicht ißt, nicht trinkt, nicht fühlt, nicht spricht wie andere, der nichts von gestern, nichts von morgen weiß, die Zeit nicht begreift, sich selbst nicht spürt (14).

Auch der Brief, den er bei sich trägt, erfüllt die Erwartung nach Aufklärung über Caspars Person und seiner Herkunft nicht, noch dazu ist er anonym verfasst. Wir erfahren, dass Caspar dem Schreiber „im Jahre 1815 gelegt worde“ (16), dass er ein Findling sei, von dem „kein Mensch weiß“ (17). Der Leser des Briefes wird aufgefordert den Fremden selbst zu fragen: „Sie dürfen ihn schon fragen“ (17), um dieses Fragen gleich ad absurdum zu führen, „er kann es ihnen aber nicht sagen“ (17). Caspar trägt Ausweispapiere mit sich, die keine sind. Das macht ihn wertlos, denn „was ist ein Mensch ohne Papiere? Weniger als Papiere ohne einen Menschen“ (Joseph Roth)³⁵. Während der Brief in Bezug auf seine Herkunft und seine Person undeutbar gehalten ist, ist sein rechtlicher Status um so deutlicher, denn es heißt am Ende: „... und wenn Sie ihn nicht behalten wollen, müssen Sie ihn erschlagen und in den Rauchfang hängen“ (17). Es ist der Status des Staaten- und Obdachlosen, der des Freiwilds³⁶, des Vogelfreien wie Hannah Arendt den Status der Flüchtlinge beschreibt:

Ihre Unbezogenheit zur Welt, ihre Wertlosigkeit ist wie eine Aufforderung zum Mord ... Es ist die alte Vogelfreiheit, welche die Staatenlosigkeit heute über die Flüchtlinge in aller Welt verhängt, nur daß die alte Voraussetzung, daß Vogelfreiheit Folge einer Handlung ist, mit der sich der Betroffene selbst und freiwillig aus der menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen hat, nicht mehr zutrifft (470).

Dieser Verbannte „steht nicht außerhalb des Gesetzes und wird von diesem unbeachtet gelassen, sondern er ist vom Gesetz verlassen, d.h. von ihm ausgestellt und ausgesetzt auf der Schwelle, wo Leben und Tod, Innen und Außen schwimmen“ (vgl. Agamben 39). Dieser Flüchtling, der nichts als sein nacktes Leben hat, dessen er sich jedoch noch nicht bewusst ist, wird am Pfingstmontag in eine bestehende christliche Ordnung ein- bzw. ausgesetzt. Auch diese Ordnung ist auf den ersten Seiten angelegt und wird im Verlauf des Romans thematisiert, denn Caspar soll

sich in diese Ordnung fügen, soll in sie – vor allem durch Sprachunterricht – gezwungen werden, was nicht gelingen wird. Diese Ordnung und somit die Macht, aber auch der Roman selbst, ist entlang einer Gegensatzlogik strukturiert, die wiederum auf der Kultur-Natur-Dichotomie basiert. Bereits im ersten Absatz heißt es, dass der Findling „sowohl der Behörde wie den ihn beobachtenden Privatpersonen täglich mehr zu staunen gab“ (11). Auch lernt Caspar zu sagen, „Frauenzimmer können nichts als dasitzen und ein wenig nähen und stricken“ (95). Er sieht in ihnen nur „notwendigen Hausrat“ (239), obwohl er selbst von den anderen mit weiblichen Zügen versehen wird. Als Kitt der Lücken, die bei solchen Trennung entstehen, werden Ideologien wie z.B. die Mütterlichkeitsideologie bedient. Denn als Frau Daumer, die Mutter des Professors, sich über eine solche Redensart „beklagte ..., antwortete [er] ihr: ‘Sie sind kein Frauenzimmer, Sie sind eine Mutter’“ (95).

Flüchtlinge, – sowie Homosexuelle³⁷, Juden und Indigene – die immer auch demaskulisierende Charakteristika³⁸ zugeschrieben bekommen, werden ebenfalls auf die Naturseite gestellt. Sie alle, aber auch Frauen, die keine Mütter sind, „bedrohen die historische Kontinuität ... [ihrer] Umgebung“ (Graf 110), denn der „gute Deutsche“ (88) ist der Sesshafte, dem der herkunftslose „Landstreicher“ (89) gegenübergestellt wird. Das Eigene, die Nürnberger, ist dem Anderen, dem Fremden entgegengesetzt, das Ich dem Du. Christen werden auf der Seite der Kultur, auf der des Menschen und Ungetauften, Juden und Andersgläubige auf der Seite der Barbaren, der Tiere verbucht³⁹. Es ist die Unterscheidung von amtlich, sachlich und rational versus privat, emotional und irrational; von beweisbar und unbeweisbar, von Geist und Leib, von Wahrheit und Lüge, von Fakt und Fiktion. Wobei Erstgenanntes männlich und Zweitgenanntes weiblich konnotiert ist. Caspar erfährt nicht nur eine Feminisierung in Form von Beschreibungen und Bezeichnungen wie das Adelsfräulein, sondern auch dadurch, dass er sich nicht in die

männlich konnotierten Begriffe reihen lässt. Er wird, obwohl er Geist, Wahrheit und Fakt ist, immer auch Leib, Lüge, unbeweisbar und Fiktion bleiben. Der Lehrer Quandt beklagt sich später darüber, dass er noch nie einen Menschen gefunden hätte, der so gleichgültig „... sowohl gegen vaterländische Begebenheiten wie gegen welthistorische Fakta“ sei, „nur die Anekdote fesselt ihn“ (288). Es ist die Subjekt-Objekt-Trennung, die Trennung von Eindeutig- und Mehrdeutigkeit, es ist das Entweder-Oder. Die Schwellenfigur Caspar, die durch Polysemie und Ambiguität gekennzeichnet ist, passt nicht in diese Ordnung hinein und löst sie so immer wieder auf und stellt sie infrage, denn obwohl Caspar am Pfingstmontag ankommt, versteht ihn niemand.

Ein Kellerverlies oder der originär politische Raum

Sowie die Flüchtlinge von Land zu Land ziehen, die Länder öfters wechseln als ihre Schuhe⁴⁰, so durchläuft Hauser bis zu seinem Tod verschiedene Exilstationen. Von Caspars erstem Exil erfahren wir durch Professor Daumers Aufzeichnungen, die in seinem zweiten Exil, dem Gefängnisturm von Nürnberg, entstanden sind. „Wochenlang“ bemühte sich Daumer, die Vergangenheit des Findlings psychoanalytisch „... ans Licht zu bringen, kündbar, greifbar“ (30) zu machen. Dies hatte „Ähnlichkeit ... mit der Arbeit eines Brunnengräbers. Was anfangs ein Fiebertraum geschienen, besaß nun die Züge des Lebens“ (30) [eigene Hervorhebung]. Ein Leben, das durch Ununterscheidbarkeit, „traumloses Schlafen und Wachen“ (vgl. 23) gekennzeichnet war. Caspar, der „niemals den Menschen gesehen, niemals seine Schritte gehört, niemals seine Stimme, keinen Laut eines Vogels, kein Geschrei eines Tieres“ (22) vernommen hatte, „angekettet an ein Strohlager“ (22) „in einem dunklen Raum“ (22), konnte nur „Dämmerung und Finsternis ... unterscheiden“ (22). Er hatte keinen Begriff von sich selbst, denn

er hatte keine menschliche Sprache, keine Erfahrung, kein Gegenüber, nichts, was ihm ein Maß hätte sein können, weder ein Maß von Zeit, noch von sich selbst:

Er [Caspar] konnte nicht sagen, wann die unergründliche Einsamkeit begonnen hatte, er dachte zu keiner Stunde daran, dass sie einmal enden könne. Er spürte keinerlei Verwandlung an seinem Leibe, er wünschte nicht, dass etwas anders sein sollte, als es war, es schreckte ihn kein Ungefähr, nichts Künftiges lockte ihn, nichts Vergangenes hatte Worte, stumm lief die regelvolle Uhr des kaum empfundenen Lebens, stumm war sein Inneres, wie die Luft, die ihn umgab (22).

Das Innen und Außen sind in diesem „namenlosen“ und „regungslosen“ Dasein (vgl.23) in der reinen Gegenwart nicht zu trennen. Er ahnte „die lebendige Gestalt in ihm“ (23) durch sein einziges Gegenüber, „einem weißen Pferdchen aus Holz, ... in dem sein eigenes Dasein sich dunkel spiegelte“ (23)⁴¹. Erst durch ein Gegenüber wird er allmählich seiner Situation in vollkommen sinnlicher Art gewahr, jedoch nicht bewusst, denn „an [den] Kleidern [des Du] hing das Draußen als ein betäubender Geruch“ (23). Erst als der „erste andere, der das Wörtchen Du sprach und den Caspar deshalb den Du nannte“ (23), aus dem „nie Gesehenen erschien“ (23) und der ihm den Satz „ich möcht` ein solcher Reiter werden wie mein Vater“ beibrachte, den Caspar mit „wunderlicher Lust ..., sich selbst zu hören“ (24) nachahmte, wird ihm gewahr, dass er angekettet war. Durch sein freudiges Lallen „verdrießte Caspar seinen Kerkermeister, der ihn zum Schweigen bringen“ (vgl. 24) wollte und ihn schlug: „In Mitten des Schmerzes und der Angst machte Caspar die erstaunliche Wahrnehmung, dass er nicht mehr ans Lager angebunden war“ (vgl. 24). Der Du ist der erste Souverän, der den Lesern von einem allwissenden Erzähler vorgestellt wird. Dass der erste Souverän „Du“ genannt wird, deutet an, dass jeder, der Caspar gegenübertritt, als Souverän gegenüber ihm handeln kann und wird. Der Du hat die Macht, über

Leben und Tod des Verbannten zu entscheiden, diese hat er sich dadurch erworben, indem er Caspar aufnimmt, dem römischen Brauch gleich, wenn der Vater den Sohn vom Boden aufhebt und ihn dadurch anerkennt (vgl. Agamben 97). Er entschied sich, ihn nicht zu töten, aber auch nicht leben zu lassen. Er hielt ihn an einem Schwellenort, an dem Caspar von beiden nur durch Ausschluss eingeschlossen ist: „Das Verlies für den Lebendigen wurde ein doppelt sicheres für den Toten“ (124). Der Findling befindet sich in einem Schwebezustand zwischen Leben und Tod, denn „ein Kind wurde für tot ausgegeben und wird noch jetzt dafür gehalten, welches in Wirklichkeit am Leben ist und zwar in der Person Caspars“ (124).

Der dunkle Raum, die Höhle, trägt Züge der verschiedensten Ursprungsmythen⁴², und mit ihnen schwingt der Gedanke des Exils als universale Erfahrung der Menschen mit. Nicht nur die Beschreibung des Heraustretens aus dem „unterirdischen Verlies“ erinnert an eine Geburt, wenn es z.B. heißt, dass „das Schlüpfriß-Feuchte ... die Falten der Kleider blähte“ (25)⁴³, oder Caspar später den Vergleich von Gebärmutter und Kerker selbst zieht, als er der Geburt der Tochter von Frau Quandt beiwohnt (vgl. 305). Auch dass Caspar sich immer wieder nach der „Einsamkeit seines Kerkers zurück[sehnte]; heimweisen war sein einziger Gedanke“ (38)⁴⁴, lassen sowohl an primären Narzissmus⁴⁵, als auch an die Sehnsucht nach dem bewusst- und sprachlosen Zustand im Paradies denken. Im jüdischen Utopiebegriff⁴⁶ sind ein konservatives und progressives Moment dialektisch verschränkt, als konservatives, rückblickendes Element schwingt immer das verloren gegangene Paradies mit. Die zahlreichen Anspielungen an den Garten Eden (vgl. z.B. 56), an Adam (vgl. z.B. 50, 62) sowie die Gestaltung der Figur Caspar zum Messias, legen eine solche Lesart nahe.

Auch Platons Höhlengleichnis ist hier angelegt, denn das darauffolgende Kapitel trägt die Überschrift „Eine hohe amtliche Person wird Zeuge eines Schattenspiels“. Auch bei Platon wird

die Höhle nicht freiwillig verlassen, sondern der Mensch wird aus ihr herausgerissen. Gleichzeitig kann Hausers Sehnsucht nach diesem dunklen Raum, obwohl hier an ihm ein „ungeheueres Verbrechen“ (vgl. z.B. 31, 72) begangen wurde, auch als Verklärung, als „eine idealisierende Vergangenheitsfixierung und Rückkehrhoffnung“ (Schwarz 29) – eine Erfahrung, die so viele ExilantInnen und MigrantInnen machen – gesehen werden. In der Verschränkung von Verbrechen und Zufriedenheit, Kerkermeister und Beschützer schwingt nicht nur Sadomasochistisches⁴⁷ mit, sondern durch die Vielzahl der Assoziationsmöglichkeiten verlieren die Begriffe Heimat und Ursprung auch eine eindeutige Konnotation, sie erhalten eine Vieldeutigkeit und werden so problematisiert. Nicht nur ist Heimat immer schon Exil (eine Erfahrung, die die Diasporajuden immer schon machten, vor allem Wassermann, der kein Zionist war), sondern das Streben und Sehnen nach dem Ursprung und der Heimat erfährt hier auch einen merkwürdigen Beigeschmack⁴⁸.

Man kann diesen Raum auch im Sinne Agambens als den originären politischen Raum lesen, denn dessen ursprüngliches politisches Element ist das nackte Leben, „nicht das einfache natürliche Leben, sondern das dem Tod ausgesetzte Leben“ (vgl. 98), weder politisches *bíos* noch natürliches *zóé*, sondern deren Ununterscheidbarkeit“ (vgl. 100). Verbindet man Caspars erstes Exil mit der Prinzentheorie⁴⁹, die im ersten Kapitel durch die Ununterscheidbarkeit von Bauer und Adel angelegt ist, jedoch erst später im Roman entwickelt wird, bewegt man sich auf einem höchst politischen Feld. Diese Politisierung kann mit Agambens Überlegung zur absoluten Macht des Vaters über den Sohn verbunden werden, der meint, dass diese Machtbeziehung zum „Modell der politischen Macht im allgemeinen“ (98) wurde. So ist „das erste Fundament der politischen Macht ein absolut tötbares Leben, das durch seine Tötbarkeit selbst politisiert wird“ (98). In der Formel *vitae necisque potestas* meint Agamben, das erste Mal in der

Rechtsgeschichte Foucaults Wendung zur souveränen Macht, „das Recht über Leben und Tod“, anzutreffen (vgl. 97). Diese Formel bezeichnet „die bedingungslose Gewalt des pater über die Söhne“ (97). Sie entspringe unmittelbar und allein der Vater-Sohn-Beziehung und dürfe deshalb auch nicht mit der zur Ehefrau, Tochter oder zum Sklaven verwechselt werden (vgl. 97). So schreibt von Feuerbach später seine Prinzentheorie erläuternd: „Und nur die Söhne starben, die Töchter aber lebten weiter“ (125). Und dass „die Söhne lauter Sterbliche“ seien, sei „kein Zufall ... sondern System ..., um einen politischen Streich auszuführen“ (126). Caspar bezeichnet den Du später einmal im Roman als „Vater“ (50) und einmal als „Gott“ (47). Dieser Vater-Souverän gibt nun seine Macht mit dem weiter vorne erwähnten und teilweise zitierten Brief an die Nürnberger weiter, er löst das souveräne Band auf. Nach Agamben stellt das souveräne Band eine Auflösung dar, die „... das nackte Leben, das im Niemandsland zwischen Haus und Staat wohnt, [impliziert und produziert]“ (100).

Ausgesetzt und ausgestellte Menschenrechte

Nachdem der Du Caspar nun aus dem Kellerverlies trug und ihm das Laufen beibrachte, führte er ihn – einem Coyoten gleich – nach Nürnberg. Es war ein anstrengender und furchterregender Marsch (vgl. 26). Die Furcht „... spannte seine Gelenke und riß sein Haupt nach oben, indes die Augen unaufhörlich zur Tiefe starrten“ (26). „Wie lange er [Caspar] so unterwegs gewesen, wußte er nicht. Ihm dünkte, jedesmal, wenn er sich erschöpft vom Gehen, zur Ruhe niederlegt, sei ein Tag vergangen“ (26). Er versuchte sich den Menschen mitzuteilen und „sprach von seinem Vater und den Rossen“ (27), aber niemand verstand ihn. Immer wieder versuchte er mit Hilfe des einen Satzes, der für ihn ganz Unterschiedliches bedeutete, zu kommunizieren: „Wo ist das Wasser hin und das Brot und das Pferdchen? ... Was ist denn dieses und wo bin ich denn?“

Auch drückte es Verlangen nach dem glänzenden Ding aus. ... Gib mir das Ding, das so schön klingt. ... Jetzt darfst du nicht mehr fortgehen, Wasser“ (28f). Caspar, wie alle Flüchtlinge, wenn sie aufgegriffen werden, wird erst einmal in Gewahrsam genommen und auf den Gefängnisturm gebracht. Hier fingen nun auch die ständigen Verhöre an, denen er noch auf seinem Sterbebett ausgesetzt blieb (vgl. 445, 451): „An diesem Tag aber begann schon die Peinigung, die er von den vielen Menschen auszustehen hatte“ (29). Er soll etwas gestehen⁵⁰ und weiß doch nicht was.

Daumer, der in dieser Phase so etwas wie eine Dolmetscher- und Sozialarbeiterrolle innehat, schrieb einen ausführlichen Bericht, woraufhin der Magistrat beschloss „die Bahn förmlicher Verhöre zu verlassen und in eine vertrautere Beziehung zu dem Unglücklichen zu treten“ (30). Dieser Satz suggeriert, dass man sich Caspar menschlicher, liebevoller, rücksichtsvoller näherte. Dem ist jedoch nicht so. „Vertrauter“ heißt hier distanzloser, respektloser, keinen Intimbereich mehr wahrend:

Die auffälligen Besonderheiten seines Wesens sollten noch einmal überprüft werden, hieß es in einer der gerichtlichen Noten, deshalb wurden Ärzte, Gelehrte, Polizeibeamte, scharfsinnige Juristen, kurz unzählige Personen, die an seinem Schicksal Anteil nahmen, zu ihm auf den Turm geschickt. Es war ein endloses Schnüffeln und Debattieren, Zweifel und Staunen (30).

Caspar wird per Erlass „zu einem öffentlichen Gegenstand gemacht“ (34), dem keine Privatsphäre zugestanden wird, denn sie alle „befühlten seine Haare, seine Hände, seine Füße“ (35) und „quälten ihn fortwährend mit Fragen“ (vgl. 35). „Der Turmwärter durfte der [sic] allgemeinen Volksbelustigung nicht steuern, der Bürgermeister selbst hatte die früheren Befehle aufgehoben“ (34). Das Gefängnis, das an sich ein geschlossener Raum ist, verwandelt sich zu einem öffentlichen Ort, einem Jahrmarkt gleich. Caspars vom Gesetz Ausgestellt- und

Ausgesetztsein ist hier im Bild der „Ausstellung einer unterhaltsamen Rarität“ (34) festgehalten. Ob jung, ob alt, ob reich, ob arm, alle kommen, um an dem „heiteren Treiben“ (35) teilzunehmen, um den „Hund, der noch nicht apportieren gelernt hat“ (35), das „kuriose Untier“ zu begaffen, mit dem man „Versuche“ jeglicher Art machen kann, wie ihm Alkohol „mit Gewalt aufzunötigen“ (36). Nicht nur der Gefängniswärter Hill, dem es „schmeichelt Herr über ein solches Wunderding zu sein“ (34), der ihn „seinen Häftling“ [eigene Hervorhebung] (13) nennt, handelt als Souverän gegenüber Caspar, sondern alle Menschen handeln gegenüber ihm als Souverän.

Caspars Anderssein bringt Unordnung in die Ordnung. Daumer spricht es ganz deutlich aus: „Das heiß’ ich menschlich sein, das heiß’ ich Einsicht haben! Barbaren sind sie, Schlächter sind sie! Und unter solchem Volk zu leben, bin ich gezwungen!“ (41)⁵¹. Aber auch von Feuerbach, der Präsident des Appellgerichts, der nach Nürnberg kam, um sich selbst ein Bild von der Situation zu machen, ist „zornig“ (vgl. 40) wegen der Ausnahmesituation, denn „die Herrschaften [haben] artig gewütet“ (40). Von Feuerbach, „der letzte, der einer gerechten Sache sein Ohr verschließt“ (34), dieser „mächtige Mann [erhob] seine Stimme für den Findling“ (40) und es wurde beschlossen, dass Caspar „in eine geordnete Pflege kommen [soll]“ (40) [eigene Hervorhebung]. Der Menschenrechtler⁵² Feuerbach, „nicht unähnlich einem Zaddik“ (Horch, „Deutschtum“ 82)⁵³, wird von nun an bemüht sein, Caspars rechtlosen Status in einen rechtskräftigen zu verwandeln, was ihm nicht gelingen wird. Wie auch? Das ist das Dilemma der Flüchtlinge, der *displaced persons*, sie gehören einem Rechtsraum nur durch ihren Ausschluss an. So wie kein Land, kein Staat die Staatenlosen proklamiert, sie als zu sich gehörig ausweist, so bleibt auch Caspars Herkunft ungeklärt, auch wenn der Roman nahelegt, dass er der Badische Prinz Stephan sei. Er erfährt nur zeitweise, wenn es die politischen Interessen günstig erscheinen

lassen, Schutz, der sich als zwangsheterosexuelle Schutzhaft erweisen wird. Von Feuerbach glaubt, wie so viele Menschenrechtler, an das Recht und dass in diesem etwas von Gerechtigkeit aufgehoben sei, und Caspar wird für ihn zu einem Menschenrechtsfall: „Vergessen Sie nicht [meint Feuerbach zu Daumer], dass hier ein Recht durchzusetzen ist, das Recht eines Lebens“ (92f). So bleibt der Flüchtling auch für ihn nur ein Instrument, um seine sicherlich wohlgemeinte Agenda durchzusetzen, der Mensch Caspar bleibt dabei auf der Strecke. Feuerbach spricht es in der Unterredung mit dem Grafen Stanhope noch deutlicher aus:

Hier steht so Ungeheures auf dem Spiel, daß Gnadenbeweis und jedes Liebesopfer daneben gar nicht mehr in Frage kommt. Hier ist den in Abgründen kauern den Dämonen des Verbrechens ein Recht zu entreißen und dem bange n Auge der Mitwelt, wenn nicht als Trophäe, so doch als Beweis dafür entgegenzuhalten, daß es auch dort eine Vergeltung gibt, wo Untaten mit dem Purpurmantel bedeckt werden (219).

Auf Stanhopes Frage, ob „das Recht, das Sie jenen entreißen wollen, die Leiden dessen Wert [seien], dem es zukommt?“ (ebd.), antwortet der Jurist: „Ja, auch dann, wenn er daran verbluten müßte“ (ebd.), denn Caspar ist „die lebendige Waffe und der lebendige Zeuge, deren ... [Feuerbach] bedarf“ (226).

Wie so mancher Menschenrechtler und Oppositioneller⁵⁴ auch heute noch, stirbt von Feuerbach später unter mysteriösen Umständen (vgl. 390, 400). Obgleich den LeserInnen an verschiedenen Stellen die Vermutung nahegelegt wird, dass Polizeileutnant Hickel ihn vergiftete (vgl. 358, 391, 400), bleibt auch der Mord an ihm ungelöst. Dies, aber auch seine Rede dem Lord gegenüber, zeigt, dass auch das „Oberhaupt der Behörde“ (314), der oberste Souverän, der im Text offen genannt wird, wiederum einem Souverän unterliegt. Er selbst bezeichnet sich als „Verfolgter“ (224), als „Exilant“ (vgl. 226) und das, weil er „das Zeitalter der Barbarei

entreißen“ (224), „sein Volk erhöhen“ (223) und „die Krone zu einem Symbol der Menschlichkeit machen“ (223) wollte. Er beschreibt, wie er in Ungnade bei den „souveränen Fürsten“ (225) fiel, dann sein „Fürst [ihn] ... wieder in Gnaden auf[nahm], freilich nur in Gnaden. Ein neuer Herr bestieg den Thron, ... [er] blieb in Gnaden. Heute ... [ist] ... [er] ein alter Mann, sitzt hier in der Stille, immer in Gnaden. Auch ... [seine] Feinde sind besänftigt, oder sie stellen sich so, auch sie sind in Gnaden“ (225). Feuerbachs Worte sprechen auch hier wieder für die Vater-Sohn-Beziehung als politisches Modell, vor allem wenn man die historischen Anspielungen auf die Kleinstaaterei und Menschenrechte mitdenkt.

Der Traum von einer Identität

Daumer wird nun offiziell von Feuerbach zum neuen Souverän über Caspar bestimmt, was der Professor ganz deutlich gegenüber dem Rittmeister Wessing, der Hauser zum „Narren“ (77) hält, formuliert, wenn er sagt: „Das aber kann ich fordern, dass man den Jüngling, der unter meinem Schutz und dem des Herrn Staatsrats steht, wenigstens mit böswilligen Scherzen verschont“ (77). Das weiter vorne erwähnte „Niemandland zwischen Haus und Staat“ ist hier in den Figuren Daumer (Haus) und Feuerbach (Staat) festgehalten, die ununterscheidbar den Schutz⁵⁵ von Caspar beanspruchen. Der neue Vater-Souverän kümmerte sich mit „Hingebung“ (43) um den Flüchtling, denn „er muß mir leben“, sagte Daumer (43). Er sagt nicht, dass Caspar leben soll, sondern dass er für ihn, um des Professors Willen leben muss. Es geht ihm nicht um Caspar als Caspar, sondern um ihn als Beweis für die Richtig- und Wahrhaftigkeit seiner anthroposophischen Weltvorstellung⁵⁶, er soll ihm als Ausnahme die Regel bestätigen⁵⁷. Der Professor, der schon im ersten Kapitel sagt, „ich will einmal unsre braven Philister tanzen lassen! Ja, tanzen sollen sie mir und staunen“ (19), meint einer „wichtigen Entdeckung“ (41), einem

„Phänomen“ (45) auf der Spur zu sein. Er will durch Caspar beweisen, dass „in ihm die Menschheit frei von Sünde“ (56) sei, was ihm jedoch nicht gelingen wird, denn „das Kainsmal der Ruhelosigkeit bedeckt unsre Stirnen“ (370). Er begeistert sich zwar mehr als alle anderen für den Schwellencharakter des Findlings, aber auch nur solange es seinen eigenen Vorstellungen dient, denn er will in ihm nur den Geistmenschen sehen, so fragt er sich etwas später auch:

Zwischeninne führt die Grenze, die den Menschen aus Staub von dem Menschen aus Geist trennt. Sollte ich in meinem Optimismus zu weit gegangen sein, wenn ich in Caspar den Menschen aus Geist sah? (93) [eigene Hervorhebung].

Trotz seiner Faszination an Caspars Hybridität, kann auch Daumer sie im Endeffekt nicht ertragen. Oder auf die Diskursebene bezogen, auch der ausgeschlossene anthroposophische Diskurs unterliegt der Diskurslogik des Diskurses, der ausschließt.

„Und Caspar fing an zu leben“ (43), worüber „Daumer triumphiert“ (43). Er hat „eine Welt zum Geschenk erhalten“ (43), für ihn ist es „ein Menschenfrühling“ (43). Daumers Schwester bemerkt, dass er so täte, als ob er selbst dem Kerker entronnen wäre (vgl. 43), was dieser bejaht. Hier feiert Daumer weder Caspars Leben noch die Entstehung einer Welt im Sinne Arendts⁵⁸, sondern vielmehr seine eigene Geburt zum Souverän. So nimmt er auch jeden Verlust seiner souveränen Macht empfindlich wahr. Dieser Machtverlust löst in ihm „Traurigkeit“ (84) aus, wenn er an die Einmischung in Erziehungsfragen denkt: „Man raubt ihn mir, man bricht ihn mir in Stücke“ (83f). Oder er verursacht Erbitterung, da der Präsident und Direktor Wurm ihn nicht in ihre Nachforschungen zu Hausers Herkunft vollkommen einbeziehen: „Man kanzelt mich ab wie einen Schulbuben, dachte Daumer erbittert“ (93) [eigene Hervorhebung]. Oder „erstaunt und verletzt, [als er] zum erstenmal ... dies „Ich will nicht“ [vernahm], zum erstenmal ... Caspars Wille gegen ihn auf[stand]“ (102). (vgl. auch 108, 131)

Daumers Haus ist freilich mit dem „ziemlich geräumigen und wohleingerichteten Zimmer“ (vgl. 43), das der Flüchtling zugewiesen bekommt und mit der Fürsorge, die ihm zuteil wird, ein komfortableres Asylantenwohnheim als das Gefängnis. Aber auch hier ist er vor allem „ein seltsamer Leib- und Seeleneigener“ (vgl. 56), also ein besonderer, einzigartiger Sklave. Der Professor mit seinen Experimenten⁵⁹ wird als ein „Zirkusdirektor“ (54), der den Sonderling zwar nicht mehr dem ganzen Volk vorführt, sondern nur noch denen, die „Namen und Ansehen“ (53) haben, beschrieben. Wie zur Zeit im Gefängnisturm handeln auch weiterhin alle Menschen ihm gegenüber als Souverän, denn „Caspar mußte immer bereit sein, immer tun, was man von ihm haben wollte“ (53). Im zweiten Teil des Buches legt der Erzähler dem Findling solche Worte selbst in den Mund, wenn es heißt, „Ja bin ich denn ein Eigentum von einem andern? Bin ich denn ein Tier“ (344). Oder: „Schließlich könnt ihr mit mir anstellen, was ihr wollt“ (403). Nicht nur in der Beziehung zwischen Daumer und Caspar, sondern auch in der zur Nürnberger Gemeinschaft kann eine Wiederholung der Kerkermeister-Beschützer-Beziehung gesehen werden, die durch Gewalt und Liebe gekennzeichnet ist. Die Nürnberger Gemeinde „liebte“ (31) Caspar, den sie „in ihren Schoß aufgenommen“ (31) hat und „als ein von der Vorsehung ihr zugeführtes Pfand der Liebe“ (31) betrachtete, fügte ihm aber gleichzeitig viel Leid zu. Caspar „verhauchte durch Kummer sein Herz“ (vgl. 37). Ob der Gewalt und der Schmerzen, die sie ihm – auch gerade durch die Sprache⁶⁰ – antaten, zog er sich in eine Sprach- und Gefühllosigkeit zurück. „Er war wieder ohne Sprache, ja bisweilen ohne Gefühl des Lebens“ (43). Caspar leidet während seines kurzen Daseins sehr unter den Menschen. Dieser Schmerz ist entweder mit einem Rückzug, wie den in die Sprach- und Gefühllosigkeit oder dem Wunsch danach, dem Heimweisen, verbunden. Alle Exilanten, die fiktionalen, Karl Roßmann und die Putzfrau, als auch die nicht-fiktionalen, sind depressiv⁶¹.

Daumer bringt Caspar das Sprechen bei und mit der Sprache kommt auch der Begriff von Zeit, von seiner Umgebung und vom eigenen Selbst. Um so korrekter der Findling zu sprechen lernt, um so bewusster wird er sich seiner selbst und um so größer wird die Subjekt-Objekt-Trennung, und die damit einhergehende Sehnsucht nach dem Kellerloch, in dem es diese Trennung nicht gab. Das Heimweh wird zu Fernweh, das Fernweh ist das Heimweh, es entsteht die Sehnsucht nach einem Platz in dieser Welt⁶² bzw. die Sehnsucht dieser Welt zu entfliehen. Diese als graduell beschriebene Entwicklung, die von Disziplinierung und Zwang geprägt ist, geht einher mit einer zunehmenden Trennung zwischen der Tier- und der Menschenwelt. Diese Trennung wird durch den Zwang, tierische Produkte zu sich zu nehmen, veranschaulicht. Während er vor dem Fleischverzehr noch „Kräfte ... [hat], die vielleicht an die Reinheit des Blutes gebunden sind“ (61), die ihm erlaubten mit der Tierwelt zu kommunizieren (vgl. 57), wird er nach dem Verzehr von Fleisch nicht nur krank (vgl. 86), sondern verliert diese Fähigkeit dann auch: „An demselben Tag, wo Caspar zum erstenmal Fleisch genoß, schnappte der Hund ... [der] Nachbarin, der ihm bis dahin höchst zugetan war, nach ihm und bellte ihn wütend an“ (92)⁶³. Vielleicht verlor Caspar hier auch seine Reitkunst.

Erst durch die menschliche Sprache entsteht das Selbst, erst durch sie wird er sich seiner Selbst bewusst und hat den Wunsch nach einer Identität. Dass das Selbst-Bewusstwerden für den Findling nicht unbedingt Gutes verspricht, ahnt dieser bereits im vorherigen Kapitel, als er seines „Mondschatten“ (39) gewahr wird, „war es doch, als ob alles Grauenhafte und Geheimnisvolle einer Welt, in die ein Ungefähr ihn geschleudert, sich zu dem seltsam zuckenden Gebilde am Boden verdichtet habe“ (39) [eigene Hervorhebung]. Erst wird Caspar der Unterschied zwischen lebendig und tot gelehrt, den er nicht begreift, aber doch ahnt er hier seine eigene Sterblichkeit und mit ihr überkommt ihn Todesangst (vgl. 46). Er bewegt sich von nun an stets in einem

Bereich zwischen Lebens- und Todessehnsucht. Dann wird ihn gelehrt, die erste, zweite und dritte Person grammatikalisch zu unterscheiden und von sich selbst als „ich“ zu sprechen, sprach er doch zuvor von sich nur als „Caspar“ (vgl. 46). „Der die personale Rede und Anrede verweigernde Findling durchbricht den ‘Trug konstitutiver Subjektivität’ [Adorno, Negative Dialektik 10], um als Grenze der Welt auf deren ‘Rätsel’ [Tractatus 6.4312] – sprachlos zeigend – aufmerksam macht“ (Hörisch 286). Erst als er das Ich eingesprochen hatte, „war sein Auge reif für diese Vision [sich selbst im Spiegel zu erkennen]. Er sah hin. ‘Caspar’, lispelte er. Das Drinnen antwortete ‘ich’“ (58f)⁶⁴. So wie Mignon in *Wilhelm Meister* auf die Frage „wie nennst du dich“ mit „Sie heißen mich Mignon“ (451) antwortet, und zu der Hörisch meint: „Eben diese evidente Heteronomie Mignons und Kaspars, die beide der Suggestion von Selbstbenennung geradezu physiognomisch trotzen, entzieht sich den diskursiven Verfügungen derer, die ihre Rede als die autonomer Subjekte verstehen. Der rätselhafte Findling wie die rätselhafte Artistin sind übercodierte Exponate einer Vorgeschichte, die ihrer Verdrängung wehrt, indem sie exkommunizierte Figuren zum Schauplatz ihrer insistenten Wiederkehr macht“ (257). So wird auch mit dem Gewährwerden des eingesprochenen Ichs die Ahnung von (s)einer Vergangenheit vor dem Kellerverlies immer stärker. Und in der drauffolgenden Nacht beginnt er zu träumen, schlief er doch sonst traumlos⁶⁵, als ob ein „eigener Bann über seinem Schlaf lag“ (vgl. 50) [eigene Hervorhebung]. Er träumte von eben der Zeit, vor der er eingekerkert war. „Das Auffallende war, dass gewisse Bilder sich allmählich zu einem einzigen Traum sammelten, der von Nacht zu Nacht vollständiger und gestalthafter wurde und mit immer größerer Deutlichkeit regelmäßig wiederkehrte“ (63). Caspar hört im Traum „seinen Namen, der ihm allein galt, es war nicht der Name Caspar“ (vgl. 71). Er wurde von seiner Mutter bei diesem Namen genannt, und so erfährt er das erste Mal etwas von (s)einer Identität, ist nicht mehr ganz namen- und

identitätslos. Hier ist zu sehen, wie durch die Sprache auch die symbolische Ordnung ausgesprochen wird. Auch „sei es ihm so, als habe er einmal ein solches Haus [Schloss] gehabt“ (70). Er ahnt hier, selbst Subjekt zu sein, etwas vom Potential (s)einer eigenen Souveränität, die noch dadurch, dass er ein Königssohn⁶⁶ ist und ein Schloss besessen hat, unterstrichen wird. Caspar will Daumers Erklärung, dass Träume Schäume seien, dass es sich um „Wahngebilde“ (71) handle, nicht akzeptieren:

Caspar war bestürzt. Der Gedanke, dass in seinen Träumen keine Wahrheit sein sollte, wurde ihm zum erstenmal entgegengehalten, aber zum erstenmal war die eigne Gewissheit von einer Sache fester als die Meinung seines Lehrers. Das zu empfinden, bereitete ihm keine Genugtuung, sondern Bedauern“ (72).

In dem Moment, wo der Flüchtling das Potential seiner eigenen Souveränität ahnt, kommt auch der Drohbrief, der Daumer und Caspar warnt. In „Die postmoderne Wende in der Anthropologie: Vorbehalte [cautions] aus feministischer Sicht“ verweisen die Autorinnen u.a. auf die Politikwissenschaftlerin Nancy Hartsock, die im Kontext des postmodernen Diskurses meint:

daß die postmoderne These von der mangelnden Korrespondenz zwischen sprachlichen Ausdrücken und der Realität genau in dem Moment aufgekommen ist, als Frauen und nicht-westliche Völker begonnen haben, für sich selbst zu sprechen, und zwar gerade über globale Systeme von Machtunterschieden. ... der postmoderne Blick, der Wahrheit und Wissen als bedingt und vielfältig sieht, [kann] selbst als ein Wahrheitsanspruch funktionieren ..., ein Anspruch, der den ontologischen Status des Subjekts gerade zu der Zeit untergräbt, in dem Frauen und nicht-westliche Völker begonnen haben, sich selbst als Subjekte einzuklagen (Mascia-Lees 216).

So zutreffend, vor allem auch in Bezug auf den postmodernen Wahrheitsanspruch, diese Überlegungen einerseits sein mögen, folgt man *Caspar Hauser*, bleibt andererseits bestehen, dass es sich um einen Traum handelt und Caspar nie Subjekt bzw. Souverän wird. Jeder seiner Versuche, sich als Subjekt zu behaupten, wird gebrochen (vgl. z.B. 108, 109) und kulminiert in seiner Ermordung. Vor ihm wird Feuerbach ermordet, der Vater, der ihn repräsentieren wollte, der für ihn „seine Stimme erhob“⁶⁷. Caspar wird, obwohl er reitet wie ein „Indianerhäuptling“ (74), nie ein Reiter wie sein Vater einer war und bleibt kolonialisiert wie die Indianer im eigenen Land. Er bleibt sprachlos. Hauser, obwohl ihm die Trennung „eingimpft“ (vgl. 80) werden soll, nimmt diese Trennung, durch die er zwar verunreinigt wird, doch nie wirklich an, noch auf seinem Sterbebett, „... sickert das [Blut] nach innen“ (445) und nicht nach außen, weshalb ihn der Lehrer Quandt weiterhin als „Schauspieler“ beschimpft (vgl. 445).

So spielt Caspar später in dem Stück, das zu Ehren der goldenen Hochzeit von Herrn von Imhofs Eltern aufgeführt wird (vgl. 400), auch sich selbst und doch nur den Traum von sich selbst, festgehalten in der Figur des „schwarzen Schäfers“ (vgl. 405), „der sich schon seit Menschengedenken nicht im Land habe sehen lassen“ (405), der „von dem feierlichen Bannfluch des Vaters und nebenbei von politischen Behörden verfolgt, nach Amerika entflohen [war]“ (405) [eigene Hervorhebung]. Der Schäfer – oder in Anspielung auf das Kafka-Kapitel: Leo, der schwarze Freund und jiddische Schauspieler, der „Negro“ – „besitzt die Gabe ... bei jedem Menschen die Erinnerung an dessen stärkste Schuld wachzurufen“ (405f). Bevor er jedoch wieder in die „väterliche Gnade“ (405) aufgenommen wird, wird das Stück vom Polizeileutnant mit der Nachricht vom Freitod des Grafen Stanhopes unterbrochen. Darüber hinaus ist Caspar in Wassermanns Roman der einzige Mensch, „das rare Exemplar der Gattung Mensch“ (355)⁶⁸. Hier ist nicht nur die Messiasfigur, der neue Mensch angelegt, zu dem Caspar stilisiert wird, was

suggeriert, dass eine Subjekt-Objekt-Trennung gar nicht erstrebenswert ist, sondern auch, dass Caspar „nur“ Mensch, namen- und sprachlos bleibt, aber nie Bürger wird.

Obwohl all seine Pflegeväter meinen, dass sie, aber nicht er der Sprache mächtig seien, rächt sie sich auch an ihnen, indem sie sich ihnen versagt. Unzählige Male verfällt nicht nur der Flüchtling – ob der Gewalt, vor allem auch der des Einsprechens, die an ihm verübt wird – in ein Schweigen, sondern auch die, die meinen, Souverän über die Sprache zu sein. Zu der Überzeugung, Souverän zu sein, gelangen sie, weil sie subjektzentriert denken, doch „an dem Sprachlosen zerschellt eine diskursive Ordnung, die um Prinzipien und Kategorien wie Identität, Grund, konstitutive Subjektivität, Autonomie und *adequatio* von Sachverhalten und Sätzen gruppiert ist“ (Hörisch 267). Was, in Anlehnung an Heidegger⁶⁹, die Frage aufwirft, ob die Sprache denn überhaupt ein zu Hause haben will? Will sie nicht viel lieber unbeherrscht und in diesem Sinne flüchtig bleiben? Vielleicht möchte sie ja geliebt werden, aber da jedes Begehren in Besitz umschlägt, rächt sie sich mit der Stille. Es heißt, es gibt kein Außerhalb der Sprache, was die Figur Caspar uns auch zeigt, denn „Welt- und Sprachlogik [sind] eins“, und „diesem „Grundgedanken“ Wittgensteins entspricht der Sprachgestus des Findlings, der anders als die Besprechenden seine Subjektivität nicht als *suisuffizientes* Drittes begreift, das die repräsentierte Welt und das repräsentierende Zeichen souverän identifizierte und aufeinander bezöge“ (ebd. 285-286). Der Mensch des bürgerlichen Zeitalters „bleibt der Illusion verhaftet, er habe (die symbolische Ordnung) durch sein Bewußtsein gebildet, während sie vielmehr ihn derart unbewußt logifiziert, dass sein Unbewußtes als Diskurs des Anderen bestimmbar wird“ (ebd. 290). Aber ein In-ih-er-sein gibt es genauso wenig, denn „das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt“ (Wittgenstein, *Tractatus* 5.632 nach Hörisch 285). Sprache ist weder Heimat, noch können wir der Sprache ein zu Hause geben. Im Kellerverlies hatte

Caspar keine Sprache, fühlte sich jedoch nicht als Exilant. Zwar fühlt er sich durch die Sprache zum Leben erweckt, aber erst mit ihr fühlt er sich als Flüchtling. Also auch Sprache – als Ursprung gedacht – ist Exil. Ist nicht beides eine Illusion, wie die vom eigenen Selbst, die die menschliche Sprache für den Menschen kreiert, nicht weil wir von der Sprache entfremdet sind, sondern wir sie uns ent-fremden wollen, also sie uns angleichen, weniger fremd machen wollen, das Fremde, das Anderssein, das Vieldeutigsein ihr nicht zugestehen wollen, sie beherrschen wollen, wie Daumer Caspar, und es doch nicht können: „Nicht die Erweiterung, sondern die Verknappung seiner [Caspars] Rede ist Ziel seiner Sprachsozialisation, die mit den Ausschließungsprozedur des Verbotes, der Disjunktion von Vernunft und Wahnsinn, des Gegensatzes von Wahrem und Falschem und des Referenzzwangs der Rede arbeitet“ (Hörisch 284), also souveräner Autor zu sein.

Nachdem Baron von Tucher Daumer berichtete, dass er Caspar „zweimal beim Lügen erlappt habe“ (108), was nichts anderes ist als „die Diskrepanz, die das Selbstverständnis der Sprechenden von der Funktionslogik ihrer Sprache scheidet“ (Hörisch 280 in Anlehnung an Nietzsche), stellt Daumer den Jüngling vor ein metaphysisches „Tribunal“ (111). Er will zwischen ihnen „eine metaphysische Kommunikation ... herstellen“ (110) und „ohne Worte ... [Caspar] mit ... [seinem] Verlangen ... erfüllen“ (110). Damit will der Professor prüfen, ob er (noch) der absolute Souverän über Caspar ist, da er „[einst] glaubte, von ihm fordern zu dürfen, was keiner sonst von keinem fordern darf“ (110), nur der Vater vom Sohn. Das Experiment scheitert, worauf der Professor ihn loshaben will, auch er, obwohl ihm durchaus das Aberwitzige seines Experiments bewusst ist, fühlt sich von Caspar getäuscht, weil ent-täuscht. Der erste Angriff auf Hausers Leben kommt ihm wie gerufen, denn dies ist für ihn Grund, Caspar

abzuschieben. „Die Söhne werden verstoßen, wenn sie unserer Liebe ein Übermaß abnötigen“ (131), bemerkt von Feuerbach dazu.

Die phallische Frau oder Caspars vierte Exilstation

Auch in seiner neuen Exilstation wird Caspar ausgestellt, vorgeführt und ausgesetzt. Anna, Daumers Schwester, beschreibt Frau Beholds Motivation, den Flüchtling zu sich zu nehmen, folgendermaßen:

Sie braucht eine Spielpuppe, eine Unterhaltung für ihren Salon. ... Freilich [hat sie eine eigene Tochter]; aber daran ist nichts Merkwürdiges ... Es muß etwas sein, wovon man redet, was Interessantes muß es sein, man kann dabei die große Dame spielen und liest hier und da den eigenen Namen in der Zeitung. Auch gilt man nebenher für eine Wohltäterin, der Herr Gemahl kann einen hohen Orden bekommen, und, was die Hauptsache ist, man vertreibt sich die Langeweile (137) [eigene Hervorhebung].

Darüber hinaus ist diese Station durch die Umkehrung der Geschlechter mit Caspar als Handelsware gekennzeichnet. Schon vorher wird die Magistratsrätin als phallische Frau, der „ein dicker Zopf ... wie eine Schlange auf ... [der] Schulter [lag]“ (145)), eingeführt, die mit „kräftiger Stimme“ (vgl. 100) befiehlt: „Marsch, marsch, voran!“ (101) und im Kapitel „Das Amselherz“ wird sie mit weiteren maskulinen und sadistischen Zügen ausgeschmückt, denn sie schreitet „mit wahren Mannesschritten auf und ab“ (146), befiehlt ihm sich „niederzuknien“ (144). Auch bereitet es ihr Freude, dem Jungen, als sie merkte, wie das Blut der Tiere ihn zum Zittern bringt und lautlos werden lässt, zu drohen, ihn auf die Schlachtbank zu führen, um ihn zuschauen zu lassen, wie man den Kälbern den Hals abschneidet (vgl. 138). Dazu kommt noch ein Vergewaltigungsversuch ihrerseits (vgl. 144ff)⁷⁰ und die Szene, in der sie dem Knaben das

ausgeschnittene Amselherz auf den Tisch legt (vgl. 148). Ihr Mann steht im Kontrast zu ihr; er „murmelt kleine Sätzchen“ (vgl. 147) und „reicht Caspar den Arm“ (vgl. 146), auch muss er stets erst seine Frau fragen, die „die Zügel“ (vgl. 140) in der Hand hat. Caspar wird hier auch wieder feminisiert, wie der Ausdruck Spielpuppe und der Vergewaltigungsversuch verdeutlicht.

Will man sich von einer psychoanalytischen Interpretation teilweise lösen und diese Verkehrung nicht nur im Zusammenhang des Ödipus-Komplexes mit dem Inzestverbot als Ursprungsphantasie lesen, wie es z.B. Gottschalk tut (vgl. 136-138), sondern im Zusammenhang des originär politischen Raumes, stellt sich die Frage, wie diese Konstellation hineinpasst bzw. was sie über diesen aussagt? Laut Agamben ist diese Sphäre ja gerade durch die Vater-Sohn-Beziehung bestimmt und nicht mit der Beziehung zur Frau, Tochter und zum Sklaven zu verwechseln. Lässt man die Beziehung Behold- Caspar ohne die weitreichenden psychoanalytischen Verschiebungen und Projektionen einmal so stehen, handelt es sich bei dieser Verkehrung um eine Vater-Tochter-Beziehung. Ohne dass Agamben dies weiter ausführt, sind Frauen, Töchter und Sklaven von vornherein aus der politischen Ordnung ausgeschlossen, denn sie sind Handelsware (Hausrat) und gehören somit zur Ökonomie, die traditionell nicht dem Politischen, sondern dem Häuslichen zugeordnet ist. Sie sind Wirtschaftsflüchtlinge per se. Hier denke man z.B. an die Verheiraturpraktiken, in denen die Töchter ins nächste Dorf verkauft werden. Caspar ist eine Handelsware, was nicht nur durch das ständige Weiterreichen hervortritt, sondern Quandt lässt sich Caspars Aufenthalt „gut bezahlen“ (vgl. 289, 375, 417), Freifrau von Tucher rät ihrem Sohn, sich Caspars „Unterhalt aus der Gemeindekasse bestreiten“ (151) zu lassen. Aber auch Annas oben zitierten Ausspruch, dass es dafür Orden gibt und – weiterassoziiert – auch eine höhere Besoldung, sprechen für den Handelsaspekt. Frau Behold hat es „sich auch etwas kosten lassen“ (vgl. 134), Caspar persönlich abzuholen. Gayle Rubin⁷¹ in

„Traffic in Women: Notes on the „Political Economy“ of Sex“ veranschaulicht, auf welche Weise die menschliche Sexualität auch immer in den Bereich des Konsums und des Machtkampfes in der Gesellschaft gehört. Sie meint weiter, dass Männer nie als solche verwirtschaftet werden, es jedoch immer der Frau als Übermittlerin der phallischen Macht bedarf, was in dieser Verkehrung (phallische Frau-Sohn/Tochter) angelegt ist. Dass Frau Behold wegen der gescheiterten Vergewaltigung wahnsinnig wird (vgl. 150)⁷², also hier vorrangig nicht das Kind in eine Kastrationskrise gestürzt wird, sondern der Vater aufgrund seines Machtverlustes in eine Krise stürzt, kann man mit Mitscherlichs „Entmachtung der Väter“⁷³ verbinden. Frau Behold, sowohl als Vater als auch als Frau gelesen, ist sich ihrer Entmachtung zumindest intuitiv bewusst, da sie, um ihren Status als Caspars Souverän zu untermauern, gegen ihn eine ganze Reihe von Morddrohungen ausstößt: „Ich will dir den Gaumen trocken machen“ (140) und „massakriere dich“ (vgl. 146). Der Magistratsrat selbst, der eigentlich der offizielle Vormund Caspars ist, erfährt eine Entmachtung durch seine Frau.

Auch sind von Anfang bis zum Ende der Geschichte anonyme Mächte im Spiel: Der Brief, die Federfuchser, die vermummte Person, der Graue (vgl. 261), der unbekannte Mörder Caspars, der mysteriöse Tod Feuerbachs, die Flaschenpost (vgl. 160), die Sprache, die unzähligen Diskurse, die anonyme Masse, die Verschwörungen. Der „verkappte Spion“ (103) spricht es Daumer gegenüber auf der Party von der Magistratsrätin ganz deutlich aus:

... da [sind] Mächte im Spiel ..., die vor nichts zurückschrecken, um ihre Maßregeln mit Nachdruck durchzuführen. ... Einstweilen begnügt man sich aber, die Fäden hinter den Kulissen zu ziehen. ... Man demaskiert sich dort oben ungern, und noch weniger will man von andern demaskiert werden“ (104).

Gottschalk liest mit Mitscherlich diese anonymen Mächte als in Frau Behold konkretisiert. Während sie diese Mächte vorwiegend psychoanalytisch auffasst, möchte ich ihnen eine politischere und ökonomischere Konnotation geben, denn dadurch wird die Verselbstständigung, die Verwischung der Grenzen der öffentlichen und privaten Sphäre und auch der allumfassende und verinnerlichte Charakter der Politisierung der ursprünglichen Vater-Sohn-Beziehung verdeutlicht. Und sind es nicht auch diese anonymen Mächte, die Flüchtlinge kreieren. Man denke hier auch an die anonymen Kräfte des kapitalistischen Marktes⁷⁴, der in dieser Geschichte, verglichen mit *Der Verschollene* oder „Karriere einer Putzfrau“, noch in den Anfängen steckt.

Eine andere Art anonymer Macht, die hier am Werke ist, ist die Verkehrung von Ursache und Wirkung⁷⁵, die immer dann hervortritt, wenn die jeweils Mächtigen ihre Macht bedroht sehen, sich demaskiert fühlen, weil ihre Lügen und das Unrecht sich als solche zeigen. Die Schuld des Schuldigen wird in eine Schuld des Unschuldigen verkehrt. Die Zirkelhaftigkeit dieses Prozesses ist es auch, die es so schwierig macht, die Gewalt zu durchbrechen, der unschuldig Schuldige bleibt der Schuldige. Caspars Leben, wie es uns erzählt wird, ist die Geschichte dieser Verkehrung. Er wird immer wieder zum Schweigen gebracht, um dann der Verstocktheit beschuldigt zu werden (vgl. z.B. 306), Frau Behold beschuldigt ihn „ein verdorbenes Aas“ (vgl. 146) zu sein, später bezichtigt sie ihn in einem Brief an die Familie Quandt, ihrer Tochter nachgestellt und die Amsel getötet zu haben (vgl. 254). Die Szene, in der die Buben sich an Caspar rächen, weil er recht und sie unrecht hatten, ist eine Verbildlichung dieser Umkehrung. Sie „stellten sich dabei an, als ob Caspar ihr Gebieter sei und sie kommandierten“ (143). Noch dazu hingen sie ihm ein Schild um, auf dem geschrieben stand: „Hier ist zu sehen Seine Majestät Casperle, König von Schwindelheim“ (143). In dieser Verdrehung wird sichtbar, was man Caspar nicht verzeiht: Dass Heimat ein Schwindel ist.

In heterosexueller Schutzhaft

Bei Frau Behold bahnt sich nach ihrem Vergewaltigungsversuch ein „furchtbarer Gemütszustand“ (149) an, und ihr war, als ob „die ganze Welt auf den Kopf gestellt“ (150) sei, „eine solche umgedrehte Welt war ihr nicht erträglich“ (150). Später stürzt sie sich aus dem Fenster (vgl. 325). Es ist die umgekehrte Welt des *sacer*, wo das Heilige und das Unreine ununterscheidbar sind: Ununterscheidbar für Frau Behold, deren Wahnsinn durch Caspars Unschuld ausgelöst wird, den sie aber als den Unreinen bezeichnet, ihn einen „unschuldigen Sünder“ (144), ein „verdorbenes Aas“ (146) nennt. Auch für Caspar ist es eine umgekehrte Welt, denn er fühlt sich trotz seiner Unschuld unrein „vor den Wänden, dem Sessel, [und schämte sich] vor der brennenden Kerze“ (vgl. 145). „Kein jemals gehörtes Wort gab [ihm] einen Hinweis“ (145). Frau Behold „verlangte nach Rache“ (vgl. 150), was wiederum Caspars „Freunde“ (150) dazu bewog, ihm ein neues Asyl zu suchen. Die Wahl für eine neue Bleibe fiel auf den Baron, der sich erst dagegen sträubte, denn er wollte an der Trennung von öffentlich und privat festhalten, er „will nicht Gefahr laufen, daß ... sein Privatleben von oben bis unten beschnüffelt wird“ (151). Von Tucher waren schon damals die Daumerschen Experimente und dessen Vorführung des Jünglings zuwider (vgl. 53). Da er ein „Pflichtmensch“ (151) war, nahm er den Knaben doch auf, allerdings nur unter der Bedingung, die absolute Gewalt über ihn zu bekommen:

Ich bin bereit den Findling zu betreuen, knüpfe jedoch die Bedingung daran, dass man mich in allen Dingen gewähren und dass niemand, wer es auch sei, sich einfallen lässt, mich in meinen Plänen zu beeinträchtigen oder in irgendwelcher Absicht zwischen mich und Caspar zu treten (151).

Auch in der Beziehung Tucher-Caspar tritt deutlich hervor, dass es sich bei diesem Verhältnis um eines zwischen Vater und Sohn handelt, Gewalt und Wohlwollen sind miteinander verschränkt. Der Baron stellte sich vor, dass er mit der Aufnahme des „halb Verlorenen“ (151) „einen unglücklich Irrenden wieder auf die gebahnten Wege des Lebens führen könne“ (151), denn der Irrende „ermangelte ... nur einer männlich-kraftigen Hand“ (151). Wie auch schon Daumer von Triumph in Enttäuschung fiel, so auch Tucher. Dieses Mal geht es nicht um die Wahrhaftigkeit anthroposophischer Vorstellungen, sondern um die Richtigkeit autoritär bürgerlicher Erziehungsmethoden, denn „Strenge erschien ... [von Tucher] wichtig“ (153). So sollte Caspar „zu bürgerliche[m] Brotverdienst erzogen werden“ (152); zwischen Vater und Sohn wurde „eine Entfernung“ (153) geschaffen, „die den Respekt sicherte“ (153); Caspar hatte auch „keinen Zutritt mehr zu Festen“ (vgl. 161), und er wurde aus der öffentlichen Schule genommen, um zu Hause Privatunterricht zu erhalten. Spaziergänge konnte er seit dem Überfall nur unter Polizeiaufsicht machen, wie auch heute noch Menschen mit Flüchtlingsstatus sich nur in einem bestimmten Umkreis frei bewegen dürfen und ansonsten eine Genehmigung benötigen, die im Asylantenjargon „Urlaubsantrag“ genannt wird⁷⁶. Der Erzähler lässt den Polizeileutnant Hickel später sagen: „Wenn ich keine Kontrolle habe, wo der Mensch seine Zeit hinbringt, wie soll ich dann für seine Sicherheit Garantie bieten“ (371). Diese Isolation – und damit auch Kontrolle – kommt einer Schutzhaft gleich, also einer Gefängnisstrafe ohne strafrechtliche Grundlage. Am Anfang schien dies in Tuchers Augen zu fruchten. „Die Grundsätze triumphierten“ (154), obwohl „seine Stimme [manchmal] ... wider [seinen] Willen einen milderen Klang an[nahm]“ (156). Auch Caspar akzeptierte anfangs die „altverbrieften Rechte“ (154), die das ganze Haus ausstrahlte, und die ich als die Rechte des Souveräns, also die, die der Vater über den Sohn hat, lese. Der Souverän erwartet vom Sohn bedingungslosen Gehorsam,

Dankbarkeit und Liebe. Der Gehorsam ist der Dank, der Dank dafür, dass er den Sohn nicht „in den Tod stößt“. Allein dadurch steht der Sohn und der Flüchtling in den Augen des Souveräns in seiner Schuld. Caspar steht in „einer Dankschuld, ... die er niemals wird bezahlen könne“ (218). Dadurch, dass das Recht zu töten nicht angewandt wird, wird der Souverän zum Wohl-Täter, der Dank erwarten darf. Und dadurch wird auch der rechtlose Status des Flüchtlings verdeutlicht, der nichts als sein nacktes Leben hat. Und so wurde Caspar das Ausmaß seines Flüchtlingsstatus bewusst:

Dies Fremdsein Wand an Wand erregte sein Nachdenken. Allmählich wurde es ihm klar, daß er unter lauter fremden Menschen umherging und von der Mitleidsschüssel speiste. Einer nahm ihn und nährte ihn. Da kam ein Wagen, und er wurde geholt. Ein andres Haus. Eines Tages wirft man sein Zeug auf die Gasse – wieder woanders hin. Wie ging das zu? Andre lebten ständig an ihrer Stelle, kannten ihr Bett von Kindheit an, keiner durfte sie losreißen, sie hatten Rechte (155).

Caspar erkennt hier seinen rechtlosen Status, sein Ausgeliefertsein der Willkür und dem Mitleid der anderen. Die „Mitleidsschüssel“ lässt an Arendts Ausspruch denken: „Die Menschenrechte haben immer das Unglück gehabt, von politisch bedeutungslosen Individuen oder Vereinen repräsentiert zu werden, deren sentimental humanitäre Sprache sich oft nur um ein geringes von den Broschüren der Tierschutzvereine unterscheidet“ (453). Dem Protagonisten wird schmerzlich bewusst, dass er außerhalb gesellschaftlicher Bezüge lebt, noch nicht einmal die Rechte der Armen hat, „die zu Füßen derer lagen, welche man als reich bezeichnete“ (155), denn „selbst die standen irgendwo fest auf der Erde“ (155). Er ist nur Teil des Ganzen durch seinen Ausschluss. Er verfällt wieder in Depressionen, da er merkt, dass er die Grenzfigur zwischen Leben und Tod ist, denn „ihm war zumute, als seien die Menschen seiner überdrüssig und gingen

damit um, sich seiner zu entledigen“ (158). Und so wartet er ganz in der jüdischen Tradition (vgl. Horch 81) auf den Messias:

Er wartete auf einen, der kommen mußte, auf einen, der irgendwo unter den Menschen ging und den Weg zu ihm suchte, und so fest war der Glaube an diesen Kommenden, dass er jeden Morgen dachte: Heute! – und jeden Abend: Morgen!

Der Messias, auf den er wartet ist Lord Stanhope, der auch der Grund für Caspars nächste Ausweisung sein wird.

Von Tucher wirft dem Findling „Heimlichkeit und List“ (176) vor, weil dieser sich nicht „über die Art seiner Beziehung zum Lord, [nicht] über den Gegenstand ihrer Gespräche ... äußer[te], ... einen solchen Mangel an zutraulicher Mitteilbarkeit hätte er zum allerwenigsten erwartet“ (177). Nicht nur wird hier wiederum das Ungleichgewicht der Beziehung deutlich, da der Baron, der seinen Schützling auf Distanz hält und auf keinen Fall sein privates Leben beschnüffeln lassen will, genau das von Caspar erwartet, sondern auch die Geständniskultur wird hier sichtbar. Die Geständniskultur stammt, so Foucault, aus der katholischen Beichte, in der der Priester als Stellvertreter Gottes fungiert. Das Recht des Souveräns über Leben und Tod zu entscheiden, räumt diesem Gottes Stelle ein, im Namen des Vaters eben.

Am Ende der Geschichte betet der Pfarrer an des Jungen Sterbebett: „Vater, nicht mein Wille“, und Caspar vollendet, „sondern Dein Wille geschehe“ (454), auch gelesen als des Pfarrers Wille. Er fragt den Findling weiter, wer so gebetet habe, und Caspar antwortet ihm, der Heiland vor seinem Sterben (vgl. 454). Aus freien Stücken sagt Caspar das nicht. Dieser Satz, wie schon sein erster Satz „ich möcht` ein solcher Reiter werden wie mein Vater“, ist ein soufflierter, der symbolischen Ordnung verpflichtender Satz. Sein letzter Satz ist: „Ach Gott, ach Gott, so abkratzen müssen mit Schimpf und Schande“ (454), in dem eher eine Anklage

mitschwingt. Vielleicht ist es die Schande, dass er kein Reiter mit „Degen“ (434), wie er es vor dem Mord tagträumte, wurde; dass er so ganz ohne Rechte, als nacktes Leben, und damit auch als nicht gelebtes Leben sterben musste⁷⁷, nicht als Krieger aus dem Hause David und ohne Namen. Er stirbt am missglückten Einsprechen – missglückt, weil nicht verinnerlicht – oder um mit Hörisch zu sprechen: „Sein Verlangen gilt der Zurücknahme jenes Widerspruchs, an dem er zugrundegeht: des Widerspruchs zwischen der Äußerlichkeit der ‘mechanischen Eintrichterung’ und der ihm eben dadurch oktroyierten Innerlichkeit“ (292). Caspar hat gelernt die symbolische Ordnung nachzusprechen, verinnerlicht hat er sie nie. Sowie er auch der anti-ödipale Findling bleibt, obwohl der Erzähler ihn zu reödipalisieren versucht, und das nicht nur durch die Wahl der auktorialen Erzählform⁷⁸.

Vieles lädt dazu ein, das Dreieck Tucher- Stanhope- Caspar im Sinne Sedgwick queer zu lesen, wie es Graf tut. Bei einer solchen Lesart nimmt Caspar die weibliche Mittlerrolle ein und der Baron begehrt den Lord. Durch diese Lesart werden die phallischen Machtstrukturen, die auch dadurch zu Tage treten, dass die handelnden Figuren, die Entscheidungsträger allesamt Männer bzw. eine maskulinisierte Frau sind, untermauert. Ich möchte, ohne diese Möglichkeit abzulehnen, zusätzlich vorschlagen, dass von Tucher Caspar begehrt, wie auch schon Daumer, der sich wie ein „unglücklicher Liebhaber“ (137) gebärdet. Für ein solches Lesen spricht, dass uns der Erzähler über Tuchers Gefühle informiert: „Das Prinzip zwang ihn, auf die Freuden eines natürlichen Verkehrs zu verzichten ... es gab kein Schwanken, das Prinzip, grimmig wie ein Vitzliputzli [Kinderschreck]⁷⁹, verstattete nicht, dass man die Grenze der Zurückhaltung mehr als nützlich überschreite“ (156). Es wäre demnach der Vater, der den Sohn begehrt, wie Daumer, Behold und Tucher verdeutlichen (und auch Gott nur die Söhne begehrt) und nicht wie bei Freud der Sohn die Mutter, was wiederum Sedgwicks Theorie des *male bounding* unterstützt. Liest

man das erotisierte Dreieck so, dann begehrt keiner der feminisierten Männer den maskulinen Mann, und damit werden dessen Machtansprüche infrage gestellt. Der Verlauf der Geschichte zeigt, dass von Tucher trotzdem die Machtposition inne hat: Die Gemeinde spielt sich plötzlich als Caspars Beschützer auf, um im Endeffekt die heterosexuellen, patriarchalen Strukturen zu schützen:

Das üble Gerede gegen ihn [Caspar] war auf einmal wie verblasen. Keiner wollte je etwas Schlechtes gesagt haben, die eingefleischten Widersacher duckten sich, die ganze Stadt warf sich plötzlich zu seinem Beschützer auf. Es hieß mit immer kühnerer Deutlichkeit, man müsse ihn gegen die Machenschaften des englischen Grafen in Schutz nehmen (181)⁸⁰.

Außerdem wird Caspar ermordet und der Erzähler lässt Lord Stanhope den Freitod (vgl. 325) wählen.

Homo Sacers Schwester

Lord Stanhope, der vorgibt Caspar adoptieren zu wollen (vgl. 182,190f), und dies stellenweise auch wirklich vor hat, denn „bisweilen dachte er in Wirklichkeit mit Caspar zu fliehen“ (200, vgl. auch 199, 184, 185), stellt seinem „Liebling“ (173) ein räumliches Asyl in Aussicht (vgl. 179). Aber aufgrund seiner Verstrickung in die Verschwörung gegen den Jungen ist er nicht in der Lage, dieses Versprechen einzuhalten. Der „Menschenjäger und Seelenfänger“ (198), der Stanhope geworden bzw. zu dem er gemacht worden ist (vgl. 196f), bekommt von „Mittler[n.] ... [die] das Wort eines namenlosen Gebieters [trugen]“ (198) [eigene Hervorhebung] den Auftrag, „den Findling aus dem Bereich zu entfernen, in welchem er anfängt ... gefährlich zu werden“ (198). Wie er das anstellt, sei ganz ihm überlassen (vgl. 198), nur „beseitigt“ (199) muss er

werden. So ist der Lord von anonymen Mächten beherrscht, „alles war hinter Vorhängen versteckt“ (198, vgl. auch 202). Von materiellen Zwängen getrieben, „das Elend und der drohende Hunger lockten ihn wieder ins Garn“ (199) der Verschwörer, aus dem er sich nach dem ersten Anschlag auf Caspars Leben gelöst hatte (vgl. 199).

Einerseits weist die Beziehung zwischen Stanhope und Hauser die gleichen Merkmale auf wie die vorangegangenen Verhältnisse. Auch hier handelt es sich um eine Vater-Sohn-Beziehung, in der der Souverän über Leben und Tod des *homo sacer* entscheidet, auch er löst das souveräne Band. Andererseits ist sie jedoch auch ganz anders gelagert, da in ihr Elemente der Gleichheit und Gleichstellung enthalten sind. Diese Gleichstellung wird vom Baron erkannt und kritisiert, wenn er zum Lord sagt: „Sie haben ihm eine Freundschaft bezeigt, wie man sie nur einem Gleichgestellten schenkt. ... sie [haben] unschuldigerweise ein Gift in sein an sich schon krankes Wesen gemischt ... wie umgewandelt und verkehrt ist [Caspar]“ (192f). Der Lord, der sich den „Stadtvätern“ (190) gegenüber so gebärdet, als ob er deren Machtstrukturen anerkennt und ihnen gegenüber nur von „einem Vaterherz“ (191) spricht, um seine Gefühle zu Caspar zu beschreiben, sehnt sich nach einer Beziehung zwischen Gleichgestellten. Er wünscht sich Caspar nicht nur als „Sohn“, sondern auch als „Kamerad“, als „Freund“ (174) und als „Bruder“ (175) und „erfüllt Caspar mit Erwartungen auf Macht und Größe“ (200). Dazu kommt noch, dass sie sich lieben. Die Betonung liegt hierbei auf dem Reziproken, einer gegenseitig empfundenen Liebe, die eine Form des Begehrens ohne Besitzansprüche und Beherrschung als Möglichkeit zumindest aufblitzen lässt:

Auf einmal sah er [der Lord] sich geliebt. Nicht wie Frauen lieben ... auch nicht wie Männer lieben oder Eltern oder Geschwister oder wie ein Kind liebt. Gesetz und Aneignung, Not und Wille binden die Kreaturen an ihresgleichen; doch im tiefsten Grund

ruhen Wetteifer, Kampf und Feindschaft. Dies aber war anders, ungeahnt und wundersam rührte die Schönheit einer Seele an das ummauerte Herz“ (199).

Und auch Caspar ist das erste Mal glücklich und fühlt sich verstanden:

Caspar klagte, zum erstenmal durfte er klagen. Doch war er schon versöhnt mit dem Augenblick, wo geschehenes Unrecht als solches erkannt und verstanden wurde. Die Welt schien schlecht bis auf diesen Tag, jetzt tat sich ihr Himmel auf, und es zeigte sich ein waltender Arm (172).

Da sich die Wünsche und Versprechungen der Liebenden nicht erfüllen lassen, worum der Graf, aber nicht Caspar weiß, denn „er verstand nicht den Bau der [symbolischen], Ordnung nicht das labyrinthisch verschlungene Gefüge der menschlichen Gesellschaft“ (189), ist es dieses Mal auch nicht der Souverän, der ent-täuscht wird, sondern der Findling: „Alles wie nie zuvor, alles [war] anders, er selbst verwandelt, mit neuen Augen, von Unwissenheit erlöst. – Unmöglich solches mitzuteilen, dafür gibt es keine Worte“ (271). Caspar erkennt, dass Versprechen Versprechen/r sind und will doch weiter lieben und hoffen, was ihm aber nicht mehr in der bedingungs- und willenslosen Art wie bisher gelingt. Es ist eine „dumpf gefühlte Wandlung, welche die vergangene Schönheit ihres Verhältnisses vollends zerstören mußte“ (284). Der nun von Unwissenheit Erlöste kann nicht mehr bedingungslos lieben. Er „streift den Diamantring von seinem Finger“ (266), den der Geliebte ihm geschenkt hat, verweigert sich dessen Umarmung (vgl. 266) und ist „nicht mehr das willenlose Geschöpf“ (271), denn „jetzt ist das Holzpferdchen lebendig geworden“ (272). Er ahnt „die Gewalten ..., die sein Schicksal geformt hatten, und jedenfalls begriff er das Wirkliche, das schwer von Gründen Wirkliche seiner langen Gefangenschaft, die ihn, außerhalb des Gesetzes, ... zum Zustand eines Halbtiers verurteilt hatte“ (272) [eigene Hervorhebung]. Es schien ihm klar, dass er „des in den Augen der Menschen

höchsten Wertes freventlich beraubt wurde“ (vgl. 272) und wollte sein Anrecht einklagen. Was dieser „höchste Wert“ denn eigentlich sein soll, wird den LeserInnen nicht gesagt. Sind es die Menschenrechte oder die Bürgerrechte oder die Menschenrechte, die ohne die Bürgerrechte einen nur außerhalb des Gesetzes, in den Zustand eines Halbtiers versetzen? Oder ist es das „Blut“ (274), wie es erst einige Seiten später zu lesen ist, „Blut – das war das Wort“ (274), das der Graf fand und aussprach, „welches dies andre, Größere, Unsagbare für Caspar zauberhaft und schrecklich erleuchtete“ (272). Ist es das Anrecht auf Herkunft, die das Blut sein soll? Das Blut ist aber auch das, was zum Ausschluss so vieler aus der Nation führt(e) und sie zu Flüchtlingen macht(e). So gesehen, steht das Blut dann für das nackte Leben. Bei Stanhope löst dieses Einklagen der eigenen Souveränität Gewalt- und Todesgedanken gegen den Jüngling aus: „Die erste Handlung, das erste Wort besiegelt unabänderlich deinen Tod“ (273). In Caspars Gutmütigkeit mischt sich ab diesem Zeitpunkt auch „Bitterkeit“ (vgl. 376) und „Mißtrauen“ (vgl. z.B. 277, 412).

Die Beziehung zu Clara Kannawurf hat insofern Ähnlichkeiten mit der zum Grafen, da auch in ihr die Möglichkeit einer anderen Beziehung als die zwischen Unter- und Überlegenen angelegt ist.⁸¹

Sonderbar wurde sein Gefühl durch das so beweglich geschilderte Schicksal jener Unbekannten [Clara] nach außen getrieben, und wie durch den Wink eines unsichtbaren Geistes öffnete sich zum erstenmal sein Herz den Leiden eines andern Ichs, einer fremden Existenz. Es kann doch nicht so mit den Frauen beschaffen sein, wie ich's mir immer eingebildet habe, dachte er (298).

Die Frauen sind also doch nicht nur „notwendiger Hausrat“ (239).

Auch Clara hat etwas „Wildes“ (vgl. 380), auch sie ist „vater- und mutterlos“ (vgl. 389), auch sie spricht mit „fremden Akzent“ (vgl. 378), auch sie „darf nicht wurzeln“ (389) und möchte mit Caspar fliehen (vgl. 378). Sie findet in ihm „den verlorenen Bruder“ (412), er in ihr eine „Schwester ..., das nie zuvor gesprochene Wort“ (410). Diese Beziehung unterscheidet sich jedoch von der zum Grafen dadurch, dass Caspar schon nicht mehr vertraut (vgl. 412), dazu begehrt er den Grafen, denn „fast alle Menschen riechen schlecht, nur der Graf hat wie ein Leib gerochen, an dem nichts ist als guter Odem“ (341), aber nicht Clara. Clara begehrt wiederum Caspar (vgl. 413), was sie sich jedoch verkneift.

Ein weiterer und wesentlicher Unterschied ist Claras Geschlecht, aufgrund dessen in ihr noch nicht einmal das Potential zur Souveränität angelegt ist, obgleich sie gesellschaftlich über dem Findling (und auch über anderen Figuren) steht und es ihr dadurch erlaubt ist, wesentlich eigenmächtiger zu handeln als Caspar⁸². Sie wäre gerne seine Beschützerin (vgl. z.B. 380), aber der Gedanke, sein Vormund zu werden, kommt nicht auf, denn als Frau hätte sie diese rechtliche Möglichkeit gar nicht, worauf sie ihm auch den Vorschlag macht, mit ihm in die Schweiz zu fliehen, wo sie ein Haus besitzt. Caspar lehnt diesen Vorschlag ab: „Es ist unmöglich zu tun, was sie von mir wollen ..., weil ich dorthin muß, wo ich hingehöre“ (379). Die Frau akzeptiert seinen Willen ohne weiter auf ihn einzudringen oder ihm Gewalt anzudrohen. Sie denkt, „... wie wahr, wie einfach alles vor im liegt“ (379). Allerdings „erschien ihr Caspars Wißbegier nach einem Namen komisch“ (vgl. 324). Das Streben, Subjekt zu werden, scheint ihr also sowohl bemerkenswert, besonders, eigenartig, verzerrt, bizarr, als auch zum Lachen. Clara wird als Frauen- und Menschenrechtlerin beschrieben: „... sie hatte ihre private Sache mit einer öffentlichen vertauscht. Ihre glühende Seele, für den Gedanken der Völkerfreiheit und Menschenrechte entflammt ...“ (297). Caspar, der den Zwischenraum zwischen öffentlich und

privat, also zwischen den Geschlechtern, ununterscheidbar bewohnt bzw. bewohnen muss, nennt nicht Lord Stanhope Bruder, sondern sieht in Clara seine Schwester. Sein Herz öffnet sich das erste Mal den Leiden eines anderen Ichs; dieses Ich ist ein weibliches Ich. Dies, aber auch dass der feminisierte Caspar als ein seltsamer Sklave beschrieben wird, stellt Agambens kategorischen Ausschluss von Frauen und Sklaven infrage. Hatte wirklich Clara ihre private Sache mit einer öffentlichen vertauscht, oder, wie das weitere Zitat suggeriert, ist das nicht auch eine Umkehrung von Ursache und Wirkung. Hat nicht die Biopolitik mit ihrer Geständniskultur diese zwei Sphären schon längst vertauscht.

Clara, die auf der Suche nach Menschen ist (vgl. 389), erkennt, dass Caspar eigentlich der einzige Mensch ist, der der Bezeichnung Mensch⁸³ gerecht wird, und fragt ihre Freundin Bettine von Imhoff an seinem Grab: „Weißt du denn nicht, wer er war“ (457). Sicherlich schwingt hier eine Anspielung auf den Heiland an, aber wer ist der Heiland anderes als derjenige, der die Widersprüche heilen kann. Clara beklagt stets das Unrecht, das dem Flüchtling widerfährt, und kritisiert ihre Freundin und die Gesellschaft in an Brechtsche Theater- und Gesellschaftskritik erinnernde Worte:

Ihr lest ein schönes Buch, ihr seht ein ergreifendes Theaterstück und seid erschüttert von diesen nur eingebildeten Leiden ... Ein trauriges Lied kann die Tränen entlocken, Bettine; ... wie du weintest, als Fräulein von Stichaner neulich den „Wanderer“ von Schubert sang. ... Warum immer nur dem Wort, dem Klang, dem Bild glauben und nicht dem lebendigen Menschen, dessen Not handgreiflich ist (403).

Am Ende ist es Clara, die die gesamte Gesellschaft – und nicht nur den Lehrer Quandt – für Caspars Tod verantwortlich macht: „Mörder seid ihr! Mörder! Mörder!“ (458). Die Auflistung aller Personen unterstreicht diesen allgemeinen und damit auch gesellschaftlichen Vorwurf noch

(vgl. 458). Der Mord an dem Menschen stürzt sie, die an der Indifferenz der Leute schon immer verbrannte (vgl. 403), in den Wahnsinn (vgl. 458)⁸⁴. Sie wird „noch am selben Tag in eine Anstalt gebracht“ (458).

Bote des Unglücks

Nachdem von Tucher das souveräne Band löste und ihn „aus dem Haus stieß“ (vgl. 187), und Feuerbach „seine lebendige Waffe in seiner Nähe haben will“ (vgl. 226), kommt Caspar zum Lehrer Quandt nach Ansbach in seine letzte Exilstation. Dieses Exil kann als eine Zuspitzung der bisherigen gelesen werden, was sich sowohl auf das Leid und Unrecht, das Caspar widerfährt, bezieht, als auch auf die Charakterbeschreibung Quandts mit seinem Willen zum Wissen als Teil der Geständniskultur. So wird Caspar hier noch deutlicher der Bote des Unglücks, das nicht nur die Kunde der Biopolitik im Allgemeinen ist, sondern auch ihr Extrem ankündigt.

Die Botschaft der erneuten Deportation stürzt den Flüchtling in eine Krise, in ein Zwischen von Leben und Tod, einen apathischen Zustand, in einen Stupor: „... die Wurzeln seines Herzens [wurden] aufgerissen. ... seine eiskalte Hand: nichts, keine Antwort, kein Laut, er schwelt vor sich hin, kaum dass sich seine Augen rühren. ... unbeweglich, gar nicht einmal schmerzlich, sondern starren, fast stupiden Ernst. ... seine Wangen ... tödlich fahl.“ (244, 245, 247, 248). Man glaubte, „sein Gespenst zu sehen“ (246). Diese Beschreibung erinnert an die „extreme Figur der Lagerbewohner“, die im Lagerjargon „Muselmann“ genannt wurde und Agamben in Anlehnung an Primo Levi folgendermaßen beschreibt:

Ein Wesen, in dem die Demütigung, der Schrecken und die Angst jedes Bewußtsein und jede Persönlichkeit abgeschnitten haben, bis zur totalen Apathie (daher seine ironische Bezeichnung). Er war nicht nur wie seine Gefährten vom politischen und sozialen Umfeld

ausgeschlossen, dem er einst zugehörte; ... er war überdies in keiner Weise mehr Teil der Menschenwelt, nicht einmal mehr jener bedrohlichen und prekären der Lagerbewohner, die ihn von Anfang an vergessen haben. Stumm und völlig allein ist er in eine andere Welt übergegangen, ohne Gedächtnis und ohne Trauer (194)⁸⁵.

Diese Lagerfigur bewegt sich also in einer „absoluten Ununterscheidbarkeit von Faktum und Recht, Leben und Norm, von Natur und Politik“ (194), was, so Agamben weiter, die Aufseher „bisweilen ihm gegenüber plötzlich machtlos“ (vgl. 194) werden ließ, und sie meinten „eine unerhörte Form von Widerstand“ (194) darin zu sehen. Immer wieder wird Caspars Schweigen, wenn er in (die Nähe) diesen(s) Zustand(s) verfällt, als „verstockt“ (vgl. z. B. 306, 422) ausgelegt.

Sowie man Caspar hier als den Boten des Unglücks für die Millionen von Menschen, die in den Lagern ermordet wurden, lesen kann, kann man die Beschreibung der gesellschaftlichen Atmosphäre als Ausnahmezustand und Hickel und Quandt dann als Probanden aus den *Studien zum autoritären Charakter* lesen.

Als Caspar wieder erwacht, „sagte ... [er] zu Herrn Hickel gewandt: ‘Nehmen Sie mich nur mit, Herr Offizier. Ich weiß schon, wohin Sie mich bringen wollen, ich fürcht’ mich nicht’“ (252), worauf ihm der Polizeileutnant lachend antwortete: „Na, fürchten, Hauser! Warum nicht gar! Es geht ja nicht nach Sibirien“ (252). Wie unter totalitären Regimes generell, wird erst die innere Opposition aus dem Weg geräumt (hier der Jurist Feuerbach), um dann diejenigen zu morden, in den Tod zu treiben oder in Anstalten zu sperren, die „den Volkskörper beschmutzen“ – In Anlehnung an das „Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutsche Ehre“. Zum einen ist die Übereinstimmung der Figuren im Text mit den Gruppen, die in die Lager und Anstalten gesperrt wurden (Juden, Zigeuner und Schausteller, Fremde, Homosexuelle,

Geistesranke) bemerkenswert, zum anderen, dass Feuerbach ein Jurist ist. Das wirft ein Licht auf den Ausnahmezustand und auf die „Sorgfalt, mit welcher ... die Nazis drauf bestanden, daß Juden ... vor dem Abschub ... ihre Staatsangehörigkeit verlieren“ (Arendt 437). Im Roman sagt Hickel zum Flüchtling „mit unheilvoller Betonung, ‘denn wer wird eines Feuerbach gewichtiges Fürwort ersetzen’“ (393). – Feuerbach hier nicht als Person, sondern als Recht gelesen. – Dieser rechtlose Zustand wird als „Frucht einer mysteriösen Verschwörung“ (400) beschrieben, „wer fremden Namens war, wurde beargwöhnt“ (401). Über Clara Kannawurf wurde gesagt, „wahrscheinlich ist sie eine Demagogin“ (401). Interessant ist hier auch die Behauptung, dass Caspar dem Mörder „... gefolgt [sei], wie das Lamm dem Metzger zur Schlachtbank folgt“ (448) – Ein Satz, der nach 1945 so oft als Vorwurf an die Juden und zur Rechtfertigung der Mörder zu hören war. Darstellung der Vorgänge wie die LeserInnen sie durch den Erzähler vermittelt bekommen (vgl. 439) und auch die Forschung von Herman Langbein *Nicht wie die Schafe zur Schlachtbank* bezeugen jedoch anderes. Darüber hinaus entschuldigen sich Hickel und Quandt stets mit Sätzen wie „er habe strikten Befehl“ (251), „ich bestehe auf meiner Instruktion“ (386), Sätze, die in jeder Gerichtsverhandlung zu hören sind, wenn jemand der Menschenrechtsverletzung angeklagt wird.

Der Lehrer Quandt könnte ein Proband aus den *Studien zum autoritären Charakter* sein, der den Beschreibungen zum Pseudokonservatismus⁸⁶ entspricht und teilweise dem Typen des Rebellen⁸⁶ zugeordnet werden kann. „Die dem Pseudokonservatismus entsprechende psychische Struktur ist Konventionalität und autoritäre Unterwürfigkeit in der bewußten Sphäre, begleitet von Gewalttätigkeit, anarchistischen Impulsen und chaotischer Destruktivität in der unbewußten. ... Vermittler zwischen diesen antagonistischen Tendenzen des voreingenommenen Charakters sind Züge wie autoritäre Aggressivität und Rachsucht“ (Adorno 205). Beim Typen des Rebells „

... ist die negative Übertragung der Abhängigkeit noch mit dem Drang verbunden, pseudorevolutionär gegen jene vorzugehen, die in seinen Augen schwach sind" (Adorno 328), wie Caspar und seine Schwestern.

Quandt wird den Lesern als ein „fanatischer“ (399) und zur häuslichen Gewalt neigender (vgl. 283) Mann vorgestellt, der „in einer merkwürdigen Zweiheit existiert“ (280); „der eine Teil war die öffentliche Person, der Bürger, der Steuerzahler, der Kollege, das Familienoberhaupt, der Patriot, der andere Teil war sozusagen der Quandt an sich“ (280). Die öffentliche Person war „unverbrüchlich“ (281), „der Quandt an sich hatte etwas von einem Revolutionär und war immer auf dem Posten, um der Weltregierung auf die Finger zu schauen“ (281) [eigene Hervorhebung]. Diese zwei Quandts waren in einem „beständigen Zweikampf“ (282) miteinander. Der Lehrer, wie auch schon die anderen Pflegeväter, nur eben in zugespitzter Form⁸⁷, war nicht in der Lage, Ambivalenz⁸⁸ zuzulassen. Alles, was nicht eindeutig war, war ihm Lüge. Wahrheit war für ihn ein Synonym für Eindeutigkeit:

Die Wahrheit liebte Quandt über alles, er sagte es, er beteuerte es, und es war auch so.

Nichts war ihm offenbar genug, nirgends stimmte die Rechnung, überall hatten die

Menschen eine falsche Addition gemacht oder den Kasus verwechselt (282).

Er ermahnte den Jungen stets, dass es heiße, „ein doppelt Gesicht, ein falsches Gesicht“ (315), so musste Caspar, an dem „es keine Gewißheit [gibt]“ (417), ihm selbst noch auf dem Sterbebett als Schwindler und Betrüger erscheinen: „Ich bezweifle es, ich muß es bezweifeln“ (445), sagte er zu seiner Frau. Als der Sterbende, bei dem „jedes Glied seines Körpers ... einzeln ab[starb]“ (454)⁸⁹, ins Delirium fiel, „war Quandt entschlossen, an das Delirium nicht zu glauben“ (445), denn er lasse sich „so ein Schauspiel nicht bieten“ (445).

Der von Neid (vgl. 281) und Argwohn (vgl. 305) zerfressene Mann, will Gewissheit haben, sowie Daumer, von Tucher, der Graf, Feuerbach auch wissen wollten, nur eben noch unverholener, hemmungs- und rücksichtsloser und mit der festen Überzeugung, dass Caspar ein Schwindler sei. Immer wieder will er wissen, „was dahintersteckt“ (vgl. z.B. 302), will ihm „auf die Spur kommen“ (vgl. z.B. 399) und drängt den Jungen beständig zu gestehen. Quandt will „den Menschen zu einem offenen Geständnis ... bringen“ (357), Caspar solle „einmal offen und rückhaltlos ... sein“ (365), er „soll einmal die Wahrheit sprechen“ (vgl. 428). Und noch als Caspar im Sterben liegt, beschwört er ihn: „Hauser! Hauser! Haben Sie mir nichts mehr zu sagen? Sehen Sie mich einmal so recht aufrichtig an, Hauser! Haben Sie mir nichts mehr zu berichten“ (545). Dieser Wille zum Wissen, auch festgehalten in der Überschrift „Quandt unternimmt den letzten Sturm auf das Geheimnis“ (415), geht stets einher mit Gewaltandrohungen, die in der Szene, in der er den Knaben mit dem Beil selbstvergessen bedroht, gipfelt (vgl. 343). Dieser Wille rechtfertigt für Quandt jede Art der Bespitzelung, so wird Caspar weder das Recht auf das Briefgeheimnis zugestanden (vgl. z.B. 351), noch das Recht auf etwas Privates wie ein Tagebuch (vgl. 286, 290, 301, 346). Auch das trägt Züge des Ausnahmezustandes⁹⁰. Caspar, der sich am Ende nur noch mit dem Zerreißen und Verbrennen seines Tagebuchs (vgl. 346), das ihm „nach und nach in seiner Einbildung zu seinem einzig wirklichen Besitz geworden war“ (340), gegen diese gewaltsamen Eingriffe wehren kann, muss sich auch noch anhören, dass ja niemand „ohne seine Einwilligung in seine Privatangelegenheiten dringen würde“ (vgl. z.B. 290). Auch das ist eine Zuspitzung dessen, was schon die vorhergehenden Väter taten, einhergehend mit der Verkehrung und Verdächtigung von allem was Caspar sagt und tut. Der Pfarrer Fuhrmann beschreibt es Feuerbach gegenüber folgendermaßen:

Ich glaube, er möchte ihm am liebsten die Brust aufschneiden, um zu sehen, was drinnen ist. ... Verdächtig ist, wenn dem Hauser etwas neu erscheint, und verdächtig, wenn er es schon kennt. Verdächtig, wenn er lange schläft, und verdächtig, wenn er früh aufsteht, dass er das Theater liebt und die Musik nicht liebt; verdächtig, wenn er hinunterschluckt, wenn man ihn zankt, hingegen die Streitigkeiten zwischen andern immer schlichten will: verdächtig. Alles ist verdächtig. Wie soll das enden (347).

Zusammenfassung

Caspar Hauser ist einerseits die Geschichte eines jüdischen Flüchtlings⁹¹, er wird nicht nur durch die Judengasse gejagt (vgl. 99), sondern liest das Alphabet von hinten (vgl. 356) und kann „den Dativ nicht in allen Fällen vom Akkusativ unterscheiden“ (287)⁹², andererseits ist es die Geschichte eines deutschen Exilanten, eines im eigenen Land Verstoßenen. Dadurch erfährt die individuelle Geschichte des Flüchtlings Caspar Hauser die einleitend erwähnte „anthropologische Universalisierung des Exilgedankens“, und das nicht nur in einem religiösen Sinn (Vertreibung aus dem Paradies, Ausschluss aus der heiligen Sprache) oder in einem natürlichen Sinn (Geburt), sondern auch in einem politischen. Die Kunde der Boten des Unglücks, wie Arendt in *Men in Dark Times* im Kapitel über „Bertolt Brecht“ schreibt, betrifft nicht nur das Schicksal des einzelnen Flüchtlings, sondern das Unglück der ganzen Welt und noch nie waren die Boten geliebt (vgl. 226). Über Caspars Tagebucheinträge findet sich auch die folgende Beschreibung, die diesen Universalcharakter noch unterstreicht: „Hier war ein Lebensalter, eine Menschwerdung zusammengepresst in den Verlauf von nicht mehr als vier Jahren, mit unheimlicher Geschwindigkeit Epoche an Epoche“ (339). Es ist nicht nur die Kunde vom bevorstehenden Unglück, dem „Extrem der Biopolitik“ wie es Foucault nennt oder „dem

Lager als Paradigma unserer Zeit“ wie es Agamben nennt, sondern auch die Nachricht vom originär politischen Raum, vom „Hineingeworfen in ein Außerhalb“ (Nelly Sachs). Clara sagt zu Caspar: „Ach, vergessen, vergessen, darin liegt alle Bosheit der Welt“ (412). Der *homo sacer* ist die Figur, die an das erinnert, an das niemand erinnert werden will, sonst würde das ganze „Gebäude“ (272) einstürzen. Und das Gebäude ist ja auch tatsächlich eingestürzt und stürzt beständig ein, weil es einstürzen muss, denn die Barbarei ist kein Zivilisationsbruch, sondern ein in ihr integrierter Teil.

Auch im Roman stürzen fast alle Gebäude ein, es gibt kein heiles Ganzes weder im Kleinen noch im Großen, zum einen festgehalten im Bild der Familie: Schildknecht, Clara, Stanhope sind elternlos wie Caspar; Feuerbach bezeichnet sich selbst als Exilant und seine Kinder sind mutterlos; von Tuchers Vater gestorben und auch er durchbricht das historische Kontinuum, weil er kinderlos ist; Behold hat „nur“ eine Tochter, und die verstößt sie; und die Familie Quandt, obwohl sie auf die Familienmitglieder bezogen dem modernen Ideal entspricht, ist beherrscht von häuslicher Gewalt. Zum anderen fällt auch das Gebäude der Wissenschaft zusammen, nicht nur dargestellt in der Figur Daumers, sondern auch durch die unzähligen Diskursanspielungen, Beweisführungen, die keine Beweise bringen, die Verhöre und Experimente, die nichts ergeben, und die ständigen Berechnungen, die nie aufgehen. Frau Quandt spricht es aus, wenn es im Text zu Feuerbachs Tod heißt: „Sehen Sie wie recht ich damals hatte mit den Totenweibern, ... aber die Männer denken immer, alles geht so, wie sie's berechnen“ (392). Auch das Gebäude der monotheistischen bzw. christlichen Religionen stürzt ein, denn Caspar begreift trotz Religionsunterricht, Taufe und Konfirmation das Konzept nicht. Immer wieder gibt es Szenen, in denen er mit diesem Konzept konfrontiert wird, aber nichts damit anzufangen weiß und nicht Gott bittet, sondern die Sonne: „Oh Sonne ... mach doch, daß

alles nicht so ist, wie es ist! Mach es doch anders, Sonne“ (279). Auch sein Tod stiftet ja gerade keinen Sinn, geschweige denn, dass er Erlösung bringt. Der Glaube, dass der Mensch Souverän über die Sprache ist, bricht ständig zusammen. Nicht nur Caspar fällt immer wieder ins Schweigen, sondern auch die Herren, die im Gegensatz zu ihm meinen, die Sprache zu beherrschen. Und damit gibt es auch kein dauerhaft bestehendes Selbst, das ja mit dem Sprechen entsteht. Genauso fällt das Rechtsgebäude ein, festgehalten im Tod Feuerbachs, und damit auch das der Menschenrechte, die ohne Bezug zu Bürgerrechten nichts weiter als eine abstrakte Idee sind. Menschenrechte werden als „subjektive Rechte“ im juristischen Jargon bezeichnet, und sie müssen zwangsläufig einbrechen, denn mit all dem Aufgelisteten stürzt die Konstruktion des Subjekts ein. Caspar bleibt tötbares Objekt und seine schrittweise Bewusstwerdung hilft ihm nicht nur nicht Subjekt zu werden, sondern führt zu seinem Tod. Die Sehnsucht danach wird zur Hoffnung und zum Streben, aber auch die Hoffnung verfliegt. Im Kontext des bevorstehenden Mordes an ihm erläutert der omnipotente Erzähler, dass „... bei ihm keine Hoffnung mehr war. Es war überhaupt von Hoffnung keine Rede. Hier war das selbstverständlich Endliche, das jenseitig Sichere, das Ungefragte, dem kein Wort der menschlichen Sprache, ja nicht einmal ein Gedanke, eine Vorstellung, eine Vision mehr nahekommen konnte, und das sich so vorbestimmt vollzieht wie der Aufgang der Sonne, wenn es Tag wird“ (435). Und doch bleibt Hoffnung, da es dieses „rare Exemplar der Gattung Mensch“ gab.

Nur das Gebäude des klassischen Romans bleibt noch bestehen, trotz Mischung von Naturalismus und Symbolismus, trotz Kriminalroman, historischem Roman und Bildungsroman bzw. Antibildungsroman. Wassermann erzählt die Geschichte (das Wort in seiner Doppeldeutigkeit von Fiktion und Historie gedacht) in Form eines omnipotenten Erzählers, also eines Erzählers, der sich zum Souverän aufschwingt und sogar soweit geht, die LeserInnen auch

als solche Allwissenden anzusprechen, wenn es z.B. heißt: „Wir, der Leser und ich, haben darin leichtes Spiel, uns kann man nicht betrügen“ (282). Die vielen Einwürfe, die die Allwissenheit des Erzählers beschneiden wie z.B. der häufige Gebrauch von „wahrscheinlich“, „vielleicht“, „es scheint“ und der des Konjunktivs oder ein Satz wie „der Graf dankte oder antwortete mit keinem Wort“ (349) können sowohl als kokettierende Untermauerung seiner Souveränität gelesen werden, als auch als beginnende Auflösung dieser. Für letzteres würde der Einbezug der LeserInnen in den souveränen Zirkel, dann nicht mehr nur als Appell an sie gelesen, und der Inhalt selbst sprechen, der ja diese Auflösung thematisiert. Nichts ist eindeutig, „nichts von Bestand, nirgends Verlaß“ (285). Der Erzähler, der freilich die Leser mit Caspar klar sympathisieren lässt und mit starken Gegensätzen arbeitet (alle Figuren sind schuldige Opfer, nur Caspar ist das unschuldige Opfer), definiert weder (z.B. komisch), noch kommentiert (z.B. Blut) er seine Wortwahl, was er ja machen könnte, wollte er diesbezüglich Klarheit schaffen. Den Figuren, wenn auch noch so negativ, sind menschliche Züge beigefügt, den positiven negative, und alle stehen unter einer Art Machtbann, die sie auch zu Opfern werden lässt. Die ständigen Wiederholungen, die doch auch immer etwas Neues bringen, können als eine Art Vorläufer der postmodernen „sich wiederholenden Textschlaufen“ (Erika Fischer-Lichte) gelesen werden. Dadurch eröffnet jede Station auch weitere Perspektiven und Deutungsmöglichkeiten, auch angelegt in Caspars einem Satz „ich will ein solcher Reiter werden wie mein Vater“. So gelesen ist die Geschichte eines Menschen, aber vor allem die Menschheitsgeschichte eine Inszenierung auf der Weltbühne, sich ständig wiederholend und doch immer ein bisschen anderes gelagert. Von einem Fortschritt der Menschheit keine wirkliche Spur, und so der ständige Appell, dass, wenn die Menschen nicht so „träge, stumpfe, dumme Tiere“ (369) wären, es auch „mehr Empörung in der Welt“ (369) gäbe. Jedoch kein Wort davon, wie denn die Welt mit mehr

Empörung aussähe⁹³. – Im nächsten Kapitel wird gezeigt werden, dass es vielleicht eher „stumpfe Tiere“ sind, die dem ganzen Falschen etwas entgegensetzen können. – So wie Caspar bis zu seinem Tod die Suche nach seinem Namen (als Subjekt und Identität gelesen) nicht aufgibt, hält der Erzähler trotz besseren Wissens an der Romanform fest. Der Erzähler hält an dem Projekt der Aufklärung fest, deren Scheitern er in diesem Text beschreibt. Und ist das nicht „die Wunde Heine“, die Wassermann erst später, also nach dem Erscheinen des Romans (1908), besser versteht.

Endnoten zum Wassermann-Kapitel

¹ Vgl. hierzu das Kapitel „Entwicklung und Wirkung“ (Neubauer 19-30). Dort finden sich neben den Aufzählungen der Übersetzungen, „Wassermann hatte für 18 Länder die Übersetzungsrechte“ (24), auch Auszüge aus internationalen Buchbesprechungen. Der völkischen Literaturkritik war dieser internationale Ruhm z.B. Beweis des „zersetzenden jüdischen Stils“ (vgl. Kraske 48, 59).

Zur innerdeutschen Besprechung siehe, Neubauer generell. Außer Beiträge, die im Folgenden noch erwähnt werden, vgl. z.B. auch: Plöge, *Ästhet- Ankläger- Verkünder*. Nicht nur in ihrer Einleitung (7-11) finden sich Referenzen zu zeitgenössischen Kommentaren, Besprechungen und Einträgen in Literaturlexika, sondern auch in den Kapiteln 3-5 (51-171), in denen Wassermann im Kontext seiner Wiener, Nürnberger und Münchner Jahre besprochen wird. Oder: Plöge, „Wassermann“ 15-27. Und: Müller-Kampel 45-66.

² Wassermann, obwohl er vielleicht noch beim Fischer Verlag hätte veröffentlichen können, brachte seinen letzten Roman *Joseph Kerkhovens dritte Existenz* zu Amsterdamer Exilverlag Querido (vgl. Segebrecht 466). Außerdem schrieb er auch für die Exilzeitschrift „Die Sammlung“ (vgl. ebd), und wurde aus der Preußischen Akademie der Künste ausgeschlossen, da er sich – gemeinsam mit Thomas Mann und Alfred Döblin – weigerte, die bedingungslose Unterwerfung unter den neuen Staat zu unterschreiben (vgl. ebd).

³ Die Beschäftigung mit dem Werk Wassermanns fand eher auf einer lokalen Ebene statt, wie *Jakob Wassermann: Ein Beitrag der Stadt Fürth zum 100. Geburtstag am 10. März 1973* zeigt. Auch dort beklagt Rainer S. Elkar, dass „... das Werk seiner Wirkungsgeschichte beraubt [wurde]. Die Verbindung zum deutschen Leser endete praktisch mit der Bücherverbrennung 1933“ (21). In den 1980er Jahren erschienen im Rahmen der jüdisch-deutschen Themen z.B.: Rodewald, Wolff, oder Horch „Verbrannt“ 124-46.

⁴ Anmerkung zur Schreibweise: Da Wassermann Caspar mit C schreibt, werde ich seine Schreibweise immer dann übernehmen, wenn ich mich auf seine Romanfigur beziehe, ansonsten übernehme ich die sonst übliche Form mit K.

⁵ Vgl. Neubauer 39-46. Der *Caspar Hauser* Roman wurde vorwiegend als Erziehungsroman und als historischer Roman rezipiert. Neubauer zeigt am Beispiel der Otto Hartwick Besprechung, wie sich die Diskussion von einer literaturkritischen weg- und hin zu einer pädagogischen bewegte (vgl. 41-45). In der Rezeption als historischer Roman geht es darum, wie historisch getreu bzw. ungetreu Wassermann arbeitete, und um das Für und Wider der historischen Abweichungen (vgl. 40f). Siehe zum Thema historischer Roman und völkische Rezeption auch Endnote 14.

⁶ Ich wählte die Präsensform, da Recherchen im Universitätskatalog der Humboldtuniversität zu Berlin (2009/2010) z.B. mehr Material zu Wassermann in der theologischen Bibliothek ausweisen als in der germanistischen. Grund hierfür sind Themengebiete, die Wassermanns Werk generell bestimmen, wie z.B. das der Gerechtigkeit, um die es in all seinen Romanen und Erzählungen geht, aber auch der Messianismus, um den es nicht nur in *Caspar Hauser*, sondern z.B. auch in *Die Juden von Zirndorf* oder in *Der Aufruhr um den Junker Ernst* geht, vermennt mit jüdischem Mystizismus und Überlegungen zum Pantheismus, um nur einige zu nennen. Auch spielt hier sicherlich Wassermanns Nähe zu Martin Bubers gläubigem Humanismus eine wichtige Rolle (vgl. zur geistigen Nähe zu Buber auch Jüttens *Diskurse über Gerechtigkeit im Werk Jakob Wassermanns*, vor allem Kapitel 5 "Gerechtigkeit im modernen Judentum," (169-220)).

⁷ Dass dies in dieser absoluten Formulierung nicht stimmt, wird mit Schmitz-Emans noch gezeigt werden. Außerdem gab es ab den 1990er Jahren – also nach Reich-Ranickis Aufsatz – ein vermehrtes Interesse an Jakob Wassermann, das sich vor allem auf die Andergast-Trilogie bezog, und im Herbst 2005 fand in Fürth die erste Fachkonferenz zum Autor selbst statt. Das erwachende Interesse an Wassermann kann u.a. auch in der zunehmenden Entgrenzung von „hochwertiger“ und „Trivialliteratur“ innerhalb der deutschen Literaturwissenschaft gesehen werden.

⁸ Vgl. hierzu auch: Horch, "Deutschtum" 69-89. Horch widmet in diesem Beitrag auch einige Seiten (80-82) der Analyse des *Caspar Hauser* Romans hinsichtlich der Frage „welche substantiellen, also nicht von antisemitischer Seite unterstellten jüdischen Aspekte finden sich in diesem deutschen Buch?“ (81). Die Fragestellung und Analyse ist eingebettet in den Diskurskontext der jüdisch-deutschen Literatur, in dem es auch um die schwierige Bestimmung dessen geht, was eigentlich jüdisch und was deutsch sei. Zu dieser Problematik vgl. auch: Elm.

⁹ Ausnahmen stellen hier die zeitgenössischen Biographien dar (Vgl. Schäfer 5): Bing, Karlweis, und Wassermann-Spyer.

Neuere Biographien wären: Koester (1996), Kraft (2008) und Müller-Kampel (2008). Diese Biographien, ganz unterschiedlicher Qualität, reihen sich natürlich nicht in die obengenannten enthusiastischen Biographien ein, sondern reflektieren immer auch die Ambivalenz der Rezeption. Koesters Beschreibungen der Werke sind biographisch reduktiv. Die Ambivalenz der Rezeption spielt im Vergleich zu den zwei anderen Biographien eine kleinere Rolle. Kraft arbeitet bei den Werkbesprechungen weniger biographisch als Koester, sondern er lässt die Stimmen der Zeitgenossen durch eine Vielzahl von Zitaten sprechen.

¹⁰ *Plädoyer für Ganna* erschien 1992. Schäfer untersucht Männer- und Frauengestalten in Wassermanns Werk. Sie folgt hierbei einem kritischen Biographismus kombiniert mit einem psychanalytischen Ansatz.

¹¹ Vgl. Kraske 46-65.

¹² Weiter aus Reich-Ranickis „Jakob Wassermann: Der Bestsellerautor von gestern.“ „Sensationelle Stoffe mit vielen rätselhaft-skurrilen Arabesken und pseudophilosophischem Tiefgang, spannende Geschichten mit metaphysischer Perspektive, hochdramatische Figuren mit ausführlicher psychologischer Motivation – dies etwa ist die Mischung, der die Prosa Wassermanns eine enorme Leserschaft verdankte“ (48). Außerdem sei „eine unausrottbare Sucht nach Sensationen ihnen eigen, ... ebenso ein übersteigertes Interesse am psychologisch begründeten Detail“ (48).

¹³ Interessant ist hier auch, dass sich z.B. auch Thomas Mann der Kritik Richard Schaukals, „in der mittlerweile von völkischen Tendenzen ergriffenen Zeitschrift „Die Gesellschaft“, anschloss (Kraft 90), in der zu lesen ist, „ein sehr schlechtes Buch [Renate Fuchs], ... nicht uninteressant als Typus einer dem deutschen Geiste seit Jahren aufgenötigten spezifisch semitischen Kunst“ (Schaukal 197 zitiert nach ebd.), und auf die Mann mit „Ihre Wassermann-Abfertigung in der Gesellschaft ist streng, aber nicht ungerecht“ (Mann Briefe 31f zitiert nach ebd.), antwortete.

Andererseits wurde Thomas Mann von Bartels als „Judengenosse“ bezeichnet, da auch er einen Hang zu erotischen Momenten und zum psychologisierenden Detail habe (vgl. Kraske 50). Nach Lazarus und Krojankers Definition des „jüdischen Geistes“, der sich vor allem in der literarischen Auseinandersetzung mit der Bibel zeige, wäre Thomas Manns Joseph-Tetralogie dazu zuordnen (vgl. Horch 72).

Zu einem popliterarischen „Mann-Bashing“ siehe Biller. In mancherlei Hinsicht könnte man es als eine Art Pendant zu Wassermanns *Mein Weg als Deutscher und Jude* lesen, in dem es unter anderem auch um das Thema der Heimatlosigkeit geht, das dann auch in einem Gespräch zwischen Henryk M. Broder und Biller im *Süddeutsche Zeitung Magazin* (11. Dezember 2009) aufgegriffen wird. Während Broder dieses Bedürfnis infrage stellt, meint Biller mit Prag sein Zuhause verloren zu haben (vgl. 16).

¹⁴ Wassermann sei einer der „gefährlichsten jüdischen Schriftsteller“ (aus dem Semi-Kürschner zitiert nach Kraske 51), da er wie „alle jüdischen Dichter ... das deutsche Leben entstellt, ... natürlich aber auch unbewußt falsche Tendenzen hinein[trägt]“ (Bartels zitiert nach Kraske 52). Vor allem Peter Hanks Theaterstück *Kaspar* spielt mit dem Moment des Zitathaften, um die Montage und Dressur des Menschen zu zeigen. Das Zitathafte, das freilich nicht erst seit der Postmoderne existiert (man denke hier z.B. an Georg Büchners *Dantons Tod*), aber jetzt zelebriert wird, galt der völkischen Literaturkritik auch als „zersetzend jüdischer Stil“ so Franz Koch: „Wir wissen seit Marianne Thalmanns ausgezeichneten Aufsätzen über dieses Werk [*Caspar Hauser*] ... wie es damit bestellt ist, in welch hohem Grade es ‘anonyme Reproduktion’ ist, wie hart diese Dinge an das, was man unmißverständlich Plagiat nennt, heranrücken, wie sie ‘irisieren vor dem Buchstaben des Gesetzes’, wie eindeutig negativ die Frage nach der Sauberkeit der künstlerischen Persönlichkeit Wassermanns beantwortet werden muß“ (zitiert nach Kraske 61). Im weiteren Zitat wird Wassermann auch Verfälschung vorgeworfen, da er sich nicht getreu an das historische Material gehalten hätte.

¹⁵ Oder vgl. Wolff, dort findet sich Manns Tischrede am Anfang (7-9) auch abgedruckt.

¹⁶ Man denke hier nur an Hugo v. Hofmannsthal *Der Brief des Lord Chandos*.

¹⁷ Siehe zur Orientierungslosigkeit auch Endnote 34. Die völkische Literaturkritik bediente sich oftmals auch aus jüdischen Diskursen, um sie für ihre Zwecke zu instrumentalisieren. So findet sich der Vorwurf der „Orientierungslosigkeit“ (vgl. Kraske 57), die Theodor Lessings *Der Jüdische Selbsthaß* (vgl. auch Fußnote 19) entnommen wurde, als ein weiteres Merkmal eines „zersetzenden jüdischen Stils“. Zur Problematik der Instrumentalisierung für völkische Zwecke

siehe auch May 91-107. May zitiert hier Peters : „Kein Geringerer als Karl Kraus hat Adolf Bartels' Urteil über Heine vollstreckt; denn erst Kraus' Stellungnahme gegen den Dichter verschaffte diesem Urteil den Anschein von Bildung und Gesittung sowie einer durch keinerlei politische oder rassistische Gesichtspunkte getrübe, rein 'ästhetische' Legitimation“ (91).

¹⁸ Zum Begriff des Ausnahmezustandes, der „auf der Grenze zwischen Recht und Politik angesiedelt ist“ (7) und als „eine Schwelle der Unbestimmtheit zwischen Demokratie und Absolutismus“ (9) beschrieben werden kann, siehe generell Agamben *Ausnahmezustand* und insbesondere Seite 22-24, auf denen es um die Geschichte des Artikel 48 der Weimarer Verfassung geht. Von dieser Sondervollmacht wurde während der Weimarer Republik 250 Mal gebrauch gemacht, und letztendlich führte der Artikel 48 wohl auch zur Machtübernahme Hitlers.

¹⁹ Gershom Scholem beschreibt sie in *Von Berlin nach Jerusalem* folgendermaßen: „Hier möchte ich ein Wort über das Phänomen der Assimilation sagen, das in meiner Jugend eine so große Rolle im Leben der deutschen Juden gespielt hat. Dabei waren sehr verschiedene Faktoren im Spiel. Ein junger Jude am Anfang dieses Jahrhunderts stand, wenn er nicht aus der streng gesetzestreuen Minorität stammte, einem Prozeß fortschreitender geistiger Zerfaserung des Judentums gegenüber. Es gab da etwas Atmosphärisches, was aus der Umgebung eindrang; etwas Bewußtes, in dem sich der Wunsch nach Selbstaufgabe und zugleich doch nach menschlicher Würde und Treue zu sich selbst dialektisch verschränkten; etwas von bewusstem Bruch mit der jüdischen Tradition, von der verschiedenartigste und oft seltsame Stücke atomisiert noch herumlagen, und von nicht immer bewusstem Hineinschlendern in eine Welt, die an deren Stelle kommen sollte. Was das für eine Welt war, unterlag den gleichen, in sich total verschiedenen Auffassungen, die darüber in der nichtjüdischen Umwelt herrschten“ (29f). Aber auch Wassermann beschreibt diese Entfremdung vom Judentum an vielen Stellen in *Mein Weg*. Diese Autobiographie ist eine einzige Entfremdung, sowohl vom Judentum als auch vom Deutschtum. In Bezug auf das „Aufwachsen mit jüdischen Überresten“ vgl. vor allem S. 13f. In Bezug auf das Ostjudentum vgl. S. 107f, hierauf beziehen sich auch diejenigen, die ihm jüdischen Selbsthass vorwerfen, denn dort heißt es z.B., dass er Ostjuden „abstoßend“ (108) fand. Vgl. zum Selbsthass-Vorwurf Lessing, und auch: Kraske 57f.

²⁰ Vgl. Adorno “Die Wunde Heine.” Adorno, der sich nicht auf Wassermann bezieht, nähert sich dieser Figur, ganz im Sinne der marxistisch ausgerichteten Frankfurter Schule, historisch-dialektisch: „Dem Romantiker Heine, der vom Glück der Autonomie zehrte, hat der Aufklärer Heine die Maske heruntergerissen, den bislang latenten Warencharakter hervorgekehrt. Das hat man ihm nicht verziehen“ (97).

Vgl. auch May. Er greift hier Adornos Rundfunkrede auf und verbindet diese mit Wassermanns Urteil über Heine in *Mein Weg als Deutscher und Jude*. Er zeigt inwiefern „gerade ... das Gefühl der Zerrissenheit, das Bewußtsein der unerfüllbaren Forderung verschiedener Loyalitätsansprüche [es] ist ..., was Heine und Wassermann in hohem Maße verbindet“ (99). Auch in der Wahl der condition judaica Motive gäbe es erstaunliche Überschneidungen (vgl. 97). Wassermann, anders als Adorno, gebrauchte diese Figur jedoch individual- und nicht sozialpsychologisch: „Was Wassermann – anders als Adorno – nicht erkennt bzw. erkennen will, ist der Umstand, dass gerade in der bewussten Gestaltung der Gebrochenheit im Werk Heines die Gebrochenheit der historischen Erfahrung des Judentums als eines Opfers der gescheiterten Emanzipation im Sinne einer vorbehaltlosen Anerkennung und wahrhaften Integration ihren adäquaten und darum Adorno zufolge als ungeheiltes Trauma weiterwirkenden Ausdruck

gefunden hat. Es gehört ja zu den befremdensten Lektüererfahrungen von *Mein Weg als Deutscher und Jude*, daß Wassermann quasi gegen sein eigenes schmerzhaft zum Ausdruck gebrachtes Bewußtsein vom Gescheitertsein der Assimilation und Akkulturation an der Utopie ihrer Möglichkeit letztendlich wider besseres Wissen festhält“ (101f).

Hier ist auch der Beitrag von Och zu erwähnen, denn sein Beitrag beschäftigt sich mit Wassermanns letztem, nicht zu Ende geführten „Ahasverprojekt“ und zeigt hierbei, inwiefern sich Wassermanns Beziehung zu Heine ins Positive(re) wandelte.

²¹ Es gibt ca. 1000 künstlerische Bearbeitungen des Kaspar-Hauser-Stoffes, angefangen von literarischen Texten, Verfilmungen bis hin zu Popsongs, dazu dann ca. 10.000 Abhandlungen, die unmöglich hier erwähnt und bearbeitet werden können. Eine schöne Auswahl und damit auch einen guten Überblick bis 1992 gibt Struve (*Der Findling Kaspar Hauser*). Zur Rezeptionsgeschichte vgl. z.B.: Struve (*Der imaginierte Findling*), Weckmann (*Kaspar Hauser*), Kovacs, Schmitz-Emans, Gottschalk, Hörisch, und Sampath.

²² Zum Kaspar-Hauser-Mythos siehe z.B.: Oechel-Metzner. Mit dem Schwerpunkt auf dem Heiland-Mythos siehe z.B.: Struves Essay „Der Findling als Heiland.“

²³ Hierzu sei auch Arendt *Elemente*, vor allem das 9. Kapitel „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“ (422-452) zu erwähnen. Mit Homi Bhabhas *Verortung der Kulturen* wird dieser Aspekt im Zusammenhang von Mimikry vor allem im Özdamar-Kapitel noch eine Rolle spielen. Im Nationalismuskurs finden sich idealtypische Unterscheidungen von „Nationalismus des Ethos“ und „Nationalismus des Demos“, während bei letzterem die Nation politisch gefasst wird, wird sie bei ersterem kulturell angefüllt, also durchs Hineingeborenwerden, Rasse, Sprache, Sitten etc. Diese Art des Nationalismus wird im US-Kontext auch oft Nativismus genannt. Die Entstehung der deutschen Nation im Vergleich zu der von England oder den USA wird dem Nationalismus des Ethos zugeordnet. (vgl. zur Nationalismuskurs z.B. Döhn und Hobsbaw.) Seyla Benhabib, die in *Die Rechte der Anderen* Europa hinsichtlich seines Umgangs mit Ausländern, Migranten und Flüchtlingen analysiert, zeigt inwiefern sich die Staaten Europas immer mehr politisch definieren, wenn es um EU-Unionsbürger handelt, die kulturelle Definition wird jedoch weiterhin auf Drittländer angewandt, was vor allem an der Ablehnung der Türkei 2003 zu beobachten war (vgl. 164).

²⁴ Siehe hierzu: Sampath.

²⁵ Vgl. hierzu z.B.: Theisz. Theisz sieht die Attraktivität der Kaspar Hauser Figur in dem gesellschaftlichen Außenseiterstatus des Schriftstellers.

²⁶ Siehe hierzu auch Sampath.

²⁷ Weckmann gibt in „Natur-Geschichten“ einen Überblick über die Geschichten der homo feri und in welchem Diskurskontext diese Geschichten zu lesen sind. Dabei fällt Kaspar z.B. im Vergleich zu den anderen hinsichtlich seiner Sprach- und Schreibfähigkeiten auf.

In *Höhlenausgängen* vergleicht Blumenberg Kaspar mit dem Arnobius' Experiment (327, 359, 396-411, 417). Ihm geht es um die anthropologisch-philosophischen Ursprungsmythen, die er im Kontext der jeweiligen historischen Diskurse analysiert.

²⁸ Der Text ist aufgeladen, um nicht zu sagen überladen, mit solchen symbolischen und mythologisierenden Anspielungen, die, und das ist wiederum das Interessante, nie eine einzige und eindeutige Assoziation hervorrufen, sondern immer mit Ambiguität und Polysemie besetzt sind, wie hier der Leidensweg Christus (Stilisierung zum christlichen Heiland), aber auch der Leidensweg der Juden und auch der der Flüchtlinge generell.

²⁹ Melchior brachte zu Jesus Geburt Weihrauch mit, ein Symbol der Versöhnung und Vergebung, was im Einklang mit Caspars Güte und Sanftmut steht. Darüber hinaus wurde Weihrauch auch bei den Rauchopfern (die nur von Auserwählten begangen werden durften) von den Israeliten verwendet. Der Assoziationsreichtum geht weiter, denn der Weise aus dem Morgenland kann auch mit dem Dichter und der Sehnsucht nach dem „Orient“ in Verbindung gebracht werden. Nimmt man hier Wassermanns „Der Jude als Orientale“ hinzu, muss der letzte Satz etwas anders formuliert werden, denn der Orientale ist der Schöpfer, der Dichter ist der in der Diaspora lebende Jude; bei Wassermann ist es sogar explizit der europäische Jude (vgl. 29-30). In *Caspar Hauser* ist der Schöpfer und der Dichter vereint. (Der Aspekt Schreiben und Nomadentum wird im letzten Kapitel wieder aufgegriffen.)

³⁰ Tricker hat sich mit diesem Aspekt Kaspar Hausers bildnerisch auseinandergesetzt.

³¹ Vgl. Ritter.

³² Der Erzähler beschreibt Caspar selbst öfters als Engel (vgl. z.B. 85, 101, 140), allerdings nicht im Sinne der antiken Vorstellung eines Mischwesens zwischen Tier und Mensch, sondern mit der Konnotation des Friedlichen, des lieblich Unschuldigen, hier schwingt eher etwas von einer androgynen Vorstellung bzw. eine Altersauflösung mit.

³³ Siehe S. 223, dort findet sich das lange Aristoteles-Zitat (Aristoteles 1252b), auf das Agamben bzw. ich mich beziehe.

³⁴ Die dualistisch-strukturierte Welt des Romans wird nicht nur durch Gegensätze wie öffentlich-privat etc. dargestellt, sondern findet sich auch auf der Figurenebene, der wiederum Caspar als einzigartig gegenübergestellt wird.

³⁵ Ein bekanntes Zitat von Joseph Roth, als eine Quelle kann hier *Daheim ist Anderswo* von Lilian Furst angegeben werden.

³⁶ In *Caspar Hauser* findet sich, „wie ein gescheuter Hase in die Enge getrieben“ (109).

³⁷ Vgl. hierzu Graf, dem es darum geht, Kaspars Sexualität zu problematisieren und „das Grundprinzip der a priori gegebenen Heterosexualität in Frage[zu] [...]stell[en]“ (103f), zeigt mit Foucault, inwiefern „die Grundthese der Trennung von Sexualität und Kultur“ anzuzweifeln ist und es sich um eine Konstruktion der Geschlechter handelt (vgl. 103), die auf der „phallischen Macht“ aufbaut, also die Dominanz des Mannes über die Frau (vgl. 107). In seinen Ausführungen spielt die Feminisierung Kaspars, aber auch die vor allem negative Besetzung des Grafen Stanhope eine entscheidende Rolle.

³⁸ Hierzu ist auch die Studie *Gender-Exil-Schreiben* von Schöll aufschlussreich, denn es wird der Frage nachgegangen, „warum wurden den faschistischen Gegnern sowohl von Autoren als auch Autorinnen so oft ‚weibliche‘, ‚weibische‘ oder insgesamt ‚demaskulisierende‘ Charakteristika zugeschrieben“ (9). Ohne hier den Anspruch zu erheben, den ganz unterschiedlichen Beiträgen gerecht zu werden, möchte ich den Artikel von Schmidt-Otto herausgreifen, die dort am Beispiel Ödön von Horváths, Maria Leitners, Anna Gmeyners und Irmgard Keuns Exilromanen zeigt: „Frauen werden ... in der Tat als ‚Hüterinnen‘ der Moral beschrieben. Diese Moral besteht aus einem starken Gerechtigkeitsgefühl, das zudem von Mitgefühl, Liebe, Aufopferung und Mitleid geprägt ist. Die Männer hingegen gelangen meist erst auf Umwegen zu dieser Moral, die den Frauen angeboren zu sein scheint. Das Mütterliche wird als das Errettende beschrieben. Studien, wie weit dieses Ideal innerhalb Deutschlands in den Dreißigerjahren konstruiert und aufgegriffen wurde, können weitere Aufschlüsse über ein damit verknüpftes, vorherrschendes Gefühl von Desorientierung geben. Der Wunsch nach der Mutter, die Sicherheit, Schutz und Richtung bietet, die Moral und Gerechtigkeit verkörpert und Nächstenliebe versinnbildlicht, durchzieht in der Tat

ebenso wie in den hier untersuchten Exilromanen die deutsche Kulturgeschichte der Dreißigerjahre und sie prägt sowohl die 'reichsdeutsche' als auch die Exilliteratur" (124). Auch in Caspars Sehnsucht nach seiner Mutter findet sich die Sehnsucht nach einem Platz in dieser Welt, nach Sicherheit, Richtung und Gerechtigkeit. Darüber hinaus verdeutlicht dieses lange Zitat die bei der Situierung Wassermanns erwähnte Verschränkung der „rechten und linken Kräfte“. Die Attraktivität einer Ideologie sowie eines Mythos (und darin liegt wohl auch, dass diese zwei Begriffe gerne als Synonyme gebraucht werden) besteht ja gerade in einer gewissen Offenheit, die vielen, durchaus sehr unterschiedlich Gesinnten die Möglichkeit des eigenen Einschreibens gibt. Auch heute noch bzw. wieder (Ökofeminismus) dient der Weiblichkeits- und Mütterlichkeitsmythos mit der Frau als Lebengebende feministischen sowie antifeministischen Argumentationen.

³⁹ „Die Rute hat ihre Vorhaut vollständig“ (159). „Er ist nicht aus dem Geschlechte der Israeliten, wie ... [dadurch] bewiesen wird“ (162), heißt es im Gutachten des Dr. Preu vom 3. Dezember 1830 (Pies). Dies findet sich bei Wassermann als „‘Mit der Religion ist nicht zu spaßen’, sagten die Herren vom Magistrat, und einer drückte sogar den Zweifel aus, ob der Jüngling überhaupt getauft sei“ (78). Dies muss in zweierlei historischen Kontexten gelesen werden. Zum einen in dem des 19. Jahrhunderts als die jüdische Emanzipation mit dem Wiener Kongress von 1814/15 zunichte gemacht wurde: „Die um die Gleichberechtigung der Juden kreisenden Debatten münden in einen Triumph der reaktionären Judenfeinde, allen voran die Vertreter Bayerns Die radikale Entrechtung der Juden zieht erneute Rechtsunsicherheit und damit unkontrollierte Gewalt nach sich. 1825 wird in [z.B.] Nürnberg ein Bilderbogen verbreitet, der das Klischee vom minderwertigen Juden bedient“ (Oechel-Metzner 159). Zum anderen auch im Kontext des 20. Jahrhunderts und der Entstehung der deutschen Nation entlang der Ausgrenzung von bestimmten Nationalitäten.

⁴⁰ In Anlehnung an Bert Brechts "An die Nachgeborenen."

⁴¹ Die Sängerin Suzanne Vega nimmt für ihren Kaspar Hauser Song "Wooden Horse" vor allem dieses Element als Inspiration. Vgl. z.B. Vega. Auch Kaspar, d.h. Sigismund in Hofmannsthal's *Der Turm* gleich, kann reiten, ohne es gelernt zu haben, während Karls „Erfolge nicht übergroß“ (vgl. Kafka, *Verschollene* 64) waren.

⁴² Vgl. zu diesem Themenkomplex vor allem auch Blumenberg.

⁴³ Gottschalk, die bei ihrer Wassermann Interpretation vor allem mit Freud arbeitet, beschreibt dies als Geburtsszene und dem Verlangen nach dem pränatalen Zustand auf den Seiten 121-124 ausführlich.

⁴⁴ Siehe z. B. auch Seite 36, 37, 45. Vergleicht man Caspars Heimweh, so ist u.a. auffallend, dass dem Grundgefühl jeweils noch eine neue Komponente zugemischt wird. Erst ist es ein „unbewusstes“ Heimstreben, ein nur Fort von hier (vgl. 36, 37, 38), dann wird es zu einem „erst lernen, dann heim“ (45), das graduell immer „bewusster“ wird (vgl. z. B. 97).

⁴⁵ Zu einer kritischen Lesart von Freuds Überlegungen zum Narzissmus und Homosexualität siehe auch Graf (105).

⁴⁶ Ein wesentlicher Unterschied der jüdischen Utopievorstellung zu anderen ist, dass sie an einen konkreten Ort gebunden ist.

⁴⁷ Vgl. zu diesem Themenkomplex auch Agamben *Homo* (143f), der hier Bezug auf Marquis de Sades *Die 120 Tage von Sodom* nimmt.

⁴⁸ Bei Sads *Landschaften einer fernen Mutter* mündet das tatsächliche Finden der Mutter – und Heimat – z.B. in Enttäuschung.

⁴⁹ Der Prinzentheorie zufolge handelt es sich bei Kaspar um den Badischen Erbprinzen Stephan. Vor allem Peter Sehrs Film ist darauf aufgebaut, dass es sich bei Kaspar Hauser um den Badischen Prinzen handle. Im Nachspann findet sich dort auch noch der Vermerk, dass sich das Badische Königshaus bis heute weigere, Einblick in diesbezügliche Dokumente zu gewähren.

⁵⁰ Vgl. hierzu auch Foucaults *Der Wille zum Wissen*, vor allem Seite 75-87. Dort veranschaulicht Foucault inwiefern „Im Abendland ... der Mensch ein Geständnistier geworden [ist]“ (77).

⁵¹ Diese Verkehrung, als Barbaren beschuldigt zu werden, während barbarisch mit einem umgegangen wird, ist eine Erfahrung, die die Anderen, die Außenseiter der Gesellschaft immer machen müssen. Hier sei an den Satz (wahrscheinlich) von Zvi Rex erinnert: „Die Deutschen werden den Juden Auschwitz nie verzeihen.“

⁵² Der Ausdruck Menschenrechtler wird im Wassermann-Text nicht verwendet. Feuerbach ist allerdings in der Rechtsgeschichte ein durchaus bekannter Jurist, der vor allem dafür bekannt ist, dass er sich gegen die Folter und für ein humaneres Strafrecht einsetzte. Vgl. z.B.: Kröner. Der Begriff der Menschenrechte findet sich in Form einer Anklage gegen die Herrschenden im Wassermann-Text, er wird dem Zeitungsschreiber und Querulanten Pfisterle in den Mund gelegt: „Leugnen Sie etwa, das hinter den Mauern, wo unsere Großen wohnen, sich Dinge ereignen, die das Tageslicht zu scheuen haben? Daß dort die Verträge des Blutes für nichts geachtet und Menschenrechte mit Füßen getreten werden, wenn der Vorteil des einzelnen es erheischt?“ (89). Der Text geht weiter mit Anspielungen auf revolutionäre Gegebenheiten, die „noch nicht vergessen“ (89) seien. Aber auch von Feuerbach meint in Bezug auf die „Höfische Welt“ (127), dass „Menschrechte ein Pfänderspiel“ (127) für sie seien.

⁵³ Horch in „Deutschtum:“ „In Anselm Feuerbach wiederum, dem großen Juristen und Entdecker des Hauserschen Schicksals, zeichnet Wassermann den ‘Titanen’ der Gerechtigkeit (374), der das Gesetz und Menschlichkeit miteinander zu verbinden sucht – nicht unähnlich dem Zaddik der jüdischen Überlieferung. ... Nach seinem Tod gibt es keine Gerechten mehr, die für die Sache der Schwächsten eintreten“ (82). Zu dieser Lesart lädt auch die Beschreibung des toten Feuerbachs ein, wenn es heißt, „Das schiefergraue Kopfhaar glich einem kurzgeschorenen Tierfell“ (392), denn in *Das Offene* beschreibt Agamben ein Illustration, auf der die Gerechten als halb Tier und halb Mensch dargestellt sind (vgl. 11-13).

⁵⁴ Um nur einige aktuelle Beispiele zu geben: Natalia Estemirowa wurde 2009 ermordet, nur einen Monat später wurde die Menschenrechtsaktivistin Sarema Sadulajewa und ihr Mann in Tschetschenien umgebracht; 2010 der Menschenrechtler und Aids Aufklärer Floribert Chebeya im Kongo; Oder Alberta Bety Cariño und Jyri Jaakkola in Oaxaca 2010. Alberta Cariño war das 18. Todesopfer in dieser Region.

⁵⁵ Dass Caspar, der sich vor Händen fürchtete (vgl. 38), die Hände von Daumer (vgl. 38) und von Feuerbach (vgl. 91) jedoch liebte, spricht dafür, dass er diesen Schutz wahr- und annahm.

⁵⁶ Zum anthroposophischen Diskurs im Zusammenhang mit Kaspar Hauser sei hier auf Höyngs Essay aufmerksam gemacht. Teil dieses Beitrags ist auch der germanistische Diskurs, in dem die anthroposophische Sicht nur durch Ausschluss eingeschlossen ist.

⁵⁷ Vgl. Agamben S. 31-32: „Ausnahme und Beispiel sind die beiden Modi, mittels deren eine Menge die eignen Kohärenz herzustellen und zu erhalten sucht. Doch während die Ausnahme ... eine einschließende Ausschließung ist (also dazu dient, das einzuschließen, was ausgestoßen wird), funktioniert das Beispiel als ausschließende Einschließung“.

⁵⁸ Vgl. hierzu Arendt „On Humanity In Dark Times: Thoughts about Lessing.“ Schon allein dadurch, dass sich Prof. Daumer, anders als Lessing, Fragen stellt, auf die er nicht nur eine

Antwort will, sondern schon eine solche sich vorstellt. Er wirft Caspar genau dann aus dem Haus, als er aufgibt, an ihn als Beweis für seine Vorstellungen zu glauben, also dann, wenn überhaupt erst die Möglichkeit aufscheint, eine Welt entstehen zu lassen.

⁵⁹ Peter Sehrs Film „Kaspar Hauser: Verbrechen am Seelenleben eines Menschen“ betont z.B. die Experimente. Die Experimente, die an Caspar durchgeführt werden, erzeugen nicht nur Assoziationen zur Biopolitik generell, deren Voraussetzung die wissenschaftliche Revolution ist, sondern auch insbesondere an Sprachexperimente mit Kindern wie z.B. das Friedrichs II.

⁶⁰ In Nelly Sachs „Chor der Wandernden“ findet sich der schöne Satz: „Aus dem Kochtopf der Sprache, die wir unter Tränen erlernten, ernähren wir uns“ (52).

⁶¹ Vgl. hierzu z.B. auch das erste Kapitel von Schwarz (9-44).

⁶² „Er sehnte sich fort, er dachte, einmal könnte man fortgehen, man könnte in der Nacht das Tor öffnen und könnte gehen, ohne den Weg zu wissen. Vielleicht käme dann einer, um zu fragen: ‘Wohin, Caspar?’ – Und er führt ihn zu einem Schloß, vor dem viel Volk versammelt ist; drinnen ruft eine Stimme [die der Mutter wohl] Caspars Namen, die Leute machen Platz, und viele Arme deuten auf das Tor, dem er zuschreitet“ (97).

⁶³ Der Aspekt, dass die Tierwelt Caspar seit dem Verzehr von tierischen Produkten aus ihrer Welt ausschließt, wäre vor allem im Kontext des Eco-Criticism interessant. Es ginge m.E. dann um die Entwicklung der Menschheit vom Nomadentum zur Sesshaftigkeit, bzw. vice versa, denn diese war ausschlaggebend für einen höheren Verbrauch von tierischen Produkten, sei es der Verzehr von Fleisch oder z.B. die Milch- und Käseproduktion. Solche Überlegungen würden dann zur Hypothese führen, dass die Natur-Kultur-Dichotomie in Verbindung mit der Entwicklung hin zur Sesshaftigkeit steht. Vgl. zu dieser Entwicklung z.B. auch Grays *Von Menschen und anderen Tieren*, vor allem Kapitel 5 „Fortschrittsverweigerung“ (166-202), in dem er beschreibt, dass es die Landwirtschaft war, die den Menschen zum Weiterziehen trieb.

⁶⁴ Kaspar „invertiert ... Logik und Chronologie der Subjektivation, wenn er erst nach dem Eintritt in die symbolische Ordnung die Erfahrung des Spiegelbildes macht“ (291), schreibt Hörisch zum historischen Kaspar.

⁶⁵ Blumenberg macht auch auf die „Höhle als Ort des Vergessens“ aufmerksam: „Nichts liegt näher als die menschheitsgeschichtliche Gabe der Geborgenheit vor der ‘Welt draußen’ noch ein wenig gesteigert zu denken zum ebenso gnädigen wie gefährlichen Verlust aller Arten von Sorgen und Realismus, die jener Außenbeziehung zukamen. Insofern auch unsere Ängste auf Erinnerung beruhen können, kann nicht abgewiesen werden, daß im Vergessen Wunscherfüllung liegen kann. Der Schrei nach Bewußtsein ist nicht die einzige Lösung elementarer menschlicher Probleme. Ans Vergessendürfen ist immer dann zu erinnern, wenn jener Schrei die Nähe der Unerträglichkeit erreicht“ (45).

⁶⁶ Der Traum erinnert an Freuds „Familienroman“ und wird in der Sekundärliteratur oft erwähnt. Auch Hörisch bezieht Freud in seine Überlegungen ein: „Kaspar Hauser stellt sich als Vexierspiegel vergessener Vorweltgeschichte dar. In ihm materialisiert sich, spätzeitlich gebrochen, die Hagiographie überwundener Gründerfiguren der okzidentalen Episteme, deren Gott- und Naturverfallenheit sich im Aussetzungsmotiv allegorisiert. Mit Moses, Joseph, Ödipus, Perseus, Herakles, Gilgamesch, Romulus, Siegfried und Parsifal u.v.a. teilt Kaspar Hauser Momente einer tiefenstrukturellen Vorgeschichte im Selbstverständnis hochkultureller Gesellschaftsformationen, deren Quelle Freud im ‘Familienroman’ des Kindes wiederfindet. Im Anschluß an Otto Rank Schrift *Der Mythos von der Geburt des Helden* vermutet Freud, daß die Schemata dieser Heldengeschichte – die meist vornehmste Herkunft bei kompliziertesten

elterlichen Verhältnissen, eine kurz vor oder nach der Geburt traum- oder orakelhafte Warnung des Vaters vor dem Kind, die daraufhin veranlaßte, zur Aussetzung gemilderte oder verschobene Tötung des Kindes, seine Rettung durch Tiere oder sozial Deklassierte, eine lange und dunkle Latenzzeit und die schließlich, freilich meist selbstdestruktive Wiedereinsetzung in die oder gar Überbietung der ererbten Herrschaftsrechte zusammenstellen – auf urgeschichtliche Projektionen des frühkindlich Konflikts zwischen narzißtische Ichinflation und ‘großartiger Überschätzung des Vaters’ abbildbar sind. Die Versatzstücke von Kaspar Hausers Geschichte entsprechen diesem mythologischen Schema. Die Nürnberger Bürger treffen auf einen ihnen bis zur Unkenntlichkeit Bekannten“ (267-268). Zum „Familienroman“ siehe Freud “Moses, ein Ägypter” in *Studienausgabe Band IX*, vor allem Seite 263-266.

⁶⁷ Im Özdamar-Kapitel wird dieser Satz im Zusammenhang mit Spivaks *Can the Subaltern Speak* eine wichtige Rolle spielen. Spivak argumentiert mit Marx` “Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte,” denn dort geht es um die Repräsentationsmöglichkeiten der Parzellenbauern, die sich nicht selbst vertreten können, und daher eine Autorität bräuchten, die sie vertritt, aber: „Es ist das Gesetz des Vaters (Code Napoléon), das paradoxerweise die Suche nach dem natürlichen Vater verbietet. Somit entspricht es einer strikten Einhaltung des historischen Gesetzes des Vaters, dass dem Glauben der formierten und doch unformierten Klasse an den natürlichen Vater abgeschworen wird“ (36).

⁶⁸ Mit Ausnahme vielleicht des Soldaten Schildknecht, denn dieser ist selbstlos für Caspar da (vgl. 385).

⁶⁹ Vgl. hierzu z.B. *Unterwegs zur Sprache*.

⁷⁰ Dieser Vergewaltigungsversuch kann als eine Vorschau auf das Kapitel “Joseph und seine Brüder” gelesen werden. Darüber hinaus ist hier vielleicht die Assoziation zum Bellerophon Mythos interessant, denn Bellerophon ist Exilant, wird von der Gattin des Proitos bei diesem wegen seiner Zurückweisung bezichtigt, sie geschändet zu haben, und wird wieder verbannt. Nicht nur sind es diese Ähnlichkeiten, sondern Bellerophon hieß ursprünglich Hipponoos, der Pferdeversther.

⁷¹ Auf “Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex” wurde ich durch Roman Grafs Essay “Alles ist verdächtig” aufmerksam.

⁷² Hier ist wieder eine Grenzauflösung zu sehen, die durch das Nichthineinpassen Caspars in die Ordnung hervorgerufen wird. Eigentlich ist dies die radikalste, weswegen es vielleicht auch einer Frau geschehen musste, denn im Wahnsinn steckt auch die Hysterisierung der Frau.

⁷³ Der Ausdruck stammt aus Alexander Mitscherlichs *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft*, in dem er – angeregt von der konkreten vaterlosen Nachkriegszeit Deutschlands – zeigt, wohin eine Gesellschaft steuert, die Abschied nimmt von symbolischen Vorbildern und Idealen. Durch den Zerfall der „Hierarchie der Vaterrolle“ entstehen neuartige neurotische Verhaltensweisen. Einer der folgenreichsten Konflikte unserer Zeit ist nach Mitscherlich die paradoxe Entwicklung, „dass der Einzelne immer mehr ‘subjektive Autonomie’ fordert und auch erlangt, zugleich sich aber den bürokratischen und anderen konformistischen Zwängen immer stärker unterordnen muss. Der Generationenkonflikt, der eine Konstante des Erwachsenwerdens ist, schien sich nach Mitscherlichs Analyse immer mehr zu verflüchtigen. Mitscherlich befürchtete eine unheilige Allianz zwischen paternalistischer Autorität und Konsumismus. „In der unübersichtlichen Massengesellschaft“, schrieb er, „hat diese autoritäre Form der Eingewöhnung in das soziale Feld aber eine unerwartete Antwort gefunden, nämlich ein Stärkung der Abhängigkeitsbestrebungen und eine Bejahung der Unmündigkeit. Das faktische Gegenbild zu

den für unsere Zeitläufte charakteristischen Helden der Massen sind die 'initiativarmen' Frühpensionäre, die in ihren Wohlfahrtsstaaten nie flügge werden wollen" (Kuttner 1). M.E. ist der Aspekt der Entwicklung von konkreter Autoritätsperson hin zu der unübersichtlichen Massengesellschaft, d.h. den anonymen Mächten, im Roman angelegt. Die anonymen Mächte folgen dem Gesetz des Vaters. Außerdem sei in diesem Zusammenhang auch erwähnt, dass in der Sozialpsychologie des deutschen Faschismus' es Überlegungen gibt, dass es der Autoritätsverlust der Väter der Mittelschicht war, der diese so anfällig für den Faschismus machte.

⁷⁴ In der Zusammenfassung des Özdamar-Kapitels wird ein Adorno Zitat aus "Anmerkung zum sozialen Konflikt heute" verwendet, das bereits hier passend wäre. Siehe Seite 199 der Arbeit.

⁷⁵ In Anlehnung an Bourdieu.

⁷⁶ Die jeweiligen Länder haben diesbezüglich eigene Regulierungen, so gilt z.B. das Land Niedersachsen als eines der restriktivsten, während Berlin z.B. mit der zugestandenen Bewegungsfreiheit innerhalb von Berlin und Brandenburg als liberal gilt. Will man die Landesgrenzen verlassen, muss jedoch in allen Bundesländern ein Antrag gestellt werden.

⁷⁷ So gelesen ist er auch nicht der Messias, denn der soll als Krieger aus dem Hause David kommen, nicht als friedfertiger. Hier könnte man *Ahasver* von Heym einbringen, denn in diesem Roman gibt Ahasver dem Rabbi Joshua (Jesus) kein Wasser, weil er sich nicht gegen die Unterdrücker und nicht gegen Vaters Wort auflehnt. Darüber hinaus sei hier auch Marvin Harris' Aufsatz "Messiasgestalten" erwähnt, denn in diesem legt er dar, inwiefern der friedfertigen Messias eine nachträgliche Erfindung sein muss.

⁷⁸ Vgl. hierzu z.B. auch Hörisch 297.

⁷⁹ Vitzliputzli ist aber auch eine aztekische Gottheit, die seine eigenen Geschwister tötete und Kriegsgefangene als Menschenopfer aß, denen er vorher das Herz herauschnitt. Heinrich Heine schrieb ihm ein Gedicht "Vitzliputzli: Bericht über Herman Cortez," das damit endet, dass Vitzliputzli Mexiko zwar nicht mehr retten kann, es aber rächen wird. Auch Wassermann hat sich literarisch mit dem Kolonialismus beschäftigt, so z.B. das Drama *Das Gold von Caxamalca*.

⁸⁰ Graf bietet in seinem Queer-Reading für diese plötzliche Besorgnis folgende Lesart an: „Kaspar, dessen Stellung innerhalb des homosozialen Handelsdreiecks, Mann-Frau-Mann, die der Frau ist, und dem dadurch die Übertragungsfunktion für phallische Macht zukommt, könnte das Dreieck brechen und selbst phallische Macht gewinnen. Er kann direkt erotisch mit Stanhope in Verbindung treten und somit konventionelle Machtverhältnisse, die auf geschlechtspolitischer Ungleichheit basieren, übergehen und direkt bedrohen. Er besäße dann den Phallus, ohne dessen Macht übertragen bekommen zu haben. Er wäre geschlechtspolitisch Mann und Frau zugleich“ (110).

⁸¹ In gewisser Hinsicht ist diese Möglichkeit stärker als beim Grafen, was man dem Erzähler auch als homophobisch auslegen kann.

⁸² Trotz der Gemeinsamkeiten und dem Erkennen dieser, kommt es zu keiner „solidarischen“ (in Anführungszeichen, um auf die Problematik des Begriffs aufmerksam zu machen, ohne hier darauf einzugehen) Handlung, was insofern der Realität entspricht, da es eine Illusion ist, dass die Entrechteten ihre Differenz begraben könnten, um gemeinsam politisch aktiv zu werden. Man denke hier z.B. ans Scheitern des Zusammengangs der ersten US-Frauenbewegung mit der Abolitionsbewegung. Im Kontext Frauen und Ausländerfeindlichkeit bzw. Rassismus sei hier auch auf Birgit Rommelpacher, das auch von diesem Trugschluss handelt, verwiesen.

⁸³ In Anlehnung an Abraham Heschels *God in Search of Man* könnte man hier Clara göttliches Handeln bescheinigen.

⁸⁴ Obwohl diese Beziehung noch am reinsten anmutet, ist sie es doch nicht. Zum einen glaubt Caspar schon nicht mehr an Versprechen (vgl. 412), und zum anderen hätte Clara gerne mehr, was sie sich selbst reflektierend verbietet, wenn es heißt: „aber, gerechter Gott, mehr darf es nicht sein. Ihn anzutasten! Seinen Schlummer stören! Oh verbrecherische Lippen, denen ein Kuß nichts bedeutet! Hätte ich´s getan, ich müsste seine Mörderin heißen“ (413). Sie weigert sich also auch das Fremde einzuverleiben. So gibt es eigentlich nur Schildknecht (vgl. 385) und vielleicht die kurz erwähnte Marktfrau, die seine Sachen vor dem Regen schützte, die damals Frau Behold auf die Straße warf (vgl. 152) die nichts von Caspar Hauser wollen und ihm bedingungslos und unaufgefordert zur Seite stehen. Also zwei Wesen, die im „Bau der Ordnung“ (189) sich auf der Objektseite befinden.

⁸⁵ Das Zitat geht weiter: „Für ihn gilt Hölderlins Satz, dass, ‘in der äußersten Gränze des Leidens ... nemlich nichts mehr, als die Bedingungen der Zeit oder des Raums besteht’, buchstäblich.“

⁸⁶ In *Studien zum autoritären Charakter* sind es die Typen Rebell und Pseudokonservativer, die die Basis des Faschismus ausmachen.

⁸⁷ In diesem Zusammenhang und im Kontext der *Studie zum autoritären Charakter* ist interessant zu erwähnen, dass „es ... keine psychologische Trennungslinie zwischen dem Genuinen und dem Angenommen [gibt], auch kann das Verhältnis zwischen beiden nicht als statisch betrachtet werden. Der Pseudokonservative von heute ist vielleicht der genuine Konservative von morgen“ (Adorno 215). Das Syndrom des Pseudokonservatismus, so die Vermutung in der Studie, hat sich während der letzten vier Jahrhunderte gebildet, nicht deshalb, „weil irgendein neues psychologisches Element hinzugetreten wäre, sondern die objektiven gesellschaftlichen Bedingung machen es dieser Charakterstruktur leichter, öffentlich ihre Ansichten zum Ausdruck zu bringen“ (206).

⁸⁸ In der *Studie zum autoritärem Charakter* und auch in Adornos Essay „Die Freudsche Theorie und die Struktur der faschistischen Propaganda“ wird gezeigt, inwiefern das Unvermögen Ambivalenz zu zulassen, Menschen für faschistische Propaganda bzw. Ideen anfällig macht. Als Kurzformel: „Die guten Deutschen und die bösen Juden.“

⁸⁹ Vgl auch Agamben *Homo* 132 und 133.

⁹⁰ vgl. Agamben *Homo* 176f und *Ausnahmezustand*.

⁹¹ Im Nachwort zu Jakob Wassermanns *Die Fränkischen Erzählungen* beschreibt Wulf Segebrecht unter dem Titel „Sein Weg als Franke und Jude“ anhand der dort enthaltenen Erzählungen und unter Berücksichtigung verschiedener essayistischer Beiträge inwiefern „die Frage nach der Art dieser unlösbaren Bindung, die ‘Zugehörigkeitsfrage’ (wie Wassermann selbst sie genannt hat) ... von Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn an der entscheidende und dann der bleibende Anstoß zu seiner Arbeit gewesen [ist]“ (466). Die zwei rettenden Phänomene „die Landschaft und das Wort“ (19) von denen Wassermann in *Mein Weg als Deutscher und Jude* spricht, liest Segebrecht als „die fränkische Landschaft und die deutsche Sprache“ (467). Wassermann selbst führt drei Gründe für seine Zugehörigkeit zum Deutschtum an (niemand sprach ihm seine Zugehörigkeit zum Judentum ab, und so musste er dafür keine Gründe bemühen): die Teilhabe an der gemeinsamen Geschichte, an der gemeinsamen Sprach und an der gemeinsamen heimatlichen fränkischen Landschaft (vgl. 475). „In diesem Erlebnis der Heimatlosigkeit in der Heimat, der Zerrissenheit zwischen Sehnsucht nach Nähe und Sehnsucht nach Ferne zugleich, zwischen Fremdheit und Vertrautheit, zwischen

Zugehörigkeitsgefühl und der Nichtzugehörigkeitserfahrung ist das Selbstverständnis des Schriftstellers Wassermann als Franke und als Jude zu sehen. Daß dies zugleich die Lebenserfahrung ist, in der fortan die literarische Moderne artikuliert, wird man wohl festhalten dürfen. In diesem Sinne hat Wassermann das Fränkische und das Jüdische geradezu programmatisch zusammengebunden“ (470).

⁹² In Pies findet sich hierzu: „Noch jetzt schiebt er in seine Rede gern die Zeitwörter unter allen Wendungen der Sprache den Sachwörtern vor, ungefähr so, wie man es von den Juden zu hören gewohnt ist“ (161).

⁹³ Man könnte dieses Ende auch so lesen, dass er den Fehler des idyllischen Endes von *Die Juden von Zirndorf* nicht wiederholt. Andererseits fließt hier auch der jüdische Gedanke, dass Erlösung nicht möglich ist und man sich das Ende der Geschichte nicht vorstellen kann, ein.

Bibliographie zum Wassermann-Kapitel

Primärliteratur

- Wassermann, Jakob. „Der Aufruhr um den Junker Ernst.“ *Fränkische Erzählungen*. Bamberg: Fränkische Bibliophilengesellschaft, 1991. 353-458. Print.
- . *Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzen*. Mit einem Nachwort von Golo Mann. 21. Auflage. München: DTV, 2009. Print.
- . *Etzel Adergast*. Berlin: Fischer, 1931. Print.
- . *Der Fall Maurizius*. Berlin: Fischer, 1928. Print.
- . *Die Geschichte der Renate Fuchs*. Berlin: Fischer, 1921. Print.
- . *Das Gold von Caxamalca*. Stuttgart: Reclam, 1974. Print.
- . *Joseph Kerkhovens dritte Existenz*. Amsterdam: Querido, 1934. Print.
- . „Der Jude als Orientale.“ *Jakob Wassermann: Deutscher und Jude: Reden und Schriften 1904-1933*. Ed. Dirk Rodewald. Heidelberg: Lambert Schneider, 1984. 29-32. Print.
- . *Die Juden von Zirndorf*. Cadolzburg: ars vivendi, 1995. Print.
- . *Lebensdienste: Gesammelte Studien, Erfahrungen und Reden aus drei Jahrzehnten von Jakob Wassermann*. Leipzig und Zürich: Grethlein & Co., 1928. Print.
- . *Mein Weg als Deutscher und Jude*. 3. Auflage. München: DTV, 2005. Print.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W. „Anmerkung zum sozialen Konflikt heute.“ *Soziologische Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann. Vol I. Frankfurt: Suhrkamp, 1979. 177-95. Print.
- . „Die Freudsche Theorie und die Struktur der faschistischen Propaganda.“ *Kritik: Kleine Schriften zur Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. 39-55. Print.
- . *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. Print.
- , et al. *Studien zum autoritären Charakter*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995. Print.
- . „Die Wunde Heine.“ *Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981. 95-100. Print.
- Agamben, Giorgio. *Ausnahmestandard: Homo sacer II.i*. Trans. Ulrich Müller-Schöll. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. Print.
- . *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. Print.
- . *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. Print.
- Améry, Jean. „Glanz und Elend der Schriftsteller-Stars: Über Jakob Wassermann und Stefan Zweig.“ *Bücher aus der Jugend unseres Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett-

-
- Cotta, 1981. 162-75. Print.
- Arendt, Hannah. "Bertold Brecht." *Men in Dark Times*. San Diego: Harcourt Brace, 1983. 207-49. Print.
- . *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München: Serie Piper, 1995. Print.
- . "On Humanity In Dark Times: Thoughts About Lessing." *Men in Dark Times*. San Diego: Harcourt Brace, 1983. 3-31. Print.
- Aristoteles. *Politik: Schriften zur Staatslehre*. Trans. Franz F. Schwarz. Stuttgart: Reclam, 2007. Print.
- Benhabib, Seyla. *Die Rechte der Anderen: Ausländer, Migranten, Bürger*. Trans. Frank Jakubzik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. Print.
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg, 2007. Print.
- Biller, Maxim. *Der Gebrauchte Jude: Selbstporträt*. Köln: Kiepenheuer, 2007. Print.
- Bing, Sigmund. *Jakob Wassermann: Weg und Werk des Dichters*. Nürnberg: Frommann, 1929. Print.
- Blumenberg, Hans. *Höhlenausgänge*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989. Print.
- Bolaño, Roberto. "Literature and Exile." *thenation.com*. The Nation, 12 Jan. 2011. Web. 25 Mar. 2011.
- Bourdieu, Pierre. *Die männliche Herrschaft*. Trans. Jürgen Bolder. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. Print.
- Brecht, Bertolt. "An die Nachgeborenen." *Bertolt Brecht Werke*. Ed. Werner Hecht, et al. Vol. 12. Berlin: Aufbau-Verlag, 1988. 85-87. Print.
- Broder, Henryk M., and Maxim Biller. Interview. "Du bist vollkommen ironiefrei." By Roll Evelyn and Tobias Haberl. *Süddeutsche Zeitung Magazin* No. 50, 11 December 2009. 12-18. Print.
- Büchner, Georg. "Dantons Tod." *Georg Büchner: Werke und Briefe*. München: DTV, 1976. 5-63. Print.
- Der Fall Maurizius*. Dir. Theodor Kotulla. 1981. ZDF Enterprises, 2008. DVD.
- Derrida, Jacques. *Die Einsprachigkeit des Anderen*. München: Fink, 2003. Print.
- De Sades, Marquis. *Die 120 Tage von Sodom: oder Die Schule der Ausschweifung*. Köln: Anaconda Verlag, 2006. Print.
- Döhn, Lothar. "Nationalismus – Nation und Volk als ideologisches Konstrukt." *Handbuch politischer Theorien und Ideologien*. Ed. Franz Neumann. Vol. 2. Opladen: UTB, 1996. 389-444. Print.
- Elkar, Rainer S. "Der Verlust der Humanität: Zu Jakob Wassermanns Gesellschaftskritik." *Jakob Wassermann: Ein Beitrag der Stadt Fürth zu seinem 100. Geburtstag am 10. März 1973*. 2. Auflage. Fürth: Stadt Fürth, 1984. 21-47. Print.
- Elm, Theo. "Kafkas Talmud, Wassermanns Kabbala: Gibt es ein 'jüdisches' Erzählen?" *Jakob Wassermann: Deutscher, Jude, Literat*. Ed. Dirk Niefanger, Gunnar Och and Daniela F. Eisenstein. Göttingen: Wallenstein, 2007. 127-38. Print.
- Fioretos, Aris. *Flucht und Verwandlung: Nelly Sachs, Schriftstellerin, Berlin/Stockholm: Eine Bildbiographie*. Trans. Paul Berf. Berlin: Suhrkamp, 2010. Print.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. Print.
- Foucault, Michel. *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. Print.
- Freud, Sigmund. *Studienausgabe: Fragen der Gesellschaft: Ursprünge der Religion*. Vol.

-
- IX. Frankfurt am Main: Fischer, 2000. Print.
- Furst, Lilian R., and Desider Furst. *Daheim ist Anderswo: Ein jüdisches Schicksal*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2009. Print.
- Garrin, Stephen H. *The Concept of Justice in Jakob Wassermann's Trilogy*. Bern: Lang, 1979. Print.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "Wilhelm Meisters Lehrjahre." *Sämtliche Werke*. Ed. Wilhelm Voßkamp and Herbert Jaumann. Vol. 9. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. 355-992. Print.
- Gottschalk, Birgit. *Das Kind von Europa: zur Rezeption des Kaspar-Hauser-Stoffes in der Literatur*. Wiesbaden: DUV, 1995. Print.
- Graf, Roman, "Alles ist verdächtig: Zum Thema 'Homosexualität' in der Bearbeitung der Kaspar-Hauser-Legende von Jakob Wassermann, Klaus Mann und Werner Herzog." *Der imaginierte Findling: Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption*. Ed. Ulrich Struve. Heidelberg: C. Winter, 1995. 103-22. Print.
- Gray, John. *Von Menschen und anderen Tieren: Abschied vom Humanismus*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2010. Print.
- Greiner, Bernhard, and Philipp Theisohn, eds. *Placeless Topographies: Jewish Perspectives on the Literature of Exile*. Tübingen: Niemeyer, 2003. Print.
- Greissinger, Hermann. *In die vierte Existenz vielleicht*. Bern: Lang, 1986. Print.
- Handke, Peter. *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. Print.
- Harris, Marvin. "Messiasgestalten." *Fauler Zauber: Unsere Sehnsucht nach der anderen Welt*. Trans. Ulrich Enderwitz. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993. 161-81. Print.
- Heidegger, Martin. *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1971. Print.
- Heine, Heinrich. "Vitzliputzli: Bericht über Herman Cortez." *Heinrich Heine Werke in vier Bänden*. Ed. Christoph Siegrist. Vol. 1. Frankfurt am Main: Insel, 1994. 148-67. Print.
- Heschel, Abraham J. *God In Search Of Man: A Philosophy of Judaism*. New York: Noonday Press, 1997. Print.
- Heym, Stefan. *Ahasver*. München: btb, 2005. Print.
- Hobsbawm, Eric. *Nation and Nationalism Since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Print.
- Hörisch, Jochen, ed. *Ich möchte ein solcher werden wie ... Materialien zur Sprachlosigkeit des Kaspar Hauser*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979. Print.
- Horch, Hans Otto. "Deutschtum und Judentum – eine unmögliche Synthese? Jakob Wassermann im Kontext der deutsch-jüdischen Literaturgeschichte." *Jakob Wassermann: Deutscher-Jude- Literat*. Ed. Dirk Niefanger, Gunnar Och, and Daniela Eisenstein. Göttingen: Wallstein, 2007. 69-89. Print.
- . "Verbrannt wird auf alle Fälle: Juden und Judentum im Werk Jakob Wassermanns." *Im Zeichen Hiobs: Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Ed. Gunter E. Grimm and Hans-Peter Bazardörfer. Königstein: Athenäum, 1985. 124-46. Print.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Der Brief des Lord Chandos*. Stuttgart: Reclam, 2000. Print.
- . *Der Turm*. Stuttgart: Reclam 2000. Print.
- Höyng, Peter. "Dramatische Geschichtsmetaphysik: Kaspar Hauser aus anthroposophischer Sicht." *Der imaginierte Findling: Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption*. Ed. Ulrich Struve. Heidelberg: C. Winter, 1995. 182-206. Print.

-
- Jütten, Elisabeth. *Diskurse über Gerechtigkeit im Werk Jakob Wassermanns*. Tübingen: Niemeyer, 2007. Print.
- Kafka, Franz. *Der Verschollene*. Ed. Jost Schillemeit. Frankfurt: Fischer, 2002. Print.
- Karlweis, Marta: *Jakob Wassermann. Bild, Kampf und Werk*. Amsterdam: Querido, 1935. Print.
- Kaspar Hauser: Verbrechen am Seelenleben eines Menschen*. Dir. Peter Sehr. 1994. CinePlus, 2008. DVD.
- Kaspar Hauser: Jeder für sich und Gott gegen alle*. Dir. Werner Herzog. 1974. Arthaus, 2007. DVD.
- Koester, Rudolf. *Jakob Wassermann*. Berlin: Morgenbuch, 1996. Print.
- Kovacs, Kalman. *Kaspar-Hauser-Geschichten Stationen der Rezeption*. Frankfurt: Lang, 2000. Print.
- Kraft, Thomas. *Jakob Wassermann*. München: DTV, 2008. Print.
- Kraske, Bernd M. “‘Das stärkste jüdische Talent dieser Zeit ...’ Zur Rezeption Jakob Wassermanns in der völkischen Literaturgeschichtsschreibung.” *Jakob Wassermann-Werk und Wirkung*. Ed. Rudolf Wolff. Bonn: Bouvier, 1987. 46-65. Print.
- Kröner, Alfred. *Paul Johann Anselm und Ludwig Andreas Feuerbach als Exponenten des Bürgertums im 19. Jahrhundert: Leben und Wirkungen*. Diss. Universität Erlangen-Nürnberg, 2006. Print.
- Kuttner, Heinz-Georg. Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. *sammelpunkt.philo.at*. 2008. Web. 10 May 2012. <http://sammelpunkt.philo.at:8080/2001/1/Kuttner_Vaterlose_Gesellschaft_Vortrag_I.pdf>
- Langbein, Herman. *Nicht wie die Schafe zur Schlachtbank: Widerstand in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern*. Frankfurt am Main: Fischer, 1980. Print.
- Lessing, Theodor. *Der Jüdische Selbsthass*. 1930. Berlin: Mattes & Seitz, 1984. Print.
- Levi, Primo. *Ist das ein Mensch?* München: DTV, 1995. Print.
- Mann, Thomas. *Thomas Mann: Briefe an Richard Schaukal*. Ed. Claudia Girardi. Frankfurt am Main: Klostermann, 2003. Print.
- . “Tischrede auf Wassermann.” *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Vol. 10 Frankfurt am Main: Fischer, 1974. 449-453. Print.
- Martini, Fritz. *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner, 1984. Print.
- Marx, Karl. “Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte.” *Karl Marx/Friedrich Engels – Werke*. Vol. 8. Berlin/DDR: Dietz, 1960. 111-207. Print.
- Mascia-Lees, Frances E., Patricia Sharpe, and Colleen Ballerino Cohen. “Die postmoderne Wende in der Anthropologie: Vorgehalte aus feministischer Sicht.” *Unbeschreiblich Weiblich: Texte zur feministischen Anthropologie*. Ed. Gabriele Rippel. Frankfurt: Fischer, 1993. 209-49. Print.
- May, Markus. “Die Wunde Heine: Überlegungen zu einem Komplex jüdischer Selbstdeutung in Jakob Wassermanns *Mein Weg als Deutscher und Jude*.” *Jakob Wassermann: Deutscher- Jude- Literat*. Ed. Dirk Niefanger, Gunnar Och, and Daniela Eisenstein. Göttingen: Wallstein, 2007. 91-107. Print.
- Mitscherlich, Alexander. *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft*. 11. Auflage. München: Piper, 1976. Print.
- Müller-Kampel, Beatrix. *Jakob Wassermann: Eine biographische Collage*. Wien: Mandelbaum, 2008. Print.

-
- Neubauer, Martin. *Jakob Wassermann: ein Schriftsteller im Urteil seiner Zeitgenossen*. Frankfurt: Lang, 1994. Print.
- Niefanger, Dirk, Gunnar Och, and Daniela Eisenstein, eds. *Jakob Wassermann: Deutscher-Jude- Literat*. Göttingen: Wallstein, 2007. Print.
- Och, Gunnar. "Ahasver oder das andere Ich: Eine mythische Chiffre im Werk Jakob Wassermanns." *Jakob Wassermann: Deutscher- Jude- Literat*. Ed. Dirk Niefanger, Gunnar Och, and Daniela Eisenstein. Göttingen: Wallstein, 2007. 109-25. Print.
- Oechel-Metzner, Claudia-Elfriede. *Arbeit am Mythos Kaspar Hauser*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. Print.
- Peters, Paul. *Heinrich Heine "Dichterjude:" Die Geschichte einer Schmähung*. Frankfurt: Hain, 1990. Print.
- Pies, Hermann. *Die Wahrheit über Kaspar Hausers Auftauchen*. Vol. 2. Stuttgart: Rob. Lutz, 1987. Print.
- Platon. *Höhlengleichnis: Sämtliche Mythen und Gleichnisse*. Comp. Bernhard Kytzler. Frankfurt am Main: Insel, 2009. Print.
- Plöge, Nicole. *Ästhet-Ankläger-Verkünder: Jakob Wassermanns literarische Anfänge (1890-1900)*. Würzburg: Ergon, 2007. Print.
- . "Wassermann und die Münchner Moderne." *Jakob Wassermann: Deutscher- Jude- Literat*. Ed. Dirk Niefanger, Gunnar Och, and Daniela Eisenstein. Göttingen: Wallstein, 2007. 15-27. Print.
- Rank, Otto. *Der Mythos von der Geburt des Helden: Versuch einer psychologischen Mythendeuten*. Leipzig: Deuticke, 1922. Print.
- Reich-Ranicki, Marcel. "Jakob Wassermann: Der Bestellerautor von Gestern." *Nachprüfung: Über deutsche Schriftsteller von gestern*. 7. Auflage. Stuttgart: DTV, 1999. 47-52. Print.
- Rex, Zvi. "Die Deutschen werden den Juden Auschwitz nie verzeihen." *Wikiquote*. N.p. 9 Apr. 2012. Web. 10 June 2012.
- Ritter, Naomi. "Auf der Suche nach dem heiligen Narren: Kaspar Hauser und Pierrot." *Der imaginierte Findling: Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption*. Ed. Ulrich Struve. Heidelberg: C. Winter, 1995. 58-76. Print.
- Rodewald, Dierk. *Jakob Wassermann 1873-193: Ein Weg als Deutscher und Jude: Lesebuch zu einer Ausstellung*. Bonn: Bouvier, 1984. Print.
- Rommelspacher, Birgit. *Dominanzkultur: Texte zu Fremdheit und Macht*. Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1995. Print.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex." *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. Ed. Linda Nicholson. New York: Routledge, 1997. 27-62. Print.
- Sachs, Nelly. "Chor der Wandernden." *Fahrt ins Staublose*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. 52-53. Print.
- SAID. *Landschaft einer fernen Mutter*. München: C.H. Beck, 2001. Print.
- Sampath, Ursula. *Kaspar Hauser: A Modern Metaphor*. Columbia: Camden House, 1991. Print.
- Schäfer, Regina. *Plädoyer für Ganna: Männer und Frauen in den Romanen Jakob Wassermanns*. Tübingen: Niemeyer, 1992. Print.
- Schaukal, Richard. „Erzählungslitteratur.“ *Die Gesellschaft*. 17.1 Novemberheft (1901): 197. Print.

-
- Schmidt-Otto, Anja C. "Ich muss mich schwächer zeigen, als ich bin, damit er sich stark fühlen und mich lieben kann." *Gender- Exil- Schreiben*. Ed. Julia Schöll. Würzburg: Verlag Königshausen, 2002. 109-28. Print.
- Schmitz-Emans, Monika. *Fragen nach Kaspar Hauser: Entwürfe des Menschen, der Sprache und der Dichtung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. Print.
- Schneider-Handschin, Esther. *Das Bild des Bürgertums in Jakob Wassermanns "Andergast-Trilogie."* Bern: Lang, 1990. Print.
- Schöll, Julia, ed. *Gender- Exil- Schreiben*. Würzburg: Verlag Königshausen, 2002. Print.
- Scholem, Gershom. *Von Berlin nach Jerusalem*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. Print.
- . "Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch." *Judaica 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. 7-11. Print.
- Schwarz, Sandra. *Verbannung als Lebensform: Koordinaten eines literarischen Exils in Franz Kafkas "Trilogie der Einsamkeit."* Tübingen: Niemeyer, 1996. Print.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1993. Print.
- Segebrecht, Wulf. "Jakob Wassermanns fränkische Erzählungen oder: Sein Weg als Franke und Jude." *Fränkische Erzählungen*. Bamberg: Fränkische Bibliophilengesellschaft, 1991. 461-86. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravarty. *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Tura + Kant, 2008. Print.
- Stephan, Alexander. *Exile and Otherness: New Approaches to the Experience of the Nazi Refugee*. Oxford and Berlin: Peter Lang, 2005. Print.
- Struve, Ulrich. "Der Findling als Heiland: Zur Mythopoetik in der Kaspar-Hauser-Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts." *Der imaginierte Findling: Studien zur Kaspar- Hauser-Rezeption*. Ed. Ulrich Struve. Heidelberg: C. Winter, 1995. 77-102. Print.
- . *Der Findling: Kaspar Hauser in der Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992. Print.
- , ed. *Der imaginierte Findling: Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption*. Heidelberg: C. Winter, 1995. Print.
- Theisz, Reinhard D. "Kaspar Hauser im zwanzigsten Jahrhundert: Der Außenseiter und die Gesellschaft." *German Quarterly* 49.2 (1976): 168-80. Print.
- Tricker, Greg and Johannes Steuck. *Kaspar Hauser: The Holy Fool and the Path of Sacrifice*. Claucestershire: Millwheel Art Press, 2006. Print.
- Vega, Suzanne, perf. "Wooden Horse." Video. *YouTube.com*. Web. 20 June 2012.
- "Von den Literatischen Früchten der Entwurzelung und den Agenten der Mehrsprachigkeit." *NZZ online*. Web. 30 November 2009.
- Wassermann-Spyer, Julie. *Wassermann und sein Werk*. Wien: Deutsch-Österreichischer Verlag, 1923. Print.
- Weckmann, Berthold. *Kaspar Hauser: Die Geschichte und ihre Geschichten*. Würzburg: Königshausen, 1993. Print.
- . "'Natur-Geschichten:' Kaspar Hauser und die wilden Kinder." *Der imaginierte Findling: Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption*. Ed. Ulrich Struve. Heidelberg: C. Winter, 1995. 15-36. Print.
- Winkler, Michael, ed. *Deutsche Literatur im Exil 1933 – 1945*. Stuttgart: Reclam, 1977. Print.

-
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus: Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. Print.
- Wolff, Rudolf, ed. *Jakob Wassermann: Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier, 1987. Print.

Die verlorene und wiedergefundene Reitkunst Caspars:

Franz Kafkas *Der Verschollene* im Vergleich mit Wassermanns *Caspar Hauser*

Anstatt einer Situierung

Kafkas Romanfragment *Der Verschollene* wurde bis in die 1990er Jahre¹ unter dem Titel *Amerika* veröffentlicht. Rembert Hüser² meint in seinem Essay „Vorsingen in Amerika“³, dass Max Brods Titelwahl im Kontext des damaligen Amerikadiskurses⁴ zu sehen sei und „... um ihn im Gefolge von Büchern wie *Drüben steht Amerika*, *Paradies Amerika*, ... *Ein Frühling in Amerika*, *Amerika ist anders*, ... besser verkaufen zu können“ (159), diesen Titel gab. Dieser Auflistung soll noch Arthur Holitschers Bericht über *Amerika heute und morgen* (1912) hinzugefügt werden, denn in diesem Bericht, wie Dieter Martin in „Das Schwert der Freiheitsstatue. Notizen zu einer Kafka –Reminiszenz bei Walter Hasenclever“ herausarbeitet, ist die Abweichung der Darstellung der Freiheitsstatue mit Schwert und nicht mit Fackel, bereits vorhanden (vgl. 474)⁵. Darüber hinaus, und hierauf macht Konrad Kirsch mit Wolfgang Jahn in „In der Geisterwelt: Kafkas Affe und Der Verschollene“ aufmerksam, findet sich in dem Amerikabericht auch ein Bild, das mit „Idyll Oklahama“ beschriftet ist, sich also die abweichende Schreibart hier bereits findet⁶, und einen gelynchten Afroamerikaner zeigt. Ferner kann als erwiesen erachtet werden, dass Kafka mit Holischers Buch vertraut war⁷. Ich arbeite im Folgenden mit der Kritischen Ausgabe schon allein wegen des Titels selbst. Im Kontext der Flüchtlingsproblematik und Exilliteratur kann es nicht um einen abgeschlossenen Raum gehen, denn die Flüchtlinge ziehen von Land zu Land, sind in konstanter Bewegung und überqueren stets Grenzen. Es ist das Dazwischen, das sie behausen müssen. Die schmerzhafteste, endlose Fluchtbewegung der Flüchtlinge klingt im Titel „Der Verschollene“ durch, und verweist so bereits auf den fragmentarischen Charakter des Romans, was jedoch nicht unbedingt mit Brods

Titelwahl „Amerika“ gegeben ist. Verschollen erinnert schon allein wegen des nicht mehr gebräuchlichen Präteritums an verschallen, und so wie die Figur Karl Roßmann verschollen ist, verschallt vorher sein Name, den er jedoch hofft, am „Teater von Oklahama“ wiederzufinden. Im Präfix ver- kann ein ähnlicher Prozess beobachtet werden, denn diese Vorsilbe verwandelt transitive Verben in intransitive, also weg von einem direkten Objekt hin zu einem „nur“ Subjekt. Eine paradoxe Verwandlung, die auch der Protagonist Karl Roßmann durchläuft. Das Präfix verweist also auf eine Transformation, ein Werden, in dem zwar auch immer das Ende, der Tod und das Sterben durchzuhören sind, aber es verweist nicht darauf im Sinne eines bereits abgeschlossenen Prozesses. Der Schwerpunkt liegt auf dem Prozess selbst, dem Prozesshaften. Darüber hinaus kann es auch die Bedeutung von falsch und anders haben. Diese Überlegung korrespondiert mit der Zwitterhaftigkeit des Namens des Protagonisten genauso wie mit der Entfremdung, die die Nennung von Namen in diesem Romanfragment immer wieder auslöst.

Nicht nur hat sich Brod mit der posthumen Veröffentlichung des Romans über Kafkas Wunsch hinweggesetzt, seine Schriften nicht zu veröffentlichen, was z.B. Benjamin trotz heftiger Kritik an Brod verteidigte⁸, sondern Brod hat auch in den Text selbst eingegriffen. Aus einem Fragment, einem „Roman, der ins Endlose angelegt ist“⁹ versuchte Brod einen abgeschlossenen Roman zu gestalten¹⁰. Der Titel „Amerika“ lässt einen solchen abgeschlossenen Raum auch eher zu als „Der Verschollene“, in dem das Endlose, von dem Kafka spricht, durchklingt. Ein solches Eingreifen – wie Brods – zeugt von einer Interpretationsgewalt, die Susan Sontag in *Against Interpretation and Other Essays*, nicht auf Brod, sondern auf die Kafkaforschung generell bezogen, als „mass ravishment“ (8) bezeichnet¹¹. Schon aufgrund dieser Vielzahl von Interpretationsansätzen ist eine Situierung mit dem Anspruch auch nur einer annähernden Vollständigkeit, noch nicht einmal nur auf diesen einen Text bezogen, möglich.

Dazu kommt noch Kafkas „ ... parabolische und dialektische Erzählstruktur, die eine Vielzahl von Deutungen nicht nur möglich macht, sondern geradezu verlangt“ (7), wie es in Klaus Wagenbachs Vorwort zu *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben* heißt. Oder, um Gilles Deleuze und Félix Guattari zu Wort kommen zu lassen, die in *Kafka: Für eine kleine Literatur* auch der Deutung aus dem Weg gehen wollen, denn „ ... [sie] glauben nur an eine *Politik* Kafkas, die weder imaginär noch symbolisch ist ... nur an eine oder mehrere *Maschinen* Kafkas, die weder Struktur noch Phantasie sind. ... nur, dass Kafka *Experimente* protokollierte, dass er nur *Erfahrungen* berichtete, ohne sie zu deuten, ohne ihrer Bedeutung nachzugehen“ (12). Auch die Uneindeutigkeit, um die es sowohl bei der Flüchtlingsfigur als auch in Kafkas Texten geht, kommt in dem Titel „Der Verschollene“ stärker zum Tragen. Aufgrund dieser Vielfalt werde ich die Situierung in Form einer Auswahl der Interpretationsansätze und –möglichkeiten, soweit sie nicht für mein eigenes Lesen von Bedeutung sind, in die Endnoten verlegen, und gleich den eigenen Ansatz vorstellen:

Ich möchte Karl Roßmann als Wiedergänger von Caspar (und Kaspar) Hauser lesen, wozu der Name Caspar, gelesen als Gespenst, bereits einlädt. Auch die Wiedergänger, sonst könnten sie nicht wieder kommen, bewohnen keinen abgeschlossenen Raum. Der Wiedergänger ist eine Figur, die aus dem Reich der Toten (hier: Europa) ins Reich der Lebenden (hier: Amerika) zurückkommt. Meist kommt der Wiedergänger, um sich an den Lebenden zu rächen, was hier jedoch nicht der Fall ist. Caspar ist zwar laut ihm selbst „mit Schimpf und Schande abgekratzt“ (vgl. Wassermann, *Caspar* 434) und hat insofern viel zu richten, auch ist er nicht mehr nur der Gutmütige und Gutgläubige, dennoch liegt seinem Wesen Rache fern. So geht es auch Karl nicht um Rache, sondern um Erlösung.

Davide Stimillis Essay „Findlinge: Franz Kafka und Jakob Wassermann“, auf den später noch eingegangen wird und in dem Stimili Wassermann als Kafkas Vorbild porträtiert, dient mir u.a. als Rechtfertigungsgrundlage für einen solchen Ansatz. Es wird sich zeigen, dass es Berührungspunkte auf einer diesen zwei Texten spezifischen Ebene gibt, hauptsächlich auf der Ebene der Kategorie der Exilliteratur, deren Merkmale sich durchaus mit denen des jüdischen Exilgedankens, wie einleitend im Wassermann Kapitel festgehalten, überlagern. Eine daraus resultierende Situierung Kafkas innerhalb der Exilliteratur anhand des Vergleichs mit Wassermanns Roman führt zum einen zur Diskussion der ästhetischen Unterschiede dieser beiden Autoren, und zum anderen dient sie dazu, Amérys selbstverständliche Einordnung Wassermanns in die Exilliteratur zu belegen. (Die Kategorie Exilliteratur wird dann im Özdamar Kapitel in Reflexion auf die der MigrantInnen-Literatur als nationales Konstrukt hinterfragt). Über die Figur des Exulanten als eine zwischen Leben und Tod, wie sie in der Exilliteratur vorkommt, werden Karl und seine jiddischen DoppelgängerInnen (Robinson, Delamarche und Brunelda) im Zusammenhang der Figur des *homo sacer* untersucht, dabei dienen die im vorherigen Kapitel herausgearbeiteten Merkmale als Grundlage: unrein und heilig zugleich, die Untrennbarkeit von innen und außen, und dass jeder gegen ihn als Souverän handeln kann. Im Vergleich des *homo sacer* mit der Figur des Exulanten findet sich auch Agambens These, dass Flüchtlinge die Wiedergänger des *homo sacer* seien. Im Punkt „Karl Roßmann als Wiedergänger von Caspar Hauser“ werden dann diese Überlegungen mit Karls Namen und Werner Hamachers Überlegungen zur Namensprache als eine Sprachnahme in Verbindung gesetzt. Danach greife ich aus dem Repertoire der Exilmetaphorik, –topoi bzw. –motivkomplexe das Koffermotiv heraus, um daran zu zeigen, inwiefern der Assimilationsprozess der einer Enteignung ist. Karls unterschiedliche Art sich vorzustellen mit abschließender Namensänderung in „Negro“

verdeutlicht diesen Entindividualisierungsprozess noch. Diesen Prozess lese ich zum einen als negativ konnotiert und verbinde ihn mit Behauptungen¹², dass es Kafka aufgrund einer Gefährdung seiner Dichterindividualität nicht möglich war, sich einem volkmäßig-nationalen Zionismus anzuschließen. Zum anderen versuche ich den gleichen Prozess „vom Standpunkt der Erlösung“ zu lesen, wodurch er eine positive Konnotation erfährt, denn das Nicht-Identische, der Name „Roßmann“, löst sich vom Identischen, dem Begriff „Negro“. Der Flüchtling Karl zeigt den Bruch, der das „falsche Ganze“ (in Anlehnung an Adorno) und dessen „... Untergang bzw. das was im Untergang der Geschichte unverstellt frei wird“ (Scholem, *Judaica I*, 25), aufblitzen lässt. Dies kann nur auf der Theaterbühne geschehen, denn das Versagen der Begriffe kann nicht durch Begrifflichkeiten gezeigt werden, sondern braucht den Ausdruck und die Mimesis, also Nicht-Begriffliches. Hierfür arbeite ich zum einen mit Überlegungen von Benjamin, Adorno und Scholem, aber auch Agamben wird weiterhin eine Rolle spielen, denn auch er versucht vom Standpunkt der Erlösung aus zu denken, wie es sich vor allem in *Das Offene: Der Mensch und das Tier* findet. Zum anderen wird zum Schluss noch einmal der ästhetische Aspekt vor allem hinsichtlich des Einflusses, den das jiddische Theater auf Kafkas Romanfragment hatte, aufgegriffen. Dabei wird die Sängerin und phallische Frau Brunelda in den Mittelpunkt gestellt werden, denn sie ist einerseits eine misogynie Erfindung, die zum anderen jedoch auch die stärkste Gegenkraft zu den herrschenden Verhältnissen darstellt. Mit ihr wird der Name als Nicht-Identisches wiederum infrage gestellt. Vor allem dieser Aspekt, wie auch der performative, führen dann zum Özdamar-Kapitel, in dem Frauen keinen Namen haben.

Im Gefängnischoß

Dass Kafka mit dem Roman Wassermanns vertraut war, geht aus seinen Tagebüchern hervor. Davide Stimilli, der in seinem Essay „Findlinge: Franz Kafka und Jakob Wassermann“ die hierfür relevanten Stellen¹³ herausarbeitet, meint sogar, dass „Wassermann[s] Vorbild [...] von äußerster Wichtigkeit für Kafkas Selbstverständnis als westjüdischer Schriftsteller [war]“ (478). Theo Elm¹⁴, der sich auf Stimillis Essay bezieht, ohne mit diesem in einen Dialog zu treten, kommt zu einer anderen Schlussfolgerung, wenn es zum Verhältnis dieser beiden Autoren heißt: „Kein Zweifel, hier gehen sich zwei im Kern fremde Autoren aus dem Weg“ (128), um diese Behauptung jedoch auch gleich wieder insofern einzuschränken, denn das Judentum – jüdische Identität und Identitätskrise mitgedacht – sei ein verbindendes Moment über ihre „Fremdheit hinaus“ (128). Kafka sah sich genauso Antisemitismus ausgesetzt und stand wie Wassermann „einem Prozeß fortschreitender geistiger Zerfaserung des Judentums gegenüber“ (*Berlin* 29), um noch einmal Scholems Worte zum Phänomen der Assimilation zu entleihen. Keiner der beiden Autoren wandte sich jedoch dem Zionismus zu, auch wenn Kafka mit dieser Idee liebäugelte und sogar Hebräisch lernte¹⁵:

Beiden fehlte das Bewusstsein der volkmäßigen Zugehörigkeit zum Judentum. Kafka sah in der Gemeinschaftsforderung des Zionismus eine Gefährdung seiner Dichterindividualität, und Wassermann fürchtete mit der Einbindung in die „Gesamtheit“ eines jüdischen Staates um sein gesellschaftliches Selbstverständnis. ... Anstelle der kollektiven, der politischen Lösung suchten beide Autoren einen individuellen Ausweg (Elm 128).

Wie schon bei Wassermann, so spielt auch bei Kafka „die jüdische Tradition ..., die eine anthropologische Universalisierung des Exilgedankens nahelegt, derart, dass es das Wesen der

menschlichen Existenz ausmache“ (Greiner 1) eine entscheidende Rolle. Weder Wassermann noch Kafka, geht man von einem eng angelegten Exilbegriff aus, lebten in einer konkreten Exilsituation, und doch ist es die Exilerfahrung, nicht nur als Diasporajuden, sondern auch die als Schriftsteller, (wofür Kaspar Hauser eine Metapher geworden ist) die ihre Werke (mit-)bestimmten. Das Exil ist sowohl die Wunde als auch die Inspiration beider. In dem Wort, folgt man einer linguistischen Herleitung, schwingt nicht nur Verbannung und Zuflucht¹⁶ gleichermaßen mit, es birgt auch das Umherirren, das Unstete genauso wie das Elend (mhd. ellende= aus der Fremde kommend).

Ein solcher Exilgedanke wirkt sich auf das ästhetische Verständnis dieser Autoren aus. Doch scheinen sie sich gerade in diesem Punkt radikal zu unterscheiden, denn Wassermann lehnte z.B. „Kafkas Auflösung der Form“ (Elm 127), die, wie im vorherigen Kapitel gezeigt wurde, zwar in gewisser Weise bei dem 10 Jahre Älteren inhaltlich schon angelegt ist, entschieden ab, denn die Form „[stellt] ... den einzigen Schutz dar ... gegen das Grauen der Ewigkeit und die auf allen Seiten hereinragende Finsternis des Todes“ (zitiert nach Elm 127)¹⁷. Auch kritisiert Wassermann Kafkas Prosa, die dem symbolischen Realismus, „den sich Wassermann selbst zusprach“ (Elm 127), widerspräche. Wassermann versteht darunter die „Verschmelzung der charaktergebenden Elemente mit der sinnfälligen Wahrheit eines Erlebnisses“ (Wassermann, *Deutscher und Jude* 241)¹⁸. Es geht ihm zum einen um „Simplizität und Nüchternheit der Darstellung“ (ebd.), die allerdings ein „eigentümliches, das heißt unnachahmbares Weltbild“ (vgl. ebd.) zum Ziel haben muss.

Wendet man sich den Stilmitteln wie Topoi und Metaphern zu, findet man eine ganze Reihe von Überlagerungen, die sich vielleicht am besten unter dem Begriff Exil-Metaphorik zusammenfassen lassen. Man denke hier z.B. an die Geburts- und Gefängnismetaphern in

Wassermanns Roman, die sich auch in *Der Verschollene* finden und in der Tradition der Exilliteratur stehen¹⁹. Der labyrinthische Schiffsbauch (vgl. 8), der an die romantischen Beschreibungen der Mutter Erde als Gebärmutter²⁰ erinnern; an das labyrinthische Gesetz, das vielleicht aus der „Vorwelt ungeschriebener Gesetze“ (Benjamin, *Kafka* 412) kommt, aber gleichzeitig auch die Orientierungslosigkeit anspricht, kann hierfür als Beispiel dienen. Karls Onkel Jakob, der Karl im ersten Kapitel vom Schiff abholt, spricht es im zweiten Kapitel dann ganz deutlich aus, wenn es heißt:

Die ersten Tage eines Europäers in Amerika seien ja einer Geburt vergleichbar und wenn man sich hier auch, damit nur Karl keine unnötige Angst habe, rascher eingewöhne als wenn man vom Jenseits in die menschliche Welt eintrete (56).

Wie bei Wassermann gehören auch hier Geburts- und Gefängnismetapher untrennbar zusammen, denn schon ein paar Seiten später wird das Haus des Onkels als „Eisenhaus“ (60)²¹ beschrieben, das in Karl „Unbehagen“ (60) auslöst. Noch dazu ist es ein sechsstöckiges Haus (vgl. 54), was in dieser Kombination Assoziationen zu Caspars Gefängnisturm erzeugt. Indem diese beiden Metaphern gemeinsam auftreten, reflektieren sie das Paradoxon des Begriffs Exil, in dem Verbannung und Zuflucht zusammenfallen. Nicht als eine 1:1 Entsprechung gedacht, sondern in Bezug auf ihre ineinander verschränkten Referenzen. Die Gebärmutter ist die Heimat, das Zuhause, aber auch der Kerker und der ersehnte Zufluchtsort. Dementsprechend ist die Geburt Verbannung und Neuanfang zugleich, der, folgt man den zwei Romanen, wiederum im Exilland (Ort der Zuflucht) ins Gefängnis führt und so die Sehnsucht nach der Heimat, auch aufgehoben als Fernweh, freisetzt. Die Heimat ist das verloren geglaubte Paradies. Und, wie im vorherigen Kapitel gezeigt, im Fern- und Heimweh schwingt auch immer Todessehnsucht mit.

Für Ovid ist im Exil zu leben „eine Art des Todes“ (20), „man trug ... [ihn] hinweg gleich einem Leichnam“ (231). Auch Karl wurde „... einfach beiseitegeschafft ..., wie man eine Katze vor die Tür wirft“ (38). Das Schiff kann demnach, wie es Konrad Kirsch tut, als „Totenbarke“ (21) gelesen werden, die „den Leichnam ... in die andere Welt ... nach Amerika –in God’s own country“ (22) bringt. Er liest Europa als das Diesseits und Amerika als das Jenseits, also als eine Verkehrung von dem, was Onkel Jakob in der vorhin zitierten Geburtsmetapher suggeriert. Nicht nur das „Teater von Oklahama“, sondern der gesamte Roman spielt für Kirsch im Jenseits. Ich hingegen möchte argumentieren²², dass der Flüchtling Karl wie Caspar sowie *homo sacer* eine Figur zwischen Leben und Tod ist, die auch der Tradition der Exilliteratur zuzuordnen ist. Es geht nicht um die eindeutige Zugehörigkeit zu einer Sphäre, sondern um die Grenzerfahrung, dem Dazwischen; auch Ovid wird nicht als Leichnam herausgetragen, sondern „gleich einem Leichnam“. Für Kafka ist das Schreiben das Exil, das ihn nicht nur seine eigenen Grenzen fühlen lässt, „sondern an den Grenzen des Menschlichen überhaupt“ (*Tagebücher* 34) leben bzw. sterben lässt. Es ist nicht der Tod selbst, sondern das Grenzland zwischen den Welten. In einem Brief (26.6.1913) an Felice heißt es: „Ich brauche zu meinem Schreiben Abgeschlossenheit, nicht „wie ein Einsiedler“, das wäre nicht genug, sondern wie ein Toter“ (412) [eigene Hervorhebung]. Das Exil wird als „existenzielle Erfahrung, eine kontinuierlich- traumatische Identitätskrise“ (Schwarz 19) erlebt. Das Leben selbst ist ein Transitorium, ein Intervall zwischen Leben und Tod. Karl und Caspar sind hierbei Durchreisende²³. Auch der Wiedergänger ist ein Durchreisender.

Karl Roßmann als Wiedergänger Caspar Hausers

Bereits der Name Roß-Mann lädt dazu ein, Karl als Caspars Wiedergänger zu lesen. In ihm klingt nicht nur das Halbvertierte Caspars wieder, sondern er lässt auch an sein Holzpferdchen denken, in dem Caspars „eigenes Dasein sich dunkel spiegelte“ (*Caspar Hauser* 23). Auch kann eine Verwandtschaft zwischen den Namen Ka-spar und Ka-rl und dann zu Ka-fka gesehen werden²⁴. Darüber hinaus ist auf Kafkas eigenen Tiernamen, tschechisch Kavka = Dohle, aufmerksam zu machen²⁵. Werner Hamacher setzt in „The Gesture In The Name“ die Dohle dann in Beziehung zu anderen Vogelnamen in Kafkas Werk und seiner Familie, erst zu denen aus der gleichen Vogelfamilie, dann weitet sich die phonetische und thematische Assoziationskette auf alle Vögel aus (vgl. 311f). Ob sie daheim bleiben oder auf Wanderschaft gehen, letztendlich sind es alles Zugvögel, sowie Robinson, Karls jiddischer Doppelgänger (vgl. Metz 660), den Roßmann zusammen mit Delamarche im Gasthaus, gleich nach der Verbannung aus seines Onkels Haus, trifft, nicht nur an Robinson Crusoe erinnert, sondern auch das Rotkehlchen (Robin = Rotkehlchen) ist. Die zwei haben nur Vornamen, was ihr Jiddischsein noch hervorhebt. Das tierische Element wieder aufgreifend, führt zurück zu Karls Nachnamen Ross-mann:

Der Name ist ... eine Kombination von zwei Elementen ..., in welcher sich das Tierische und das Menschliche nicht nur metaphorisch, sondern de facto, aneinanderfügen. Bildlich können die Komponenten Ross und Mann wie Gewichte auf einer Waage betrachtet werden, die aus derselben Zahl der Konsonanten und Vokale bestehen und im Gleichgewicht verbleiben (Rajec 109) ²⁶.

Die Bezeichnung Roß²⁷ wurde bereits in mhd. Zeit von der des Pferdes abgelöst und wurde nur mehr für das wertvolle, edle Pferd verwendet und zum Ausdruck einer gehobenen Sprache (vgl.

Etymologisches Wörterbuch 1139). Das Pferd wird hier oft als Streitross aufgefasst²⁸, was wiederum zu Karl passt, nicht nur gelesen als „freier Mensch“, sondern auch mit der Konnotation des Helden²⁹. Das Streitross erinnert auch an Caspars Wunsch, ein solcher Reiter zu werden wie sein Vater, an sein losgelassenes Holzpferdchen und noch mehr an seinen Tagtraum: „Gestern war ich noch ein Schreiberlein, und morgen werd ich vielleicht einen blauen Mantel tragen, mit goldenen Borten verziert; auch einen Degen soll mir Dukatus bringen“ (*Caspar* 343). Es kann keine genaue etymologische Wurzel für Roß angegeben werden, vielleicht ist es ein „östliches Wanderwort“ (Etymologisches Wörterbuch 1134), sowie Delamarche, Robinson und Brunelda die ostjüdischen Wanderer³⁰, Karls jiddische Doppelgänger sind³¹. Nicht wissend woher und wohin. So gelesen klingt auch der Sprachkonflikt des Kulturzionismus – eine Rückbesinnung auf das Judentum über die ostjüdische Kultur, jedoch mit Ausschluss der jiddischen Sprache, die durch Hochdeutsch als gehobene Sprache (bzw. durch Hebräisch als heilige Sprache) ersetzt werden sollte³² – in der Namengebung Roßmann an. Namen sind Kafkas Nomaden, und diese sind sprachlos wie Caspar Hauser:

*The nomadizing name Kafka – the name „name“ and the „noun“ Kafka – means to him that he has no language. At issue is not only what a name means but whether it can say anything at all, whether it belongs to language, whether, in sum, a language of names is a language at all and indeed whether a name is a name at all- and not, as Kafka's "nomads" suggest, a monstrous power that takes away every name that can be spoken. A **Namen-Sprache** ... would not then be a gift of language but the taking away of language, a **Sprach-Nahme** (Hamacher, 131).*

Die Sprachnahme wird später sowohl bei den Überlegungen zum „Teater von Oklahama“ im Zusammenhang mit der Landnahme, nochmals aufgegriffen werden, als auch im Zusammenhang der Namen-Sprache als ein patriarchaler Akt der Sprach-Nahme.

Hier noch einmal zurück zu den etymologischen Vermutungen, die vom germ. Wort hrussa im Sinne von Läufer und Renner, über das griech. epíkuros im Sinne von Helfer und Beistand, bis zum lat. currere in der Bedeutung von laufen sowie mit der Herleitung *(s=ker(?) in der von Springen und Herumspringen reichen (vgl. Etymologisches Wörterbuch 1139). Alle diese Bedeutungen sind in Karls Namen aufgehoben und heben sich auf, denn es ist die Geschichte eines herumwandernden Menschen, dessen „Laufbahn“ (15, 37 etc.) auf der Rennbahn von Clayton (Clay Town – Ton Stadt) endet bzw. beginnt. Roßmann ist beruflich betrachtet ein Springer, ein Läufer. Er ist ein Liftboy, der sowohl Botengänge zu erledigen hat als auch für seinen Kollegen einspringt³³, aber auch ein Helfer, denn er hilft Therese, die er im Hotel Occidental kennenlernt, mit den Erledigungen in der Stadt und vor allem, wenn er Brunelda beim Auszug hilft³⁴. Metaphorisch gesehen kann auch der Cowboy bzw. der Indianer gemeint sein. Letzteres kann nicht nur mit Kafkas „Wunsch, Indianer zu werden“ in Verbindung gebracht werden, sondern auch mit Caspar Hauser, der wie ein Indianerhäuptling ritt (vgl. *Caspar* 74).

Beide, Karl und Caspar, erhalten Sprach- und Reitunterricht (vgl. z.B. 61 und 63), der sie zu einem „geregelten Berufsleben“ (72) führen soll. Während der Sprachunterricht ein oft verwendetes Motiv der Exilliteratur darstellt, und daher Caspar und Karl auf dieser Ebene verbindet, handelt es sich bei den Reitstunden um ein wesentlich konkreteres Detail, welches einen direkteren Zusammenhang beider Romane zeigt. Caspar bräuchte an sich gar keine Reitstunden, denn er konnte ja so reiten wie Kafkas Wunsch-Indianer. Während seiner

Assimilation, also der Sprachaneignung, dem Einsprechen mit gleichzeitigem Verlust seiner wundersam natürlichen Fähigkeiten, hat Caspar auch das Reiten verlernt, denn Karl tut sich schwer damit: „Die Erfolge die Karl hierbei hatte, waren nicht übergroß und er konnte sich viele englische Klagerufe dauernd aneignen“ (64). Dass sein Werdegang auf der Laufbahn bis zur Rennbahn von Clay Town schwierig werden wird, ist hier antizipiert. Es ist der Werdegang zur Menschwerdung und „... es kann ... nur eine Rennbahn sein, auf der er ans Ziel seiner Wünsche gelangt“ (417), um mit Benjamin zu sprechen, der in „Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“ dem Motivkomplex des Reitens in mehreren seiner Werke nachgeht³⁵.

Der Spracherwerb dahingegen fällt Karl im Vergleich zu Caspar leichter³⁶, was ihn jedoch noch lange nicht befähigt zu kommunizieren (vgl. z.B. 153). Karl rennt bzw. flieht von einem Missverständnis ins nächste. Darüber hinaus ist auch Karl ein anscheinend unschuldiger, 17-jähriger³⁷ Jüngling als er in New York ankommt, nicht Kind noch Mann, denn er entzieht sich bzw. ihm wird durch die Verbannung die Verantwortung für seinen eigenen Sohn Jakob (vgl. 40) entzogen³⁸. Damit nimmt er sich und ihm wird die Möglichkeit genommen, selbst Mann zu werden, „der eine Krone zu erwerben vermag, wenn es auch eben keine Fürstenkrone ist“ (*Caspar* 242), sondern die eines Familienoberhauptes. Wie schon Caspar verweigert er die Rolle des Souveräns anzunehmen. Karl erreicht „Newyork“ (40) zwar nicht mit einem Brief in der Hand, aber der Brief des Dienstmädchens, Johanna Brummer³⁹, die „ihn ... verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte“ (7), eilte Karl voraus, und ihm wird aufgrund des Briefes anfangs Aufnahme bei seinem Onkel Jakob gewährt. Dieser Brief ist nicht anonym, enthält aber sowie schon der Brief Caspars als Grund für die Bitte der Aufnahme finanzielle Gründe [„Vermeidung der Alimentenzahlung“ (40), „arme Eltern“ (7), die „Bettelbriefe“(40) schreiben]. Auch Karls „Peinigung, die er von den vielen Menschen auszustehen hatte“ (*Caspar* 29) beginnt bereits auf

dem Schiff, vor allem wenn man das Adjektiv peinlich mit in Betracht zieht. So erzählt der Onkel in Anwesenheit des Kapitänstribunals den Inhalt des Briefes, in dem auch von der Verführung und Verbannung die Sprache ist. Die Nacherzählung des Onkels, die sowohl an den Kapitän als auch an Karl gerichtet ist, dient vor allem dazu, Karl zu heterosexualisieren und zu normalisieren. Mit Metz' Worten: „*Jakob effectively „rewrites“ Karl from a subversive symbolic position (homosexuality coded steerage passenger and ally of the working class) to one more acceptable to the dominant power discourses (heterosexual victim of the working classes, nephew of rich-powerful man)*“ (656, Fußnote 35). Die Szene in der Kapitänskabine, die in vielerlei Hinsicht einem Gerichtsverfahren gleichkommt, ist für Karl durchaus peinlich. Die erste Bedeutung von Pein ist Strafe (vgl. *Etym.*), in der Gerichtssprache schwingen Folterschmerzen mit; eine peinliche Befragung ist eine mit Straf- und Folterandrohung, für den Befragten ist sie qualvoll, schmerzlich und beschämend und erzeugt eine innere Unruhe. Auch steckt in dem Wort peinlich voller Eifer (pingelig) (vgl. *Etym.* 985/6), und Karl ist nicht nur bei der Verteidigung des Heizers, sondern auch beim Spracherwerb (vgl. z.B. 61), als Liftboy (vgl. z.B. 184) oder als Diener Bruneldas (vgl. z.B. 364) stets voller Eifer, was Delamarche zum Ausruf veranlasst: „Das ist gewiß der Kleine [Karl] mit seinem verdammten Dienstleister“ (359). Die Pein, in Verbindung mit dem Titel „Der Verschollene“ lässt auch hier bereits ahnen, dass Karl eine Laufbahn ähnlich Caspars Leidensweg mit wechselnden Exilstationen vor sich hat. Kafkas Roman endet nicht mit einer Grabinschrift „*aenigma sui tempris ignota nativitas occulta mors*“, aber auch dem Verschollenen haftet eine Rätselhaftigkeit an. Nicht nur ist nichts mehr über seinen weiteren Verbleib bekannt, auch gibt Karl seinen Namen am Ende des Fragmentes auf, und so wird auch seine Herkunft unbekannt. Der Roman endet mit der Fahrt in eine rätselhafte Landschaft, die von

einigen Interpreten auch als das Jenseits gelesen wird⁴⁰. Im Sinne Aristoteles sind Karl, Caspar, ihre Namen, aber auch der Text selbst, ein Rätsel, denn in allen vereinen sich Gegensätze.

Assimilation als Enteignungsprozess

Caspar versucht sich in diesem Assimilationsprozess, der immer auch ein Disziplinierungsprozess ist, über die Sprache und die Suche nach seinem richtigen Namen ein Selbst, eine Identität anzueignen, was letztendlich scheitert, denn der Name Caspar Hauser ist kein Name, er bedeutet alles und doch nichts. Das Spezifische bzw. das Nicht-Identische ist von seinem Namen, der schon Begriff ist, also das Identische, untrennbar. In Anlehnung an Hamachers Namensprache, die eine Sprachnahme ist, ergibt sich hieraus auch Caspars (und Karls) Sprachlosigkeit. Während es bei Caspar noch um einen gescheiterten Aneignungsprozess geht, findet bei Karl ein Enteignungsprozess statt. Diesen Prozess kann man am Koffermotiv sowie an Karls Art sich vorzustellen verfolgen. Auf der Durchreise seiner Exilstationen in Amerika verliert er Stück für Stück den Inhalt seines Koffers, bis dieser selbst zum zweiten Mal verschollen ist und nicht mehr wie beim ersten Mal durch die „gerade noch in Amerika lebendigen Zeichen und Wunder“ (40) wiederauftaucht. Der Koffer wird nach dem Packen im Hotel Occidental (vgl. 253) nicht mehr erwähnt, man weiß nicht, wo er geblieben ist, obgleich anzunehmen ist, dass er bei Karls Flucht vor dem Portier bei diesem blieb. Am Ende des Romanfragments wird dann nochmals das Koffermotiv aufgegriffen, wenn es heißt, dass keiner der neu Angestellten des „Teaters von Oklahama“ Gepäckstücke trugen (vgl. 415), wie schon Delamarche und Robinson „kein einziges Gepäckstück“ (129) bei sich hatten.

In dem Koffer befanden sich: Ein Anzug mit Geheimtasche, in der er den Pass und das Geld aufbewahrte; „rein gewaschen[e] und gebügelt[e] Wäsche“; eine Veroneser Salami, die

„allen Sachen ihren Geruch mitgeteilt hatte“⁴¹, „eine Taschenbibel, Briefpapier und die Photographien⁴² der Eltern“ (131). Das war der alte neue⁴³ Inhalt des Koffers, den er im Gasthaus untersuchte, um „einen Überblick über seine Sachen zu bekommen, an die er sich nur undeutlich erinnerte“ (130). Karl hatte während der Überfahrt seinen Koffer mit der Unruhe eines Exulanten bewacht (vgl. 16), und war nun „entsetzt“, weil „jetzt ... alles so wild durcheinander“ (130) war. Zuerst verkaufen Robinson und Delamarche seinen Anzug, „sie halfen Karl, der auch rücksichtlich des Kleides noch nicht ganz entschlossen war, aus dem Kleid heraus und trugen es davon“ (137). Dann aßen sie ihm die Salami weg, d.h. Delamarche, denn „Robinson bekam nur hie und da eine Schnitte, Karl dagegen, der wieder den Koffer tragen musste, ... bekam nichts, als hätte er seinen Anteil schon im Voraus sich genommen“ (142). – Den im Voraus genommenen Anteil kann man als Namen lesen, denn nur Karl Roßmann hat in diesem Kontext einen individuellen Namen. – Und von einem Teil seines Geldes musste er bereits am ersten Tag auf Wanderschaft die Zeche für seine zwei neuen Freunde bezahlen (vgl. 148f).

Spätestens hier, wenn die Leser mit Karls berechnenden Gedanken konfrontiert werden, verliert sich auch der Anschein von seiner Unschuld. Karl ist vielmehr die Scherzfigur, der Diener, der Harlekin, der Narr, der Kasper auf einer Wanderbühne, naiv, aber nicht unschuldig. Karl als eine Art Possenfigur wird nicht nur inhaltlich, sondern auch durch den performativen, an Possen erinnernden Sprachgebrauch, durch die Lichtbeschreibungen, die Bühnenbeleuchtungen ähneln, die kontinuierliche Darstellung von Bühnen- und Zuschauerräumen sowie durch Chöre, Gestisches und Gebärden erzeugt.

Das Zerwürfnis mit seinen Kameraden geht dann letztendlich um die gestohlen geglaubte Photographie seiner Eltern, die Karl als das Wichtigste (vgl. 167) des Kofferinhalts

bezeichnet, denn sie ist „unersetzlich“ (167); „Es war das einzige Bild, das ich von meinen Eltern besaß“ (167). Da seine Kameraden behaupteten, dass „keine Photographie drin war“ (167), durchsuchten Karl und der Kellner ihre Taschen. „Beim Durchsuchen der Brusttaschen gelangte Karl mit der Hand an die heiße fettige Brust Robinsons und da kam es ihm zu Bewußtsein, daß er an seinen Kameraden vielleicht ein großes Unrecht begehe“ (168). Karls Freunde sind *homo sacer*, denn sogar Karl, der selbst *homo sacer* ist, maßt sich an, ihnen gegenüber als Souverän aufzutreten. Als er aus dem Hotel Occidental entlassen wird, muss er dieses Unrecht dann selbst über sich ergehen lassen: „Aber durchsucht worden mußst Du sein“ (265) besteht der Oberportier. Bei der Verbannung aus dem Hotel verliert er dann auch den Rest seines Hab und Guts, auch das in Amerika erworbene, denn,

... als der Oberportier durch die Gier unvorsichtig gemacht, in Karls zweiter Tasche herumgrub, fuhr [...] [Roßmann] mit einem Ruck aus den Ärmeln heraus, stieß im ersten noch unbeherrschten Sprung einen Unterportier ziemlich stark gegen seinen Apparat, lief durch die schwüle Luft eigentlich langsamer als er beabsichtigt hatte zur Tür, war aber glücklich draußen, ehe der Oberportier in seinem schweren Mantel sich auch nur hatte erheben können (266).

Um das Pferdeähnliche in Karls Verhalten noch zu unterstreichen, wurde im Zitat Karl durch Roßmann ersetzt. Dieses Zitat ist auch ein schönes Beispiel für Karls ständige Fluchtbewegungen, die nicht nur inhaltlich durch die verschiedenen Exilstationen zum Ausdruck kommen, sondern auch durch den dramatischen Schreibstil. Darüber hinaus erinnert es an „Ein Bericht für eine Akademie“, in dem der Affe auf die „ausgezeichnete deutsche Redensart“ (312) „sich in die Büsche schlagen“ aufmerksam macht. Nicht nur der Affe, auch Karl schlägt sich hier in die Büsche.

Betrachtet man den Inhalt genauer, handelt es sich nicht nur um den Verlust eines erbärmlichen Besitzes, sondern auch um den Verlust von Erinnerung und Identität, die dialektisch miteinander verschränkt sind. Dabei ist auffallend, dass zuerst die Erinnerungsgegenstände verloren gehen, die auf sinnlicher Wahrnehmung (Geruch, visueller Sinn) beruhen und sowieso schon von der Aura der Vergänglichkeit umgeben sind. Außerdem gilt der Geruchssinn als der Sinn, der am intensivsten Erinnerungen erzeugt, der sich jedoch bei den Menschen am stärksten zurückentwickelt hat, und den Caspar Hauser anfangs noch hatte. Auch die als unvergänglich geglaubten wie der Taufschein (Taschenbibel), der Pass und der Name verlieren Beständigkeit und Bedeutung. Dazu kommt noch, dass auch das Briefpapier verloren ging, und so auch keine Erinnerungen aufgeschrieben werden können. Die schriftlich fixierte Geschichtsschreibung gerät damit ins Wanken.

Der Name Karl Roßmann, den er am Ende aufgibt, wird von Anfang an bezweifelt. Der Zweifel ist in der Zweifelt, im Zwitterwesen des Namens schon enthalten. So erzeugt die Namensnennung bei den Anwesenden in der Kapitänskabine „übermäßiges Erstaunen“ (36); Klara „liegt nicht viel an Namen“ (vgl. 76); „durch die Namensnennung [ist Karl Therese] ein wenig fremder geworden“ (180); und in der Wiederholung seines Namens durch den Polizeibeamten „... sah [Karl] ... das Aussprechen eines gewissen Verdachtes“ (276). Die Nennung von Name und Nationalität soll eine Gemeinsamkeit erzeugen, so fordert Karl z.B. Robinson und Delamarche nach der Nennung seines eigenen Namens und seiner Nationalität auf: „Bitte sagen Sie mir, da wir doch ein gemeinsames Zimmer haben, auch Ihren Namen und Ihre Nationalität“ (133). Die Namensnennung bewerkstelligt dies jedoch nicht, deshalb kann der Name hier als das Nicht-Identische gelesen werden. Nur bei den Deutschen, dem Heizer, Therese und der Oberköchin, wirkt die Nennung der Nationalität verbindend, denn Karls jiddische

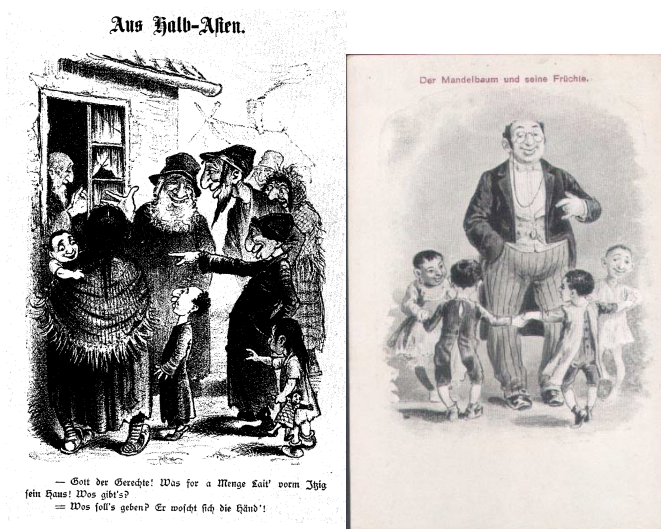
Doppelgänger beschimpfen ihn als „falschen Deutschen“ (vgl. 162). Sie werfen ihm also Mimikry bzw. misslungene Mimesis vor. So wird hier der Abstand von Geburt und Nation sichtbar, um den es bei Agambens Überlegungen zur Figur des *homo sacer* geht, wenn es heißt, dass die Flüchtlinge „die Kontinuität zwischen Mensch und Bürger, zwischen Nativität und Nationalität, Geburt und Volk“ (140) aufbrechen. Verbindet man dies nun mit Thereses Befremdung, kann man hierin auch eine Widerspiegelung von Kafkas eigener Situation sehen, nämlich keiner der ethnischen bzw. nationalen Gruppen anzugehören, d.h. nur durch Ausschluss eingeschlossen zu sein. Dass Karl aus „Prag in Böhmen“ (171) kam, mag das noch unterstreichen.

Anfangs, wenn Karl sich vorstellt, entweder mündlich oder durch die Geste des Passvorzeigens, „den er statt weiterer Vorstellung geöffnet auf den Tisch [der Offizierskabine] legte“ (22), nennt er seinen Vor- und Zunamen gemeinsam mit seiner Nationalität⁴⁴, als wolle und müsse er so noch seine männliche Identität betonen. Als er keine Ausweispapiere mehr besitzt, nennt er nur noch seinen Namen (vgl. die Szene mit dem Polizisten 277f). Etwas später weicht er dann der Frage „wer sind Sie denn?“ (344), die der Student, der im gleichen Haus mit den vier Vagabunden lebt, ihm zweimal stellt, aus und ignoriert auch die Aufforderung, als der Student seinen eigenen Namen „Josef Mendel“ (345)⁴⁵ nennt. Erst wieder am Ende des Romans, am „Teater von Oklahama“, wird Karl nach seinem Namen gefragt und es kommt zu einer „Verzögerung“ (402), denn:

Er antwortet nicht gleich, er hatte eine Scheu, seinen wirklichen Namen zu nennen und aufschreiben zu lassen. Bis er hier auch nur die kleinste Stelle erhalten und zur Zufriedenheit ausfüllen würde, dann mochte man seinen Namen erfahren, jetzt aber nicht, allzu lang hatte er ihn verschwiegen, als daß er ihn jetzt hätte verraten sollen. Er nannte

daher, da ihm im Augenblick kein anderer Name einfiel, nur den Rufnahmen aus seinen letzten Stellungen: „Negro“ (402).

In Karls neuem Namen, auch wenn damals der Ausdruck „Negro“ der politisch korrekte war⁴⁶, klingt Rassismus durch, der sich nicht nur auf den diesbezüglichen Diskurs im US-Kontext beziehen lässt, sondern auch auf Antisemitismus im deutschen, österreichischen und tschechischen Kontext. Das ist ja das Charakteristische des Antisemitismus', dass der religiös motivierten Judenfeindlichkeit noch rassistische Argumentationen beigemischt werden. Juden, vor allem osteuropäische, jiddisch sprechende Juden, wurden als Schwarze dargestellt, selbst noch, wenn sie als Asiaten beschimpft wurden:



1. Aus Halb-Asien 2. Der Mendelbaum und seine Früchte
(vgl. *Macht der Bilder* z.B. S. 175, 177)

Ein weiteres Merkmal von Rassismus ist die Feminisierung derjenigen, die aus der Gemeinschaft ausgeschlossen werden sollen, wie bei Caspar Hauser gezeigt wurde. Im Zusammenhang der Namengebung, sei hier auch daran erinnert, dass es im Judentum traditionell nur Vornamen gibt. Der Verlust des Namens und der Nationalität können als eine solche

Feminisierung gelesen werden, denn Frauen – als biopolitische Kategorie gedacht – ist weder ihr Name noch ihre Nationalität sicher (siehe Özdamar-Kapitel). Die Namengebung selbst ist ein patriarchaler Akt. Das, was ein Subjekt ausmacht, ist ihnen sowieso verwehrt. Caspar und Karl werden von Anfang an auch in Bezug auf Gender als hybride Figuren dargestellt. Man denke hier z.B. an die Verführung durch das Dienstmädchen (die sich im Landhaus wiederholt, vgl. 89ff), die Normalisierung/ Herterosexualisierung durch den Onkel, oder an den Heizer, mit dem sich Karl so sehr identifiziert, dass er als sein schreibender Doppelgänger⁴⁷ gelesen werden kann. Schubal ist die dem Heizer entgegengesetzte Figur, und Schubals Rede wird folgendermaßen beschrieben:

Das war allerdings die klare Rede eines Mannes und nach der Veränderung in den Mienen der Zuhörer hätte man glauben können, sie hörten zum erstenmal nach langer Zeit wieder menschliche Laute. Sie bemerkten freilich nicht, daß selbst diese schöne Rede Löcher hatte (34).

Somit ist also Karls Rede (als Heizer) die unklare Rede einer Frau, die nicht in der Lage ist, menschliche Laute von sich zu geben. Unbemerkt bleibt jedoch, dass auch die männlich = menschlich klare Rede, die sich als das Rationale kleidet, Löcher hat. Mit anderen Worten und in Anspielung auf Horkheimer und Adorno, die Dialektik der Aufklärung wird nicht bemerkt. Das Emanzipationsversprechen der Aufklärung wurde nicht eingelöst. Für Horkheimer und Adorno zeigt sich das nicht eingelöste Versprechen vor allem am Antisemitismus; er offenbart den Riss, die Löcher, die Wunde (vgl. *Dialektik der Aufklärung*). Agamben, der eklektisch auf unzählige Denker und Autoren eingeht, erwähnt die Kritische Theorie nicht. An dieser Stelle kann m.E. jedoch eine Verbindung der Theorien hergestellt werden. Zum einen stellt der Riss bei beiden Ansätzen den analytischen Ausgangspunkt dar; zum anderen wird dieser Riss durch die Figur

des Flüchtlings (Juden/ *homo sacer*) sichtbar. Diesen Begriffen, wie auch dem Unbemerkten und Unbekannten, haftet im Irrationalen das Weibliche, das keine Individualität besitzen kann, an.

Arendt fasst die rassistische Ideologie als einen Entindividualisierungsprozess auf, wenn es in „On the Nature of Totalitarianism: An Essay in Understanding“ heißt: „... these ideologies⁴⁸ always result in the same „law“ of elimination of individuals for the sake of the process or progress of the species“ (341). Diese Entindividualisierung zeigt sich hier vor allem in der Verwandlung des individuellen Namens Karl Roßmann in den Namen einer Spezies, einer Rasse. An diesen politisch instrumentalisierten biologischen Begriffen wie Spezies und Rasse lässt sich auch eine Verbindung zwischen Arendts Totalitarismusanalyse und Foucaults Biopolitik zeigen, von der Agambens Überlegungen zum *Homo Sacer*, wie im einleitenden Kapitel dargestellt, ausgeht. Die kürzeste Definition von Biopolitik ist demnach die Politisierung von Biologie, oder mit Agambens Worten, „die Politisierung des nackten Lebens“ (14), welches für ihn auch „das Eintreten der *zoé* in die Sphäre der *pólis*“ (14) markiert. Die Verwaltung der Sterbe- und Geburtsstatistiken, die Sicherheitspolitik und Normalisierungsprozesse wie bei Foucault⁴⁹ beschrieben, zeichnen sich genauso wie die rassistische Ideologie durch Entindividualisierungsprozesse aus. Aber auch zu Adornos und Horkheimers „total verwaltete Welt“ können hier Verbindungen hergestellt werden. Totalitäre Elemente sind also immer auch schon in nicht-totalitären Gemeinschaften und Nationen angelegt, d.h. in diesem Kontext, dass Biopolitik ein Verbindungsglied zwischen diesen Staatsformen ausmacht. Diese Entindividualisierungsprozesse sind gleichzeitig Entmenschlichungsprozesse, die sowohl negativ, die Dehumanisierung, also das verbale Pogrom geht jedem tatsächlichen Pogrom voraus, als auch positiv gelesen werden können, denn die Entmenschlichung ist für die Menschwerdung nötig.

Clay Town und der originär politische Raum

Verbindet man nun die Entindividualisierung mit Kafkas ambivalenter Einstellung zu den verschiedenen zionistischen Strömungen, gelangt man zum einen zu einer negativen Beurteilung, in der das Urteil, dass Kafka sich letztendlich wegen seiner Dichterindividualität für keine Form des Zionismus entscheiden konnte, wiederklingt. Zum anderen gelangt man zu einem positiven Verständnis der Entindividualisierung, nämlich, dass sie unabdingbar zum Prozess der Menschwerdung, zur Erlösung, gehört. Dass *Der Verschollene* nicht nur als eine (amerikanische) Einwanderungsgeschichte gelesen werden kann, sondern auch als Reflexion des zionistischen Diskurses (Amerika als Prag gelesen), klang bereits an verschiedenen Stellen durch und wurde und wird in der einschlägigen Sekundärliteratur – nicht nur auf diesen Roman bezogen – vieler Orts diskutiert⁵⁰. Für Kafkas ambivalente Einstellung den heterogenen zionistischen Vorstellungen gegenüber sind vor allem zwei Faktoren ausschlaggebend: a) Kafka ist ein in Prag lebender jüdischer Schriftsteller, der in deutscher Sprache schreibt, und b) – anders als Wassermann – seine Liebe zum Jiddischen, zur Sprache sowie zum Wandertheater.

Da Kafka auf Deutsch schreibt, ist er von den zionistischen Bewegungen ausgeschlossen, die sich gegen die Verwendung des Deutschen aussprechen. Gleichzeitig schließt er sich dadurch aus der „kleinen Literatur“ – der jiddischen sowie der tschechischen – wie er sie selbst definiert⁵¹, aus. Auf's Jiddische bezogen, bedeutet das für ihn wiederum, dass ihm die Dazugehörigkeit zur großen jiddischen Familie, also ein Heim, ein Zuhause zu haben, eben aufgrund seiner Dichteridentität verwehrt bleibt. Genauso bleibt ihm die Ehe wegen des Schreibens verwehrt⁵². In seinem Tagebuch notiert er sich den Spruch aus dem Talmud: „Ein Mann ohne Weib ist kein Mensch“⁵³. Damit ist für ihn auch Erlösung in dieser Hinsicht verwehrt, denn der Sabbat als Vorgeschmack auf „the world to come“ (Heschel 73) wird mit

einer Hochzeit verglichen, „to name it queen, to call it bride“ (ebd., 59) und ist im Bild der Krone (vgl. ebd., 20) festgehalten. Kafka kann umgekehrt wegen seiner Liebe zum Jiddischen aber auch nicht den zionistischen Bewegungen zugeordnet werden, die sich fürs Deutsche (oder Hebräische) aussprachen, denn diese lehnten (meist) das Jiddische als eine niedere Sprache, eine Sprache des Ghettos und der Diaspora ab. Kafka ist – wie schon im national-ethnischen Kontext – auch in Bezug auf die zionistischen Strömungen nur durch Ausschluss ihnen zugehörig. Nun stellt sich die Frage, inwiefern dieser Diskurs sich im Text und vor allem im letzten fragmentarischen Kapitel, dem Brod den Namen „Das Naturtheater von Oklahama“ gab, findet.

Vieles im Text lädt dazu ein, das rätselhafte „Teater von Oklahama“ im zionistischen Kontext zu lesen. Das oft zitierte Plakat, das jeden anscheinend unterschiedslos willkommen heißt, der Künstler werden will, das „jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort. ... Auf nach Clayton!“ [Clay Town] (387), kann als Aufruf zionistischer Bewegungen verstanden werden, denn auch diese warben mit einem alle Juden einschließenden Versprechen. So heißt es z.B. bei Theodor Herzl in *Der Judenstaat*: „Der ganze Plan ist in seiner Grundform unendlich einfach und muss es ja auch sein, wenn er von allen Menschen verstanden werden will“ (27). Oder im Zusammenhang mit dem Thema Sprache heißt es: „Jeder behält seine Sprache, welche die liebe Heimat seiner Gedanken ist“ (75), um dann im nächsten Absatz das Jiddische davon auszuschließen: „Die verkümmerten und verdrückten Jargons, deren wir uns jetzt bedienen, diese Ghettosprachen werden wir uns abgewöhnen. Es waren die verstorbenen Sprachen von Gefangenen“ (75). In *Der Verschollene* ist Karl der einzige, bei dem es zu einem Aufnahmeproblem im „Wandercircus“ (388) kommt. Zur Aufnahmeverzögerung kommt es, wenn er sich „Negro“ nennt, also den Rufnamen aus seinen letzten Stellungen“ (402) angibt. Er vertauscht hier seinen Namen mit einem Begriff. Diese Vertauschung von Name und Begriff ist

eine Form von Mimikry, die ein subversives Moment beinhaltet, auf das im „Putzfrau“-Kapitel im Zusammenhang mit postkolonialen Theorien noch ausführlich eingegangen wird. Da Karl der einzige Deutsche ist, der sich „Negro“ nennt, ist hier auch dem Begriff eine merkwürdige Singularität zurückgegeben, die auch dadurch erzeugt wird, dass nicht der deutsche Begriff „Neger“ verwendet wird. Der Begriff wird wieder Name. Das Nicht-Identische ist untrennbar vom Identischen geworden. Im Manuskript findet sich ein ähnlicher Arbeitsvorgang, allerdings anders herum, denn zuerst fand sich der Name „Leo“, der dann ausgestrichen und mit „Negro“ ersetzt wurde. Auf den Zusammenhang von „Negro“ und Kafkas jiddischem Freund Levi Yitzkhok (Löwy Jizchak) wurde in der Sekundärliteratur aufmerksam gemacht⁵⁴. Levi war Schauspieler des jiddischen Wandertheaters, das 1911/12 in Prag gastierte. Die Begegnung mit ihm und dem jiddischen Theater war es auch, die Kafkas Interesse am Judentum wachriefen.

Karl, während er vor dem Plakat steht, denkt sich, dass das Plakat einen „großen Fehler ... [hatte], es stand kein Wort von der Bezahlung drin“ (387). Auch bei Herzls Plan findet sich nichts zu diesem Thema, sieht man von den versprochenen „Überlöhnen“ (Herzl, 38) einmal ab⁵⁵, obwohl viel von Arbeit, Arbeitern und Berufsgruppen gesprochen wird. Herzls Plan sieht vor, dass erst „die ungelerten Arbeiter“ nach Palästina (oder Argentinien)⁵⁶ geschickt werden, damit sie Häuser bauen und das Land urban machen. Danach sollen dann die Facharbeiter, der Mittelstand und die Intelligenz kommen, aber „vor allem brauchen wir ungeheuere Mengen unskilled labour für unsere ersten Landnahmarbeiten“ (41). Auch beim Aufnahmeverfahren ins Theater spielt die Zuordnung zu einer Berufsgruppe eine wichtige Rolle. Auf der Anzeigetafel wird Karl als „Negro, technischer Arbeiter“ (409) ausgestellt, der für „irgendwelche niedrige[n] technische[n] Arbeiten“ (408) zuständig ist. Die Landnahme ist in *Der Verschollene* von Palästina auf Oklahoma projiziert. In Choctaw bedeutet okla "Menschen", homma oder humma

"rot." (vgl. <http://digital.library.okstate.edu/Chronicles/v014/v014p156.html>), dabei wird der Begriff als ein stämmeübergreifender, also eher als eine Rasse bezeichnender Begriff verstanden. In Oklahoma endete der Trail of Tears, die Zwangsumsiedlung von fünf Indianerstämmen mit verschiedenen Sprachen. Es sollte vielleicht besser heißen, dass der Trail of Tears offiziell hier endete, denn das Elend, aus der Fremde zu kommen, und Souveränitätsfragen, die die Landnahme und die Sprachnahme enthalten, dauern bis heute an. Das zugewiesene Land musste ständig mit neu zugewanderten displaced Indianerstämmen, aber auch mit Siedlern etc. geteilt werden. Die Indianer verloren ihre Sprachen bei der Zwangsumsiedlung, die Juden das Hebräische während (bzw. nach) ihres Exils. Eine Landnahme hat letztendlich immer etwas mit einer Sprachnahme zu tun. Auch wenn Brod betont, dass laut Kafka selbst, „dieser Roman hoffnungsfreudiger und „lichter“ sei als alles, was er sonst geschrieben hat“ (Nachwort zu *Amerika* 389), wirkt die Landschaft, in die der Zug nach „Oklahoma“ fährt, eher trostlos: „Bläulichschwarze Steinmassen giengen in spitzen Keilen bis an den Zug heran, ... dunkel schmale zerrissene Täler öffneten sich, ... Bergströme kamen eilend als große Wellen, ... der Hauch ihrer Kühle [machte] das Gesicht erschauern“ (418f). So gesehen wird der zionistische Utopie, von der Brod spricht, der Aspekt der Unvollziehbarkeit dazugegeben. Die bei Herzl als problemlos dargestellte Landnahme Palästinas wird angezweifelt. Und liest man die Landschaft als Exil des Schriftstellers, das Schreiben selbst als Exil, dann bietet diese Landschaft eher das Bild einer Wüsten- und Totenlandschaft, mit denen Kafka immer wieder sein Dasein vergleicht.

Die „Unvollziehbarkeit des Geoffenbarten“⁵⁷ bezieht sich jedoch nicht nur auf einen politischen Zionismus (z.B. Herzl), sondern auch auf das Messianische schlecht hin. „Die Ankunft des Messias selber ist an unmögliche, jedenfalls höchst paradoxe Bedingungen gebunden, niemals wohl melancholischer und menschlich-vertrackter als in dem, einen

Gedanken des Sohar zuspitzenden Wort, der Messias werde nicht eher kommen, als bis die Tränen Esaus versiegen werden“ (Scholem, *Judaica* 1, 72). Trotz der kargen Landschaftsbeschreibung ist das Ende kein hoffnungsloses, denn „So saßen sie [Karl und Giacomo] aneinandergedrängt und freuten sich im Grunde beide auf die Fahrt, so sorglos hatten sie im Amerika noch keine Reise gemacht“ (416). Liest man dies nun zusammen mit Karls früherer Verwunderung über die ehrgeiz- und sorglosen, gelassenen Liftjungen, die sich nicht um ihre Zukunft scheren: „... oft staunte er, wie die anderen mit ihrer gegenwärtigen Lage ganz ausgesöhnt waren, ihren provisorischen Charakter ... gar nicht fühlten“ (203), erscheint die Entindividualisierung durchaus auch als etwas Positives. Mit ihr geht auch hier das Subjekt unter, aber dieser Untergang öffnet den Raum für eine Menschwerdung.

Agamben beschreibt in *Das Offene: Der Mensch und das Tier* einleitend drei Illustrationen aus einer hebräischen Bibel des 13. Jahrhunderts, die die Vision Ezechiels zeigen:

Die Szene, die uns hier besonders interessiert, ist die letzte in jedem Wortsinn, weil sie am Ende sowohl des Kodex als auch der Menschheitsgeschichte steht. Sie stellt das Messianische Gastmahl der Gerechten am letzten Tag dar. Die Gerechten sitzen mit gekrönten Häuption an einer prachtvoll ausgestatteten Tafel im Schatten paradiesischer Bäume und freuen sich an der Musik zweier Spieler. ... Der Miniaturist hat die gekrönten Häuption der Gerechten nicht mit menschlichen, sondern mit unverwechselbar tierischen Antlitz dargestellt“ (11f).

Auch in *Der Verschollene* gibt es ein Gastmahl, das auf „der großen Zuschauertribühne“ (411) aufgebaut ist, „...mit dem reichlichen Essen, großes Geflügel, wie es Karl noch nie gesehen hatte“ (411). Die gerade erwähnten Illustrationen zeigen auch, dass es die Urtiere sind, die am Tag der Gerechten gegessen werden, so konnte sie Karl noch nie zuvor gesehen haben. Vielleicht

kann der „Negro“ Karl seinen halbtierischen – halb menschlichen Namen Roßmann in „Oklahoma“, am Ende der Zugfahrt annehmen. Der Name würde dann nichts weiter bedeuten, als dass er ein Pferd Mensch ist. Der Name, der buchstäblich (de facto) halb Tier, halb Mensch ist, ist nun wörtlich (de facto) der Pferd Mensch. Hier zeigt sich das Nicht-Identische losgelöst vom Identischen. Der Name Roßmann scheint getrennt vom Begriff „Negro“ auf. Dadurch wird die Fehlerhaftigkeit des Konzepts entblößt. Die Erlösung liegt im Nicht-Identischen. Der Held Karl wird eins mit dem Pferd wie der Indianerhäuptling in „Wunsch, Indianer zu werden“, er wird zum Pferd Menschen. „Ob Mensch, ob Pferd ist nicht mehr so wichtig, wenn nur die Last vom Rücken genommen wird“ (Benjamin, *Kafka* 438). Auch der Messias wird ausgestattet mit einem Schwert, wie die Freiheitsstatue, auf einem Roß kommen. So wie restaurative und vorwärtstreibende Momente dialektisch verschränkt in die Erlösungsvorstellung eingehen, so sind auch die destruktiven und erlösenden Momente dialektisch verwoben. Die Übergangslosigkeit zwischen Historie und der Erlösung, so Scholem, wird bei den Propheten und Apokalyptikern stets betont: „Ihr Optimismus, ihre Hoffnung richtet sich nicht auf das, was die Geschichte gebären wird, sondern auf das, was in ihrem Untergang hochkommt, nun endlich unverstellt frei wird“ (*Judaica* I 25), also getrennt wird. Dazu braucht es auch das Schwert, denn die Betonung liegt auf der Übergangslosigkeit – gelesen als ohne Verbindung – nicht auf der Geburt. Diese Gedanken geben der trostlosen Weite, in die Karl fährt, etwas Hoffnungsvolles.

Das Subjekt verschwindet an einem Schwellenort, wo Tier und Mensch ununterscheidbar sind. Hier impliziert dieser Schwellenort das Ende der Geschichte, die Erlösung, die Menschwerdung. So gesehen, liest sich die Landschaftsbeschreibung dann als eine Fahrt ins Nichts, in dem (die Hoffnung auf) Erlösung liegt. Hier kann „Negro“ auch als die Farbe Schwarz, die mit dem Nichts korrespondiert, gelesen werden. An dieser Stelle sei auch an den

halbvertierten Messias Caspar und seine Sehnsucht nach dem bewusst-, sprach- und besitzlosen Zustand in seinem Kellerverlies erinnert. Zu Giacomo, Karls Liftboy-Kollege aus dem Hotel Occidental, der sich auch im Theater eingefunden hat, heißt es am Ende dann auch: „Giacomos⁵⁸ Englisch war nicht jedem verständlich“ (418). Der Roman *Der Verschollene* muss demnach fragmentarisch bleiben, denn die Zeit nach dem Ende der Geschichte ist unvorstellbar, man kann und darf sich kein Bild von ihr machen. Auf den originär politischen Raum bezogen, den es für Agamben um der Formulierung einer Ethik Willen auszukundschaften gilt, heißt das, dass dieser Raum beides beinhaltet, die Menschwerdung sowie die Barbarei. Die Menschwerdung, realpolitisch gesprochen, ist jedoch nur durch Ausschluss eingeschlossen. Auf welche Seite es ausschlägt, scheint, so legt die Figur Karl nahe, von der Verweigerung der Männlichkeit abzuhängen, wie Elizabeth Boas Essaytitel „Karl Rossmann, or the Boy who Wouldn't Grow Up. The Flight from Manhood in Kafka's *Der Verschollene*“ schon nahelegt. Karl verweigert zwar die Vaterkrone, aber die Namensprache, um das Nicht-Identische vom Identischen zu trennen, bleibt im Bereich der patriarchalen Strukturen, denn der Name wird vom Vater (Souverän, Gott, Adam) gegeben. Auch Agamben versucht den originär politischen Raum mit Ausschluss von Frauen und Sklaven zu durchleuchten, denn sie sind auch im Konzept des *homo sacer* nur durch Ausschluss eingeschlossen. Sie verdeutlichen jedoch Hamachers Namensprache als Sprach-Nahme, denn sie sind die Sprachlosen (der *pólis*).

Eine große Tierfamilie

Zu einer eher positiven Lesart gelangt man auch, wenn man die Aufmerksamkeit stärker auf das jiddische Theater lenkt. Benjamin und Brod⁵⁹ haben als eine der Ersten auf das dramatische Moment in Kafkas Werk aufmerksam gemacht. Evelyn Beck hat dann die dramatischen

Elemente mit dem Einfluss, den das jiddische Theater auf ihn hatte, verbunden⁶⁰. In *Kafka and the Yiddish Theater* arbeitet sie für *Der Verschollene* folgende intertextuelle Verbindungen heraus: Jakov Gordins „Got, Mentsh, un Tayvel“ sowie „Der Vilder Mentsh“ und Moyshe Rikhters „Moyshe Khayit als Gemaynderat“ (vgl. 122-135). Die danach erschienenen Veröffentlichungen über Kafka, die sich mit dem Judentum beschäftigen, dokumentieren ausführlich seine Begegnungen mit dem jiddischen Theater, die auch gleichzeitig eine Begegnung mit dem Ostjudentum darstellt. So beschreibt Baioni Kafkas Verhältnis zum Ostjudentum anhand von Tagebucheinträgen und Briefen folgendermaßen:

In einer Reihe von Briefen an seine Schwester Elli spricht Kafka ... mit den gleichen Worten von der Familie, die er einen „nur tierischen Zusammenhang“, „einen einzigen Blutkreislauf“, ja sogar ein „echtes Familientier“ nennt (B 344), das mit der warmen Dumpfheit eines biologischen Totalitätsanspruchs seinen berechtigten Wunsch nach eigenständiger Selbstentfaltung erstickt. Es besteht kein Zweifel, daß es die Ostjuden sind, die bei ihm dieses Bild des Familientieres hervorgerufen haben, ... Wenn er also den Schmutz beschreibt, so tut er das nicht, um ihn wegzufegen, sondern um ihn zu verehren (49).

Karl bewegt sich zwischen der Welt der assimilierten Juden, mit seinem Onkel Jakob als dessen Repräsentant⁶¹, der Welt des Ostjudentums, verkörpert durch die Figuren Delamarche, Robinson und Brunelda und der des Schriftstellers, dargestellt im Heizer und in der Figur Brunelda, wie noch zu zeigen sein wird. Bereits im ersten Kapitel kommen ihm Zweifel, ob sein Onkel Jakob ihm ein Zuhause sein kann: „Es war wirklich als gebe es keinen Heizer mehr. Karl fasste den Onkel mit dessen Knien sich die seinen fast berührten, genauer ins Auge und es kamen ihm Zweifel, ob dieser Mann ihm jemals den Heizer werde ersetzen können“ (53), auf dessen Bett

ihm „so heimisch“ (14) zumute war [eigene Hervorhebung]. Obgleich der Onkel „einen ordentlichen Schreibtisch“ (58) für Karl kaufte, der mit einem „Regulator“ (57) ausgestattet war, an dem Karl „Vergnügen“ (57) hatte, rät er ihm, „den Regulator möglichst gar nicht zu verwenden“ (58). Da Jakob hier mit Karls Vater in Verbindung gebracht wird, der sich schon immer einen solchen Schreibtisch wünschte (vgl. 57), kann auch ein Zusammenhang mit Kafkas Vater hergestellt werden, der nicht viel von der Schriftstellerei seines Sohnes hielt. Darüber hinaus geht es in dieser Szene um den Assimilationsdiskurs, denn die Erinnerungen, die dieser Schreibtisch hervorruft, stammen aus der christlichen Welt, es ist das „Krippenspiel ... auf dem Christmarkt“ (57). Jakob kann hier als Figur des assimilierten Westjuden gelesen werden, von der sich Karl immer mehr löst, daher aber auch nicht schreiben kann. Trotz Briefpapier und Gedanken, den Eltern zu schreiben (vgl. z.B. 135), schreibt Karl keine einzige Zeile. Dass Delamarche (Diaspora, auf dem Marsch)⁶² und Robinson sich gegen den Onkel Jakob aussprechen, „... diese Art Leute aufzunehmen sei ein schändlicher Betrug und die Firma Jakob sei berüchtigt in den ganzen Vereinigten Staaten“ (142), verwundert dann auch nicht mehr.

Die Kleidung von Karls jiddischen Doppelgängern wird so deutlich wie bei keinen anderen Figuren als Kostüme beschrieben. „Robinson ... sah an seiner Kleidung hinunter, die vielleicht aus genug feinen Stücken bestand, aber so zusammengewürfelt war, dass sie geradezu schäbig aussah. Das Auffallendste war eine offenbar zum erstenmal getragene weiße Weste mit vier kleinen schwarzen Täschen, auf die Robinson auch durch Vorstecken der Brust aufmerksam zu machen suchte“ (209). Bei den Täschen handelt es sich um Attrappen! Auch hier hallt der Sprach- und Assimilationsdiskurs wider, die Kleidung ist so zusammengestückelt wie die jiddische Sprache in der Diaspora, obwohl sie so feine Worte wie Roß aufnimmt, bleibt sie doch eine schäbige. Gleichzeitig klingt hier auch das unreine-reine Wesen des *homo sacer*

durch. Darüber hinaus lässt bereits die Überschrift „Der Fall Robinson“ ein Schauspiel erwarten, und die LeserInnen werden auch nicht enttäuscht, denn das ganze Kapitel ist ein großer Klamauk, der an Kafkas Beschreibungen der jiddischen Theatergruppe erinnert. Man denke hier vor allem an seinen Tagebucheintrag (81-83) vom 14. oder 15.11.1911, in dem er von der Veranstaltung „Thorafreudenfest“⁶³ berichtet. Die Aufführung endete in einer Art Tumult und mit dem Rauswurf Löwys. In *Der Verschollene* endet dieser Akt mit dem Rauswurf Karls aus dem Hotel Occidental und seiner erneuten Flucht. Karl wird aus dem Westen(judentum) verwiesen und flieht zu Robinson, Delamarche und Brunelda, also zum Ostjudentum. Kafka beschreibt in seinen Tagebüchern die Ostjuden als eine Familie, die „förmlich zueinander fliehen“⁶⁴. Die drei sind im ganzen Haus „verhaßt“ (298), haben „hier überall Feinde“ (313) und „im ganzen Haus nimmt ... [sie] niemand auf“ (365). Diese Beschreibung der Familie verdeutlicht ihren Flüchtlingsstatus und ihre Zugehörigkeit zum Ostjudentum noch.

Der Schmutz in der Flüchtlingswohnung der drei jiddischen Figuren – denn „dieser Haushalt sah ja wirklich nicht danach aus, als sei er für die Ewigkeit gemacht“ (353) – ist überwältigend: „...außerdem trug die Überfüllung des Zimmers mit Möbeln und herumhängenden Kleidern viel zur Verdunkelung des Zimmers bei. Die Luft war dumpf und man roch geradezu den Staub, der sich hier in den Winkeln, die offenbar für jede Hand unzugänglich waren angesammelt hatte“ (291). Es liegen hingeworfene Haufen von „verschiedenartigsten Fenstervorhängen“ herum, das „Kanapee ist tatsächlich übelriechend“ (335) und unter diesem gibt es nichts außer „Knäule von Staub und Frauenhaaren“ (361). Der Schmutz wird auch nicht weggeputzt, denn Robinson sagt zu Karl: „Ich habe also zwar versprochen, dass ich alles rein machen werde, aber rein gemacht habe ich es tatsächlich nicht“ (315).

Das Unreine wird noch durch die Körperlichkeit Bruneldas verstärkt. Die ganze Wohnungsszene beginnt als Peepshow⁶⁵, denn „Zuerst [bevor sie in die Wohnung können] müssen wir schauen ob sie schläft“, sagte Delamarche und beugte sich zum Schlüsselloch“ (289). Das Peepshow Bild (aber auch die Theaterassoziation) wird immer wieder durch Beschreibungen wie „den Vorhang wegziehen und durchschauen“ (vgl. z.B. 299) erzeugt. Die Vorhang- und Kleiderhaufen werden als „schaukelnde und gleitende Masse“ (294) beschrieben, genauso Bruneldas „übermäßig dicker Körper“ (296) mit „Doppelkinn“ (292) und „verfitztem Haar“ (vgl. 369), das mit dem „verfitzten Haufen alter Kleidungsstücke“ (335) korrespondiert. Wie bei Wassermann, so gibt es auch in *Der Verschollene* phallische Frauen, Brunelda ist eine solche Männerphantasie: „Ihr rotes Kleid ... hing in einem großen Zipfel“ (292), und „sie hatte beim Sitzen die Beine weit auseinandergestellt“ (296). Sie ist eine „starke Frau“ (273), eine „Herrin“ (309), die Delamarche aufforderte Robinson „mit der Peitsche einige Male ins Gesicht zu schlagen“ (299). Nietzsches „wenn du zum Weibe gehst, vergiss die Peitsche nicht“, erfährt hier eine Geschlechtsumwandlung. Die sadistische Brunelda hatte ihrem Ex-Mann sogar „einen Vorderzahn ausgeschlagen“ (306), und das Malträtieren anderer „macht der Brunelda solchen Spaß“ (299). Allein dadurch, dass Brunelda bei Vornamen genannt wird, aber keinen Nachnamen hat, macht sie zur phallischen Frau. Die phallische Frau ist die sexuelle, d.h. durch Männerphantasien sexualisierte Frau, die immer auch die Hure ist. Ihre sexuelle Potenz stellt eine Bedrohung dar, die in den Männerphantasien jedoch keine vaginale, sondern eine phallische Potenz ist. Folgt man Klaus Theweleit weiter, handelt es sich dabei um die Kastrationsangst der Männer. Die bedrohliche Körpermasse, das Fließende, findet sich dann in der Bedrohung durch die Arbeitermasse wieder⁶⁶. Von Bruneldas Balkon aus werden die politischen Massenergebnisse

mit dem Opernglas (Richard Wagner) beobachtet. So wird auch die germanisch reine Brunhilde zur Hure.

Die reine Umkehrung der Geschlechterverhältnisse wird hier in Frage gestellt. Trotz der dominanten Rolle, die Brunelda innehat, sind die Abhängigkeitsverhältnisse keineswegs so klar. Robinson rechtfertigt sein bzw. ihr Bleiben oft mit dem Verweis auf ihre Abhängigkeit von Brunelda: „Wir müssen ihr folgen. Wir sind nämlich von ihr abhängig“ (365). Gleichzeitig ist Brunelda aber auch abhängig von Delamarche, Robinson und später auch von Karl. Sie kann sich weder alleine anziehen (vgl. z.B. 296), noch waschen (vgl. z.B. 358), geschweige denn die endlose Treppe hinauf oder hinuntersteigen (vgl. z.B. 377f). Brunelda ist wegen ihrer Fettleibigkeit genauso an Delamarche und Robinson gebunden wie auch umgekehrt die zwei an sie gebunden sind. Mit ihrem Auftreten beginnt auch der Roman so wie Bruneldas Körper aus den Fugen zu laufen. Das Kapitel „Der Fall Robinson“ ist das letzte, welches noch eine Überschrift und eine In-sich-Geschlossenheit aufweist. In Bruneldas Beruf spiegelt sich diese verschränkte Abhängigkeit wider. Sie war Sängerin. Dadurch erwarb sie sich zwar finanzielle Unabhängigkeit (vgl. 305), und durch ihre Scheidung (vgl. 305) ist sie auch unabhängig von einem Ehemann (Souverän), und doch bleibt sie als Sängerin abhängig von den männlichen Produzenten und Zuschauern. Brunelda – wie schon Klara Pullunder im Landhaus – wird durch Männerblicke kreierte. Während es bei Klara die Blicke reicher Männer sind, sind es bei Brunelda die der drei männlichen Vagabunden. „The desirable woman is thus constructed through the gaze as token in male competition or bonding“ (Boa 174). Klara (fast ein Anagramm zu Karl) ist so wie Brunelda Karls „female other self“ (ebd.), sein „sister other-self“ (ebd.). Dass es um Blicke geht, wird noch durch das Opernglas, das Brunelda auf dem Balkon Karl vor die Augen hält, hervorgehoben. Es ist die selbe Szene, in der Brunelda „... nichts als das eine Wort „du“!

melodisch, aber drohend“ (328) sagt. Brunelda ist Karls Schwester wie Klara Kannawurf Caspars Schwester war. In ihrem unkontrollierten Wesen, an dem alles überquillt, die Leibesmasse genauso wie die Irrationalität und die Neurosen, liegt das Potential zum Schreiben. Sie ist Karls Du, das ihn aus dem Kellerverlies führen könnte, nur um ihn in einen anderen Kerker, nämlich das Schreiben als Exil, zu sperren. So heißt es auch zu Bruneldas Wohnung, „er war in einer regelrechten Gefangenschaft“ (331).

Einerseits findet sich in der Beschreibung Bruneldas Misogynie, andererseits auch solch eine Übertreibung, dass die Beschreibung parodistische Züge bekommt. Bruneldas Leib und der Schmutz ihrer Wohnung stehen der Welt der Disziplin und Anpassung gegenüber. Diese Figur ist die stärkste Gegenkraft, weil ja auch nichts weggeputzt wird. Ihr dicker Leib, der manchmal an einen hilflosen auf dem Rücken liegenden Käfer denken lässt, ist auch in Bezug auf die damalige (wie heutige) Körperkultur eine Gegenkraft:

... Brunelda anticipates the equestrienne's double weak yet powerful aspect: she is a vessel of those emotions which are forbidden to proper men, but which she performs for them, thus wielding power over the young men whom she faces down through an expressive excess writ large in her body. She embodies what men must repress if they are to stop being babies and grow up to proper manhood, but what an artist must perhaps acknowledge in order to break through conventional ways of feeling and seeing (Boa 181f).

Der Künstler, d.h. hier der Schriftsteller, muss sich hiernach dem männlichen Anrecht, selbst Souverän zu werden, entziehen, denn, wie im vorherigen Kapitel gezeigt, besitzen wir keine Souveränität über die Sprache. Auf den originär politischen Raum bezogen, stellt diese Einsicht Agambens diesbezügliche Überlegungen in Frage, denn bei ihm sind Frauen und Sklaven nur

durch Ausschluss eingeschlossen, und das obwohl er bei der Figur *homo sacer* darauf aufmerksam macht, dass hier die öffentliche und häusliche Sphäre untrennbar mit einander verwoben seien, also *homo sacer* immer auch teilweise Frau und Sklave ist.

Die drei *homines sacri* werden von Karl so wahrgenommen, wie Baioni das „echte Familientier“ Kafkas beschreibt, „das mit der warmen Dumpfheit eines biologischen Totalitätsanspruchs einen berechtigten Wunsch nach eigenständiger Selbstentfaltung erstickt“. Dass es sich bei den Vieren um eine von Kafkas Tierfamilien handelt, wird durch Ausdrücke wie „die Wohnung sei ein Stall“ (vgl. 363) genauso wie durch den häufigen Gebrauch des Verbs „herumkriechen“ (vgl. z.B. 314, 340, 360) erzeugt. Der „ganz zur Seite geschobene“ (298) Robinson bezeichnet sich selbst als Hund: „Und wenn man immerfort als Hund behandelt wird denkt man schließlich man ist wirklich“ (298), und Karl denkt sich, dass er sich auch wirklich wie ein „Wächterhund“ (321)⁶⁷ benehme. Auch wenn hier vor allem Robinson der Vertierte ist, so schließt dies die anderen nicht aus, schon gleich gar nicht Karl, denn Robinson erinnert ihn stets daran, dass er auch „nichts anderes ist“ (vgl. 298), und er bekommt wie ein Hund eine „Handvoll Kekse“ (371) gereicht.

So wie bei der Figur des *homo sacer* verschmilzt auch bei der Figur Brunelda das Reine und Unreine untrennbar miteinander, denn trotz Schmutz, verfilztem Haar und übelriechendem Sofa, trägt sie immer weiße Kniestrümpfe (vgl. z.B. 292,369) , versprüht gern Parfüm (vgl. 362) und ihrer Waschung werden 22 Seiten gewidmet. Die Waschungszereemonie trägt sowohl religiöse Züge, aber dadurch, dass sie gleichzeitig sexuell aufgeladen ist, auch wieder unreine. Manchmal wird sie als Souverän über die drei männlichen Vagabunden beschrieben, dann kann jedoch auch wieder jeder als Souverän ihr gegenüber auftreten. Letzteres wird am deutlichsten in der Szene „Bruneldas Ausreise“, denn dabei handelt es sich um die Übersiedlung in ein Bordell.

Auch die Hure ist schon im Beruf der Sängerin angelegt. Und in der Erotik vermengen sich wiederum Animalisches und Menschliches.

Nach Bruneldas Übersiedlung ins Bordell verschwinden die drei, zu denen Karl eben doch gehört. Er dachte am Anfang, als er in Bruneldas Wohnung kam, „Bleibe ich länger hier, gehöre ich schon zu ihnen“ (320), und er blieb länger. Sie verlieren ihre Doppelgangerfunktion, denn Karl ist jetzt auf seinem Weg zum jiddischen Theater, zur jiddischen Familie, auf die er durch die drei Vagabunden vorbereitet wurde. „‘Du musst noch viel zulernen. Bist aber bei uns an der richtigen Quelle’“ (299), meinte Robinson auf dem Balkon zu Karl. Bei seiner Ankunft in Clay Town trifft Karl dann auch als erstes eine Familie, die mit Herzls Vorstellung assoziiert werden kann, aber auch mit dem Ostjudentum. Die Beschreibung des „Naturtheaters“ lässt dieses in einem so dubiosen Licht erscheinen wie schon die Wohnung Bruneldas, auch ihm haftet nicht nur etwas Rätselhaftes, sondern auch etwas Provisorisches an. Das Provisorische wird noch dadurch unterstrichen, dass es sich bei dem „Teater von Oklahama“ eigentlich nur um eine „Werbetruppe“ (394) handelt.

(Rück)verbindet man diese Einsichten nun mit Karls Entindividualisierung, erscheint sie in einem positiven Licht, es ist die Aufnahme in die jiddische Familie. Die Fahrt behält bei dieser Lesart ihren doppelten Charakter. Sie kann zum einen die Fahrt in die Heimat, die Utopie sein, die nicht weiter „ausgepinselt“ werden darf. Zum anderen kann sie als schmerzlicher Preis, nämlich das Schreiben dafür aufgeben zu müssen, gelesen werden. Denn Kafka sagte über sich selbst, dass er „der westjudischste aller Westjuden“ (Brief an Milena 1920, 294) sei, und das ist auf das Schreiben bezogen. Karl wird auch nicht als Künstler (Schauspieler) aufgenommen, sondern als technischer Arbeiter.

Zusammenfassung

Der Verschollene, wie schon *Caspar Hauser*, kann zum einen als die Geschichte eines jüdischen bzw. jiddischen Flüchtlings gelesen werden, der, liest man Amerika als Prag, im „eigenen“ Land verstoßen ist, und nimmt man die zionistischen Diskurse noch dazu, ist es auch die Geschichte der Minderheit in der Minderheit. Zum anderen ist es die Geschichte eines deutschen Exilanten, der von seinem Vater nach Amerika ins Exil geschickt wurde. Beide Romane erzählen eine individuelle Verbannungsgeschichte, die gleichzeitig auch die anthropologische Universalisierung des Exilgedankens nahelegt, denn es geht in beiden Texten um die Menschwerdung.

Der universalisierte Exilgedanke steht im Zusammenhang mit dem Schreiben, und er wird noch dadurch hervorgehoben, dass Kaspar Hauser eine Metapher für den Schriftsteller als Außenseiter ist. Das Schreiben selbst ist das Exil, es ist das „Hineingeworfen in ein Außerhalb“, um hier nochmals Nelly Sachs Worte zu entleihen, nun jedoch nicht auf den originär politischen Raum bezogen, sondern eben auf das Schreiben. Diese Zusammenhänge legen nahe, dass Literatur immer auch schon Exilliteratur ist, und das zeigen Wassermann und Kafka gerade dadurch, dass sie offiziell nicht zur Exilliteratur gezählt werden bzw. wurden. Im folgenden Kapitel werde ich diesen Gedanken im Zusammenhang mit der griechischen Literatur – ohne Exil gäbe es keine griechische Literatur – im Kontext von Exilfrauen aufgreifen und weiter ausführen. Hier geht es darum, dass dieses Argument im Zusammenhang mit der gescheiterten Menschwerdung steht.

Es sei nochmals an den Kommentar zu Caspars Tagebucheintrag erinnert: „Hier war ein Lebensalter, eine Menschwerdung zusammengepresst in den Verlauf von nicht mehr als vier Jahren, mit unheimlicher Geschwindigkeit Epoche an Epoche“ (339). Die Menschwerdung

scheiterte bei Caspar, und sie musste scheitern, weil versucht wurde aus dem einzigen Menschen, dem „rare[n] Exemplar der Gattung Mensch“ (355), der noch nicht den Kategorien Mann und Frau zuordenbar war, einen genormten Menschen zu machen. Caspar sollte in die herrschenden Begriffe eingepasst werden, er begriff die Konzepte, die seine wechselnden Souveräne an ihn herantrugen, jedoch nie, gleichzeitig wusste er, dass Caspar Hauser nicht sein Name war. Vieles spricht dafür, dass sein eigentlicher Name Karl Roßmann ist. Erhalten hat er ihn jedoch nicht, denn Karl fährt als „Negro“ in die Hoffnung, also als Caspar Hauser. Er wird ihn, so möchte ich argumentieren, auch nicht erhalten, denn der Name verweist zwar zum Nicht-Identischen, gleichzeitig weist er aber auch auf die Ausschlusspraktiken der Namengebung selbst, denn Frauen sind von dieser ausgeschlossen. Die Schuldverstrickung ist die zwischen Vater und Sohn. Beide Figuren legen dies nahe, und deuten dadurch darauf hin, dass die Schuldverstrickung mit den patriarchalen Strukturen zusammenhängt. Karl und Caspar verweigern die Fürstenkrone in der Hoffnung so der Reproduktion, der Wiederholung dieser Schuld zu entgehen. Es ist die Erbschuld:

Der Vater, der der Strafende ist, ist zugleich auch der Ankläger. Die Sünde, deren er den Sohn bezichtigt, scheint eine Art von Erbsünde zu sein. ... „Die Erbsünde, das alte Unrecht, das der Mensch begangen hat, besteht in dem Vorwurf, den der Mensch macht und von dem er nicht ablässt, daß ihm ein Unrecht geschehen ist, daß an ihm die Erbsünder begangen wurde.“ Wer aber wird dieser Erbsünde –der Sünde einen Erben gemacht zu haben –bezichtigt, wenn nicht der Vater durch den Sohn? Somit wäre der Sündige der Sohn. Nicht aber darf man aus dem Satze Kafkas schließen, daß die Bezichtigung sündig sei, weil falsch. Nirgends steht bei Kafka, dass sie zu Unrecht erfolgt (Benjamin, Kafka 412).

Deshalb wird Caspar jetzt im Zug „als Leiche von einem Mann“ (Özdamar 107) sitzen, denn er „wollte sich langsam an Europa gewöhnen“ (ebd.) und ist „wieder in die Welt gekommen in Deutschland als Putzfrau“ (ebd.)

Endnoten zum Kafka-Kapitel

¹ Den Wendepunkt stellt die 1983 erschienene Kritische Ausgabe dar: Kafka, Franz. *Schriften und Tagebücher: Kritische Ausgabe*. Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcom Pasley und Jost Schillemeit. New York: Schocken Books, 1983.

Ich arbeite im Folgenden mit dieser Kritischen Ausgabe, Fischer Verlag 2002.

² Auch Daiele Huillet und Jean-Marie Straub meinen im Interview zu ihrem Film „Klassenverhältnisse,“ dass Max Brod den Titel „Amerika“ vor allem wegen der Vermarktung wählte.

Brod selbst schreibt zur Titelwahl, dass Kafka von diesem Projekt als „sein Amerikaroman“ und später als „Der Heizer“ sprach (vgl. Brod, „Afterword“ 299-300). „Der Heizer“ ist der Name des ersten Kapitels, aber auch eine eigenständige Veröffentlichung: Kafka *Der Heizer: Ein Fragment*.

Vgl. zu „Der Heizer,“ Entstehung des Textes und Druckgeschichte, auch *Drucke zu Lebzeiten. Apparataband*, 122-129, der Kritischen Ausgabe. Kafka wünschte sich, dass „Der Heizer“ zusammen mit „Das Urteil“ und „Die Verwandlung“ unter dem Titel „Die Söhne“ herausgegeben werde (vgl. ebd. 89 und 124).

³ Hüser's Essay „Vorsingen in Amerika“ handelt von Martin Kippenbergers Installationen „The Happy End of Franz Kafka's 'Amerika'“, eine Ausstellung, die in Rotterdam 1994, Kopenhagen 1996, Hamburg und Pittsburgh 1999, Chicago 2000, London und Düsseldorf 2006 stattfand. Für Hüser ist es eine „... der wenigen geglückten ('happy') Lektüren dieses Textes“ (157).

⁴ Der Roman *Amerika* wurde 1927 erstmals veröffentlicht. Brod berichtet im obengenannten Nachwort auch von einem Interesse Kafkas an Amerika bzw. dem Amerika-Diskurs. Auch E.L. Doctorow's Vorwort der amerikanischen Ausgabe von *Amerika* kann zu diesem Diskurs gerechnet werden, denn bei seinen Überlegungen, ob es sich um einen realistischen Roman handle, erwähnt Doctorow eine Reihe US-historischer Daten. Vgl. Doctorow. Essays, die sich mit *Der Verschollene* und insbesondere dieser Thematik widmen, sind z.B.: Hinck, Özlem, Harman, und Ivanovic. Ivanovic bedauert einleitend, dass *Der Verschollene* „der fünfhundertjährigen Geschichte der Amerika-Literatur einverleibt wurde“ (45).

⁵ Dieses Detail hat, so Martin weiter, auch zu einer Reihe ganz unterschiedlicher Deutungsversuche geführt: „Das Schwert als Charles Dickens geschuldetes Omen, der in Amerika herrschenden sozialen Kälte, als Signum einer phallischen Mutter, als verstellte Referenz auf Lützows wilde Jagd von Theodor Körner, die Kafkas Helden unversehens zum Unabhängigkeitskämpfer im Zeichen eines soldatischen Barden adelt, oder als transnationale Überblendung des amerikanischen Nationalmonuments mit dem schwertstreckenden Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald“ (474). Ivanovic (Endnote 4) sieht in der Freiheitsstatue mit Schwert auch ein Signal der Bestrafung, nämlich das Richtschwert, und stellt

dieses in den Zusammenhang mit der Schuldverstrickung, die das Vater-Sohn-Verhältnis bestimmen (vgl. 57).

⁶ Vgl. hierzu Kirsch 31 bzw. Fußnote 34 und Jahn 238.

⁷ Ritchie Robertson meint in *Kafka: Judentum Gesellschaft Literatur*, dass Kafkas Interesse an Amerika wesentlich auf persönliche Kontakte und Sachberichte seiner eigenen ausgewanderten Verwandtschaft zurückzuführen sei (vgl. S. 67f).

⁸ Benjamin, der Brods Veröffentlichung von Kafkas Werk verteidigte, wirft Brod in seiner Rezension "Max Brod, Franz Kafka: Eine Biographie," ohne das Wort Vergewaltigung zu nennen, doch eine solche vor [vgl. GS III, 526-529, bzw. den Brief an Scholem mit negativen Bemerkungen über Brods Auffassung von Kafkas Text, vgl. z.B. Brief vom 28. Feb. 1933 (Scholem 39), Brief vom 18. Jan. 1934 (ebd. 121)], Scholem spricht nicht so abwertend von Brod wie Benjamin und kritisiert ihn auch hierfür [vgl. z.B. Brief 44 an Benjamin von Anfang Feb. 1934 (125)].

⁹ Vgl. Brief vom 11. Nov. 1912, *Briefe an Felice* 86.

¹⁰ Der offensichtlichste Eingriff Brods besteht im Titel und einer Kapiteleinteilung sowie Kapitelbenennung, die so nicht im Fragment enthalten sind. Dort gibt es nur 6 Kapitel mit Namen, während Brod aus den Fragmenten die Kapitel "Ausreise" und das "Naturtheater" machte, vgl. Kafka, *Amerika* 1996.

¹¹ Dabei identifiziert sie drei „Interpretationsarmeen“: die, die Kafkas Werk a) als soziale, b) als psychologische und c) als religiöse Allegorie lesen (vgl. 8f).

¹² Vgl. hierzu z.B. Elm 128 oder Baioni (vgl. vor allem Kapitel 3-4).

¹³ Dass Kafka mit den Werken Wassermanns vertraut war, ist aufgrund Wassermanns damaliger Popularität bereits gegeben, aber auch durch ihr gemeinsames Interesse am Judentum und ihre Beteiligung an diesem Diskurs. Darüber hinaus findet sich ein Tagebucheintrag vom 31. Juli 1917 zu Hauser (814); laut Brod war *Caspar Hauser* Kafkas Lieblingsbuch (Brod, *Über Franz Kafka* 276); Stimilli verweist mit Hartmut Binder auf die Verwandtschaft von Gregor Samassa aus Wassermanns *Die Geschichte der jungen Renate Fuchs* und Gregor Samsa aus *Die Verwandlung*; die oft zitierte Tagebuchstelle zur Entstehung von *Das Urteil* erwähnt nicht nur Gedanken an Freud, sondern auch „an einer Stelle an Arnold Beer, an einer anderen an Wassermann“ (461), um nur einige zu nennen. Darüber hinaus lässt sich Wassermanns kritische Einstellung zum Westjudentum und ihm doch auch zuzugehören mit Kafkas Selbsturteil, „westjüdischster aller Westjuden“ zu sein, verbinden. Diese kritische Sicht findet sich z.B. in Wassermanns *Die Masken Erwin Reiners*, und in diesem Roman gibt es auch einen Brief an den Vater bevor der Protagonist den Freitod wählt. Dieser Brief kann sowohl mit Kafkas *Brief an den Vater*, als auch mit den „Tiraden von Bendemann senior am Schluß des *Urteils*“ (491) in Verbindung gebracht werden.

¹⁴ Elm bezieht sich hier auf die folgenden zwei Quellen:

Janouch, *Gespräche mit Kafka* 114-5. Dort heißt es, dass Kafka den Roman Wassermanns zwar als „groß“ bezeichnet, aber gleichzeitig bemerkt: „Wassermanns Caspar Hauser ist schon lange kein Findling mehr. Er ist jetzt legitimiert, in die Welt eingeordnet, polizeilich gemeldet, ein Steuerzahler. Seinen alten Namen hat er allerdings abgelegt. Er heißt jetzt Jakob Wassermann, ist deutscher Romanschriftsteller und Villenbesitzer. Im geheimen leidet er auch an Trägheit des Herzens, welche ihm Gewissensbisse verursacht. Die verarbeitet er aber zu gut bezahlter Prosa, und so ist alles in bester Ordnung“. Janouch wird in der Forschung jedoch nicht als zuverlässige Quelle erachtet (vgl. z.B. Bruce 11).

Die andere Quelle ist ein Brief Kafkas an Max Brod datiert „Ende Juli 1922“ (Kafka, *Briefe 1902-1924* 398-401). Dort heißt es auf Seite 400 in Bezug auf die von Friedrich von der Leyens herausgegebene Literaturgeschichte *Deutsche Dichtung in neuer Zeit*: „... nach Landschaften geordnet, deutsches Gut, jedem jüdischen Zugriff unzugänglich, und wenn Wassermann Tag für Tag um 4 Uhr morgens aufsteht und sein Leben lang die Nürnberger Gegend von einem Ende zum anderen durchpflügt, sie wird ihm nicht antworten, schöne Zuflüsterungen aus der Luft wird er für ihre Antwort nehmen müssen.“ Diesen Brief erwähnt auch Stimilli in einer Fußnote zu „Die ironischen Bemerkungen, die Kafka dazu [zur Literaturgeschichte] macht“ (485).

¹⁵ Vgl.: z.B. Bruce Kapitel „The Dream of Palestine“ (165-199), - die realen und imaginierten. Außerdem sei hier Kafkas Brief an Felice vom 20. September 1912 erwähnt, in dem er Felice an ihr Versprechen einer Palästinareise erinnert: „...und der schließlich in dieser Hand, mit der er jetzt die Tasten schlägt, ihre Hand hielt, mit der Sie das Versprechen bekräftigten, im nächste Jahr eine Palästinareise mit ihm machen zu wollen“ (43).

¹⁶ Dass Exil nicht ohne den Begriff von Heimat steht, ist auch der erzwungenen Denkart in binären Gegenpaaren zuzuschreiben.

¹⁷ Elm bezieht sich hier auf Wassermanns *Lebensdienste* (209). Wassermann bezieht sich hier jedoch nicht auf Kafka und das Zitat endet mit: „Anders zu leben ist unmöglich.“ Darüber hinaus sei angemerkt, dass das Festhalten an der konventionellen Form des Romans auch als Ausdruck des Exils gelesen werden kann, denn, darauf macht Schwarz u.a. aufmerksam, im Exil sei aufgrund der Orientierungslosigkeit und Auflösung der identitätssichernden Momente oft ein Festhalten an Tradition zu beobachten (vgl. 34).

¹⁸ Elm bezieht sich hier auf Wassermanns *Deutscher und Jude* (243). Dort heißt es zu Kafka: „Es gibt einen genial veranlagten Autor, bei dem sich all diese Züge vereinigt finden: Franz Kafka; er lebt nicht mehr; er ist jung gestorben, seine seltsamen Prosadichtungen haben eine spürbare unterirdische Wirkung gehabt; etwas Mönchisches, leidenschaftlich Asketisches und geistig Unerbittliches ist ihnen eigen; sie sind wie aus Träumen gewebt und haben dabei eine unheimliche Realität: außerordentlich deutsch in einem großen Sinn“ (244). Zu „all diesen Zügen“ nur ein paar Zeilen vor dem Kafka Kommentar: „Freilich liegt in dem Überdruß an der Psychologie auch etwas ziemlich Geheimnisvolles: es war die Freudlosigkeit an einem Exempel, das zu oft zu glatt aufgegangen war, um noch zur Lösung zu reizen; es war Mißtrauen gegen das Gefühl und nicht weniger Mißtrauen gegen den Geist; so wie man in der Musik auf die Melodie, in der Malerei auf die Darstellung des Gegenständlichen verzichtete, so im Roman auf geschlossene Handlung; in der Leugnung der Ration und der Erfahrung war dies ein mystischer Hang, in der Abkehr von überlieferter Technik und der Aufhebung der Konventionen wiederum ein rationalistischer“ (ebd.). Elm argumentiert vor allem mit dem Wörtchen „seltsam“ aus diesem Zitat, um Wassermanns Ablehnung von Kafka zu begründen. Ich hingegen lese in dem „seltsam“ nicht diese klare Ablehnung, eher ein „anders“, das Kafkas Vorwelten anklingen lässt.

¹⁹ Vgl. hierzu z.B. auch Sandra Schwarz' *Verbannung als Lebensform*, einleitendes Kapitel „Exil-Dimensionen im Allgemeinen“ (9-44), besonders „Erlebnißmodi“ (19-30).

²⁰ Die Geburtsszene wiederholt sich, so vergleicht z.B. Boa die Heizer-Szene mit dem „Steckenbleiben im Geburtskanal“. Das Bild des Geburtskanals wiederholt sich dann im Bild der U-Bahnfahrt nach Clayton (vgl. 172).

²¹ Zum Gefängnismotiv können viele weitere Beispiele gegeben werden; „Sträfling“ (157); „er war in einer regelrechten Gefangenschaft“ (331) etc..

²² Kirsch meint m.E. unnötiger Weise, dass es sich bei des Onkels Zitat um eine Verkehrung handelt, denn folgt man seiner These, kann man argumentieren, dass die Toten vom Jenseits nicht einfach wieder ins Diesseits, „die menschliche Welt“ zurück können. Kirsch liest dann mit Schwedenborgs *Himmel und Hölle* Karls Exilstationen als eine Suche zu welcher Engels- bzw. Teufelsschar man gehört; eine Art Purgatorium, in dem nicht Gott, sondern die „Seelen“ selbst entscheiden, wer zu welcher Schar gehört bzw. nicht dazu gehört, die Berufe stehen hier für eine Art Berufung, zu welcher Engels-Gruppe man gehört. Ich werde die Berufe im Kontext der politischen zionistischen Bewegungen lesen.

²³ Fluchtbewegungen, das Motiv der Reise und Durchreise sind auch Stilmittel der Exilliteratur, mit denen eben dieses Transitorium und das Unstete zum Ausdruck kommen.

²⁴ Vgl. hierzu Rajec, die in *Namen und ihre Bedeutungen im Werk Franz Kafka* mit Politzer (vgl. 186), Levi (vgl. 4) dies ausführt (vgl. 108).

²⁵ Rajec (108) mit Politzer (vgl. 330).

²⁶ Diese Beobachtung lädt auch zu einem kabbalistischen Lesen ein. Hier sei nochmals Scholems vielzitierte Bemerkung „um Kabbala zu verstehen, müsse man heutzutage vorher die Schriften Franz Kafkas lesen, besonders den Prozeß“ (aus Scholem, *Walter Benjamin: die Geschichte einer Freundschaft* 158) erwähnt.

²⁷ Im Wort Roß steckt auch das mhd. *ros*, und so kann auch eine Verbindung zu Rose aus der Erzählung „Ein Landarzt“ hergestellt werden.

²⁸ Vgl. hierzu Rajec (109) mit Dornseiff (336).

²⁹ „Penzold fügt noch hinzu, dass die Germanen heldische Namen bevorzugten, weil sie schon in der Namengebung dem Träger einen Vorschuss oder eine Beschwörung mitgeben wollen. Karl, als Name, demonstriert in seiner Simplizität unverzüglich den Wesenskern des Romans, das heißt, dass der Held wortwörtlich mit diesem Namen sein unentrinnbar, heldenhaftes Schicksal, welches sich aus seinem jugendlichen zu einem männlichen entwickeln sollte, gerade mit dieser einfachen, aber desto präziseren Namenwahl vorwegnimmt“ (Rajec 108-9).

Zum Streitross (ahd. *Charal* und nd. *Kerl*) vgl. Rajec (vgl. 108), mit Wentscher (vgl. 333) und Penzold (vgl. 334).

³⁰ Dass es sich auch um einen „On the Road“ Roman handelt, wurde z.B. von Mark Anderson bearbeitet, der sich natürlich auf Ziloskys *Kafkas's Travels* bezieht.

³¹ Vgl. z.B. Metz 660.

³² Zu den verschiedenen zionistischen Strömungen, auch in ihrem Verständnis von Sprache, sei vor allem Iris Bruces *Kafka and Cultural Zionism* nochmals erwähnt, die kritisch die obengenannte Sekundärliteratur mit ein- und aufarbeitet.

³³ Vgl. hierzu vor allem das Kapitel V „Im Hotel Occidental“ (170-208).

³⁴ Vgl. hierzu vor allem Fragmente (1) „Ausreise Bruneldas“ (377-386).

³⁵ Benjamin zum Reitmotiv: „Das Glück erwartet ihn auf dem Naturtheater von Oklahoma, das eine wirkliche Rennbahn ist, wie das ‘Unglücklichsein’ ihn einst auf dem schmalen Teppich seines Zimmers befallen hatte, auf dem er ‘wie in einer Rennbahn’ einherlief. Seitdem Kafka seine Betrachtungen ‘zum Nachdenken für Herrenreiter’ geschrieben hatte, den ‘neuen Advokaten’ ‘hoch die Schenkel hebend, mit auf dem Marmor aufklingendem Schritt’ die Gerichtstreppe hatte hinaufsteigen und seine ‘Kinder auf der Landstraße’ in großen Sätzen mit verschränkten Armen ins Land hatte traben lassen, ist ihm diese Figur vertraut gewesen. In der Tat kann es auch Karl Roßmann geschehen, ‘zerstreut infolge seiner Verschlafenheit, oft zu hohe

zeitraubende und nutzlose Sprünge' zu machen. Darum also kann es nur eine Rennbahn sein, auf der er ans Ziel seiner Wünsche gelangt" (417).

³⁶ Vgl. z.B. 61, 65, 156, 173.

³⁷ Auch Karls Alter ist nicht eindeutig, denn auf Seite 175 meint er zu Therese: „Ich werde nächsten Monat sechzehn.“

³⁸ Dieses Thema greift Kittler im Kontext der damaligen Rechtslage auf. Vgl. vor allem Seite 280f zum Bürgerlichen Gesetz und zum Strafgesetz in Bezug auf Unzucht und Alimentenzahlung der damaligen Zeit.

³⁹ „Nach Majut, ist ein Brummer ein Typ der Pferdfliege, der auch als Schmeißfliege bekannt ist (345). Diese phänomenale Namengebung bemerken auch Politzer (346) und Levi (347). Die Benennung 'Brummer' beschreibt sehr charakterisierend den Angriffsakt, mit der sich dieses Insekt auf einen Körper schmeißt" (Rajec 111). Das kann mit der Beschreibung von Karls Verführung durch Johanna Brummer verglichen werden (Seite 42 und 43, vor allem 43, Zeile 2-9). Zum Vornamen Johanna als weiblicher Name verweist Rajec auf das Lukas Evangelium (Lk 8,3), in dem Johanna als eine Frau vorkommt, die Christus bedient. Sie schreibt hierzu: „Die Annahme, dass in der Chiffre 'K' ein weiteres Kryptogramm Christus > Kafka > Karl entschlüsselt werden kann, scheint vielleicht auch in diesem Zusammenhang annehmbar" (111).

⁴⁰ Z.B. Kirsch.

⁴¹ In der reinen Wäsche, die nun den Geruch der Salami angenommen hat, findet sich auch das Reine und Unreine untrennbar vermischt wieder.

⁴² Der Plural „verwirrt“ hier, denn es wird nur von einer Photographie, die er mitgenommen hatte, erzählt, die andere Photographie, auf der auch er selbst zu sehen gewesen wäre, hat er nicht mitgenommen (vgl. 134).

Darüber hinaus soll hier auf die Diskurse zur Photographie im Kontext von *Der Verschollene* aufmerksam gemacht werden. Autoren, die sich hiermit beschäftigen sind z.B.: Hermsdorf, Duttlinger und Biendarra.

⁴³ Der Unterschied besteht darin, dass die Wäsche bzw. der Anzug, den er nun trägt, sich auf der Überfahrt im Koffer befanden.

⁴⁴ Vgl. z.B. 69, 133, 171, 180 .

⁴⁵ Für Benjamin gehört die Figur Josef Mendel „zum Gestaltenkreis der Gehilfen“. „Für sie und ihresgleichen, die Unfertigen und Ungeschickten, ist die Hoffnung da" (415). Karl wird erlöst, Mendel jedoch noch nicht: „Seine Schauspieler [die des Naturtheaters von Oklahoma] sind erlöst. Der Student aber ist es noch nicht" (435).

Mendel ist auch ein häufig vorkommender jüdischer Name und bedeutet „kleiner Mann“. Auch Karl wird oft als „der Kleine“ (vgl. 25, 359 etc.) bezeichnet. So kann auch Josef (Assoziation zu Josefine) Mendel als Verwandter Karls, aber auch Kafkas gelesen werden. Mendel arbeitet tagsüber in einem Kaufhaus und schreibt nachts. (vgl. hierzu z.B. auch Rajec 124f).

⁴⁶ Vgl. z.B. Frederick Douglas (1818-1895) oder W.E.B. Du Bois (1868-1963), die diesen Begriff nicht abwertend verwenden. Der Begriff „Negro“ bleibt aber nichtsdestotrotz eine Bezeichnung für die/den Unterdrückten, zugeschrieben vom Unterdrücker, auch wenn es die höflichere Variante ist.

⁴⁷ Hierauf machen viele Autoren aufmerksam, um nur ein Beispiel zu geben vgl. Ivanovic (49f); der Heizer und der Gott des Feuers Hephäst werden hier verbunden, es braucht das Feuer zum Schreiben.

⁴⁸ An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass Arendt sich hier nicht nur auf die rassistische Ideologie, sondern auch auf den dialektischen Materialismus bezieht. Zu Arendts Zeit sind es jedoch gerade Denker wie Adorno, mit dem sie spinnefeind war und den sie mit für Benjamins Freitod verantwortlich machte, aber auch Benjamin, mit dem sie befreundet war, die den dialektischen bzw. historischen Materialismus vertraten. Da Arendt eine konservative Denkerin ist, die z.B. in den USA von neokonservativen Strömungen vereinnahmt wurde, ist es vielleicht auch nicht mehr so verwunderlich, warum Foucault, wie Agamben anmerkt, Arendts Überlegungen nicht in die seinen mit einbezieht. Denn Foucaults theoretischer Ausgangspunkt zeigt viele Gemeinsamkeiten mit der kritischen Theorie wie: „Die Kritik der Philosophie der Aufklärung und die Kritik am traditionellen Marxismus. Beide lehnen den Etatismus der kommunistischen Bewegung ab. Gemeinsam ist ihnen die Ablehnung des Begriffs objektiver Interessen und des darauf aufbauenden Verständnisses des Klassenkampfes. Beide betrachten die Psychoanalyse als wesentliche Teil der Gesellschaftstheorie. Ideologiekritisch re- oder dekonstruieren beide Theorien den sich als zweite Natur gerierenden Sinn, der tatsächlich historisch-gesellschaftlich konstruiert ist“ (*Kritische Theorie* 5). Trotzdem sieht Habermas den Poststrukturalismus als eine „irrationale Strömung, der sich politisch neokonservativ artikuliert“ (ebd.). Foucault meinte, „er hätte sich selbst einige Umwege und Holzwege in der Entwicklung seines eigenen Denkens ersparen können, hätte er die Kritische Theorie früher rezipiert“ (ebd. 9).

⁴⁹ Vgl. hierzu nicht nur Foucaults *Der Wille zum Wissen* Bd. 1-3, sondern auch *Geschichte der Gouvernamentalität* I und II.

⁵⁰ Außer die bereits erwähnten Autoren wie z.B. Baioni, Metz, Robertson und Bruce, sei hier noch auf Sectors *Prague Territories* und die von Gelber herausgegebene Aufsatzsammlung *Kafka, Zionism, and Beyond* erwähnt.

⁵¹ Kafkas „Schema zur Charakteristik kleiner Litteraturen“ findet sich in *Tagebücher* (326). Baioni widmet der kleinen Literatur die Seiten 116 und 117 des Kapitels „Zionismus und Literatur“ (109-143). Die jiddische Literatur ist für Kafka, durchgehender als die tschechische, eine kleine Literatur. Sie ist die „kulturelle Ausdrucksmöglichkeit eines Volkes sich dem kulturellen Hegemonieanspruch einer größeren Literatur [zu] widersetz[en] – ist aufgrund seiner Außenseiterposition als isolierter Schriftsteller von dem Bewußtsein bestimmt, daß er Teil der großen deutschen Literatur ist. ... die Kultur eines Volkes, das gezwungen sei, sich gegen Einflüsse von außen zu verteidigen, lassen die Existenz eines großen Schriftstellers nicht zu. Eine kleine Literatur ... sei fast wie das Tagebuch einer Nation, Sie kenne keine Zweifel und dramatische Probleme und trage so dazu bei, daß sich das Volk auf Dauer mit seiner Literatur identifizieren könne. Deshalb bevorzuge sie kleine Themen und sei im Alltäglichen und in der gesellschaftlichen Realität verankert. Ihr Qualität sei durchschnittlich, homogen und einförmig, und mehr als alles fürchte sie sich vor Talenten und großen Werken, die Leere um sich entstehen ließen und Risse und Lücken im gesellschaftlichen Ganzen hervorriefen. ... Eine kleine Literatur gehöre der Nation, alle ihre Schriftsteller hätten mit gleichen Rechten Anteil an ihrer Geschichte, die ohne die Vermittlung der Historiker direkt vom Volk geschrieben werde. ... Zum Begriff der kleinen Literatur gehört für Kafka somit die wesensmäßige Einheit von Volk und Literatur und genau diese Vorstellung war die Grundlage des zionistischen Romatizismus. Der nationale Schriftsteller ... kann nicht ein Schriftsteller wie Kafka sein“ (117). Vgl. auch Deleuze 36-39.

⁵² Hierzu ist vor allem der Brief an Felice vom 30. August 1913 aufschlussreich, auf den auch Baioni (67) aufmerksam macht:

„Liebste Felice, Du kennst mich nicht, in meinem Schlechtsein kennst Du mich nicht, und auch mein Schlechtsein geht auf jenen Kern zurück, den Du Literatur nennen kannst oder wie Du willst. ... Es sind ja kaum Tatsachen, die mich hindern, es ist eine Furcht, eine Furcht davor, glücklich zu werden, eine Lust und ein Befehl, mich zu quälen für einen höheren Zweck. Daß Du, Liebste, mit mir unter die Räder dieses Wagens kommen muß, der nur für mich bestimmt ist, das ist allerdings schrecklich“ (457f). Vgl. zu diesem Thema vor allem Baionis 3. Kapitel, 59-73.

⁵³ Tagebücher alte Ausgabe S.173f. vor dem 3. Dezember 1911, Baioni macht hierauf aufmerksam (vgl. 58). Er erwähnt auch, dass Kafka diesen Talmudspruch zuvor in einer Aufführung der jiddischen Theatergruppe hörte. Hier soll auch auf Kafkas „körperliche Unzulänglichkeit“ kurz verwiesen werden, denn auch diese hält ihn sowohl vom Schreiben als auch von der Ehe ab. Darüber hinaus steht dieses Körperempfinden im Zusammenhang mit der damaligen Körperkultur, die wiederum im Zusammenhang der Biopolitik zu lesen ist, aber auch im Zusammenhang der Selbstwahrnehmung als „westjüdischster Westjude“; Kafka selbst spricht von einer „westjüdischen Zeit“ (*Briefe 1902-1924* 223). Kittlers Aufsatz, der in Endnote Nr. 39 erwähnt wurde, diskutiert den Paradigmenwechsel von der historischen zur statistischen Methode (vgl. 225), was hier im Kontext der Biopolitik (und einer Verschärfung dieser) interessant scheint.

⁵⁴ Vgl. zur Manuskriptänderung z.B. *Franz Kafka Encyclopedia* (Gray 204).

Das mit Leo sein „schwarzer“ Freund Löwy gemeint war, vgl. z.B. Metz (646, 667f).

⁵⁵ Der Überlohn scheint das eigene erbaute Haus zu sein, welches man nach 3 Jahren Arbeit (14 Std. am Tag) als Eigentum bekommt.

⁵⁶ Hier sei kurz daran erinnert, dass eine ganze Reihe von Ländern als möglicher Judenstaat zur Diskussion standen, so spricht Moses Hess z.B. von „Kolonien am Suez Kanal und den Ufern von Jordanien“ (vgl. 11); Herzl hat ein Kapitel „Palästina oder Argentinien“ (29) und meint etwas weiter vorne „Man gebe uns die Souveränität eines für unsere gerechten Volksbedürfnisse genügenden Stückes der Erdoberfläche, alles andere werden wir selbst besorgen“ (27); oder der britische *Uganda*-Plan des 6. Zionistenkongreß (1903). Jakob Wassermann lässt den zionistischen Staat in seinem Roman *Die Juden von Zirndorf* eben in Zirndorf das Ziondorf errichten.

⁵⁷ Brief von Scholem an Benjamin, Jerusalem 17.7.1934 (*Briefwechsel* 157).

⁵⁸ Giacomo, so Rajec (120), ist die italienische Variante von Jakob.

⁵⁹ Vgl. vor allem Beck (3-30) für einen Überblick der Forschung bis 1971. Die Beiträge, die sich mit Kafka und dem Judentum auseinandersetzen, beziehen sich auch immer auf das jiddische Theater.

⁶⁰ Sie bezieht sich außer auf die gerade genannten Autoren auch auf Walter Sokel und Hartmut Binder, Politzer, Jahn und Michel Carrouges (vgl. 7).

⁶¹ Jakob kann mit dem biblischen Jakob, der seinen Namen in Israel ändert, in Verbindung gebracht werden (vgl. hierzu Metz 654, der sich auch auf Stieg, Sussman und Martin bezieht (vgl. Fussnote 29)). Die Verbindung zum Assimilationsdiskurs knüpft Metz mit Scott Spector und Greiner (vgl. S. 654 und Fussnote 30). Außerdem kann Jakob auch als eine Vorschau der Unmöglichkeit der Erlösung gelesen werden, denn es ist Jakob, der Esau um den Segen des Vaters betrügt und dessen Tränen nicht versiegen.

⁶² vgl. hierzu auch Metz 660

⁶³ Vgl. hierzu den Kommentarband zu den *Tagebüchern* 32.

⁶⁴ *Tagebücher 1910-1923* (212).

⁶⁵ Boa spricht von einem pornographischen Subtext (vgl. 177)

⁶⁶ Vgl. hierzu Klaus Theweleits *Male Fantasies* Volume 1, vor allem 73ff. Zum Thema Frau und Masse vor allem Volume 2, Chapter 1 “The Mass and Its Counterparts,” 3-142. Außerdem sei hier noch angemerkt, dass auch Klara eine phallische Frau ist, denn sie ist sexualisiert und kann Jiu Jitsu; und an die Freiheitsstatue mit Schwert soll hier nochmals aufmerksam gemacht werden.

⁶⁷ Hier sei auch an die Wächterhunde der Mythologien erinnert.

Bibliographie zum Kafka-Kapitel

Primärliteratur

Kafka, Franz. *Amerika*. Ed. Max Brod. München: Kurt Wolff Verlag, 1927. Print.

---. *Amerika*. New York: Schocken, 1996. Print.

---. *Brief an den Vater*. Frankfurt am Main: Fischer, 1980. Print.

---. *Briefe an Felice*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995. Print.

---. *Briefe an Milana*. Frankfurt am Main: Fischer, 2011. Print.

---. *Briefe 1902-1924*. Ed. Max Brod. New York: Schocken, 1958. Print.

---. “Ein Landarzt.” *Schriften und Tagebücher: Kritische Ausgabe: Drucke zu Lebzeiten*. Ed. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch and Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer, 2002. 252-261. Print.

---. *Der Heizer: Ein Fragment*. Leipzig: Der Jüngste Tag, 1913. Print.

---. “Der Heizer.” *Schriften und Tagebücher: Kritische Ausgabe: Drucke zu Lebzeiten, Apparataband*. Ed. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch and Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer, 1996. 122-129. Print.

---. *Schriften und Tagebücher: Kritische Ausgabe*. Ed. Jürgen Born et al. Frankfurt am Main: Fischer, 2002. Print.

---. *Tagebücher 1910-1923* (alte Ausgabe). Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1951. Print.

---. *Tagebücher: Kommentarband. (Schriften und Tagebücher: Kritische Ausgabe.)* Ed. Hans-Gerd Koch, Michael Müller, and Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer, 2002. Print.

---. *Tagebücher: Schriften und Tagebücher: Kritische Ausgabe*. Ed. Hans-Gerd Koch, Michael Müller, and Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer, 2002. Print.

---. “Das Urteil.” *Schriften und Tagebücher: Kritische Ausgabe: Drucke zu Lebzeiten*. Ed. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch and Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer, 2002. 41-61. Print.

---. *Der Verschollene*. Ed. Jost Schillemeit. Frankfurt: Fischer, 2002. Print.

---. “Die Verwandlung.” *Schriften und Tagebücher: Kritische Ausgabe: Drucke zu Lebzeiten*. Ed. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch and Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer, 2002. 113-200. Print.

---. “Wunsch, Indianer zu werden.” *Schriften und Tagebücher: Kritische Ausgabe: Drucke zu Lebzeiten*. Ed. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch and Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: Fischer, 2002. 32-33. Print.

Sekundärliteratur

Adorno, W. Theodor. *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. Print.

---. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. Print.

-
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. Print.
- . *Das Offene: Der Mensch und das Tier*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. Print.
- Améry, Jean. *Bücher aus der Jugend unseres Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett, 1981. Print.
- Arendt, Hannah. "On the Nature of Totalitarianism: An Essay in Understanding." *Essays in Understanding 1930-1954*. Ed. Jerome Kohn. New York: Schocken, 2005. Print.
- Baioni, Giuliano. *Kafka: Literatur und Judentum*. Stuttgart: Metzler, 1994. Print.
- Beck, Evelyn Torton. *Kafka and the Yiddish Theater: Its Impact on His Work*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1971. Print.
- Benjamin, Walter. "Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages: Potemkin." *Walter Benjamin: Aufsätze, Essays, Vorträge: Gesammelte Schriften II 2*. Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 409-38. Print.
- . "Max Brod, Franz Kafka: Eine Biographie." *Walter Benjamin: Kritiken und Rezensionen: Gesammelte Schriften III*. Ed. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 526-29. Print.
- Biendarra, Anke. "Man fotografiert Dinge, um sie aus dem Sinn zu verscheuchen: Zu den Motiven der Photographie und des verstellten Blicks in Kafkas Romanfragment *Der Verschollene*." *ORBIS Litterarum* 61.1 (2006): 16-41. Print.
- Binder, Hartmut. *Kafka in neuer Sicht: Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Stuttgart: Metzler, 1976. Print.
- Boa, Elizabeth. "Karl Rossmann or the Boy Who Wouldn't Grow Up." *From Goethe to Gide*. Ed. Mary Orr and Lesley Sharpe. Exeter: University of Exeter Press, 2005. 161-83. Print.
- Brod, Max. Afterword. *Amerika*. By Franz Kafka. New York: Schocken, 1996. Print.
- . *Über Franz Kafka*. Frankfurt am Main: Fischer, 1966. Print.
- Bruce, Iris. *Kafka and Cultural Zionism*. Madison: University of Wisconsin Press, 2007. Print.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. Print.
- Doctorow, E.L. Foreword. *Amerika*. By Franz Kafka. New York: Schocken, 1996. ix-xix. Print.
- Douglas, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglas*. New York: Dover Publications, 1995. Print.
- Duttlinger, Carolin. "Visions Of The New World: Photography In Kafka's *Der Verschollene*." *German Life and Letters* 59.3 (2006): 423-445. Print.
- Elm, Theo. "Kafkas Talmud, Wassermanns Kabbala: Gibt es ein 'jüdisches' Erzählen?" *Jakob Wassermann: Deutscher, Jude, Literat*. Ed. Dirk Niefanger, Gunnar Och and Daniela F. Eisenstein. Göttingen: Wallenstein, 2007. 127-38. Print.
- Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Ed. Wolfgang Pfeifer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993. Print.
- Foucault, Michel. *Der Gebrauch der Lüste: Sexualität und Wahrheit 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. Print.
- . *Die Geburt der Biopolitik: Geschichte der Gouvernementalität II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. Print.
- . *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung: Geschichte der Gouvernementalität I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. Print.
- . *Die Sorge um sich: Sexualität und Wahrheit 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. Print.
- . *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

-
- Print.
- Franz Kafka Encyclopedia*. Ed. Richard T. Gray. Westport: Greenwood Press, 2005. Print.
- Gelber, Mark H., ed. *Kafka, Zionism, and Beyond*. Berlin: Niemeyer, 2004. Print.
- Greiner, Bernhard and Philipp Theisohn. "Exil und Exilliteratur im jüdischen Horizont."
Vorwort. *Placeless Topographies: Jewish Perspectives On the Literature Of Exile*. Ed. Bernhard Greiner. Tübingen: Niemeyer, 2003. 1-19. Print.
- Hamacher, Werner. "The Gesture in the Name: On Benjamin and Kafka." *Premises*. Stanford: Stanford University Press, 1996. 294-336. Print.
- Harman, Mark. "Wie Kafka sich Amerika vorstellt." *Sinn und Form* 60 (2008): 794-804. Print.
- Hermesdorf, Klaus. "Die Überwindung der Wirklichkeit durch Überwindung der Photographie: Photographische Vorlagen in Franz Kafkas Roman *Der Verschollene*." *Die Vielfalt in Kafkas Leben und Werk*. Ed. Wendelin Schmidt-Dengler und Norbert Winkler. Prag: Vitalis Verlag, 2005. 36-49. Print.
- Herzel, Theodor. *Der Judenstaat: Versuch einer modernen Lösung der Judenfrage*. Leipzig/Wien: M. Breitenstein's Verlags-Buchhandlung, 1896. Print.
- Heschel, Abraham Joshua. *The Sabbath*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. Print.
- Hess, Moses. *Rome and Jerusalem*. New York: Philosophical Library, 1958. Print.
- Hinck, Walter. "Glanz und Elend im Land der unbegrenzten Möglichkeiten." *Romanchronik des 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont, 2006. 59-65. Print.
- Holitscher, Arthur. *Amerika Heute und Morgen: Reiseerlebnisse*. Berlin: S. Fischer, 1912. Print.
- Horkheimer, Max, and Theodor Adorno. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996. Print.
- Hüser, Rembert. "Vorsingen in Amerika." *Kafkas Institutionen*. Ed. Arne Höcker and Oliver Simons. Bielefeld: transcript, 2007. 157-185. Print.
- Ivanovic, Christine. "Amerika, Kafkas verstoßener Sohn." *Das Amerika der Autoren – von Kafka bis 09/11*. Ed. Jochen Vogt and Alexander Stephan. München: Fink, 2006. 45-65. Print.
- Jahn, Wolfgang. *Kafkas Roman 'Der Verschollene.'* Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965. Print.
- Janouch, Gustav. *Gespräche mit Kafka: Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1968. Print.
- Klassenverhältnisse*. Dir. Daiele Huillet and Jean-Marie Straub. Deutsch-französische Coproduktion der Janus mit dem Hessischen Rundfunk, Edition Filmmuseum, 1984. Film.
- Kirsch, Konrad. *In der Geisterwelt: Kafkas Affe und Der Verschollene*. Sulzbach: Konrad Kirsch Verlag, 2004. Print.
- Kittler, Wolf. "Recht im Zeitalter der Statistik: Der Prozess gegen Karl Roßmann in Kafkas Roman *Der Verschollene*." *Recht und Literatur: Interdisziplinäre Bezüge*. Ed. Bernhard Greiner, Barbara Thums and Wolfgang Graf Vitzthum. Heidelberg: Winter Verlag, 2010. 273-91. Print.
- Kritische Theorie und Poststrukturalismus: Theoretische Lockerungsübungen*. Ed. jour-fixe-initiative berlin. Berlin: Argument Verlag, 1999. Print.
- Die Macht der Bilder: Antisemitische Vorurteile und Mythen*. Ed. Jüdisches Museum der Stadt Wien. Wien: Picus Verlag, 1995. Print.
- Martin, Dieter. "Das Schwert der Freiheitsstatue." *Euphorion* 98.4 (2004): 473-80. Print.

-
- Metz, Joseph. "Zion in the West: Cultural Zionism, Diasporic Doubles, and the 'Direction' of Jewish Literary Identity in Kafka's *Der Verschollene*." *DIGI* (2004): 646-71. Print.
- Özdamar, Emine Sevgi. "Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland." *Mutterzunge*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998. Print.
- Özlem, Firtina, "Kommunikation und Konflikte in der Neuen Welt: Zum Kulturkonzept in Kafkas Amerika." *Kommunikation und Konflikt*. Ed. Ernest W.B. Hess-Lüttich. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009. 201-209. Print.
- Ovid. *Briefe aus der Verbannung*. Düsseldorf/ Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 2005. Print.
- Rajec, Elizabeth M.. *Namen und ihre Bedeutungen im Werk Franz Kafka*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1977. Print.
- Robertson, Richie. *Kafka: Judentum Gesellschaft Literatur*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1988. Print.
- Scholem, Gershom. *Judaica I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. Print.
- . *Von Berlin nach Jerusalem*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. Print.
- , ed. *Walter Benjamin Gershom Scholem Briefwechsel 1933-1940*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. Print.
- . *Walter Benjamin: die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. Print.
- Schwarz, Sandra. *Verbannung als Lebensform: Koordinaten eines literarischen Exils in Franz Kafkas "Trilogie der Einsamkeit."* Tübingen: Niemeyer, 1996. Print.
- Schwedenborg, Emanuel. *Himmel und Hölle*. Wiesbaden: Marix Verlag, 2005. Print.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966. Print.
- Spector, Scott. *Prague Territories: National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka's Fin de Siècle*. Berkeley: University of California Press, 2000. Print.
- Stimilli, Davide. „Findlinge: Franz Kafka und Jakob Wassermann.“ *DIGI* 73 (1999): 478-500. Print.
- Theweleit, Klaus. *Male Fantasies*. Volume 1. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Print.
- Wagenbach, Klaus. *Franz Kafka: Bilder aus seinem Leben*. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Berlin: Wagenbach, 2008. Print.
- Wassermann, Jakob. *Caspar Hauser*. München: DTV, 1983. Print.
- . *Deutscher und Jude*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1984. Print.
- . *Die Geschichte der jungen Renate Fuchs*. Berlin: Fischer, 1901. Print.
- . *Die Juden von Zirndorf*. Cadolzburg: ars vivendi, 1995. Print.
- . *Die Masken Erwin Reiners*. Berlin: Fischer, 1928. Print.
- . *Lebensdienste*. Leipzig/ Zürich: Grethlein & Co., 1928. Print.
- Wright, Muriel H. Contributions of the Indian People to Oklahoma. *Chronicles of Oklahoma* June 1936: 156-161. *Oklahoma State University Library Electronic Publishing Center*. Web. 1 Nov. 2010. <<http://digital.library.okstate.edu/Chronicles/v014/v014p156.html>>
- Zilcosky, John. *Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing*. New York: Palgrave, 2002. Print.

Caspar, Karl und die Putzfrau:

Emine Özdamars „Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland“¹

im Vergleich mit *Caspar Hauser* und *Der Verschollene*

Situierung

Özdamar gilt als die bekannteste und einflussreichste türkisch-deutsche Autorin². Ihre Erzählungen „Mutter Zunge“ und „Großvater Zunge“ – erschienen im Erzählband *Mutterzunge* (1990) – erfahren in der Literaturwissenschaft die meiste Beachtung, gefolgt von ihrer Roman-Trilogie *Sonne auf Halbem Weg: Die Istanbul-Berlin-Trilogie* (2006)³, die aus den Romanen *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992), *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) und *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003) besteht. Auch die Erzählung „Der Hof im Spiegel“ aus der gleichnamigen Sammlung von Erzählungen (2001) sei hier noch erwähnt. Die Analysen, vor allem der erst genannten Erzählungen, beziehen sich meist auf Interlinguales bzw. wie Mecklenburg es bezeichnet „interlinguale Verfremdungen“ („Karnevalistische“ 90), während er selbst sich mit den „vielfältigen Formen von Sprachkomik (der Erzählebene) und Sprechkomik (der Figurenebene)“ vor allem des Karagöz-Stückes⁴ (90) widmet. Bei dieser interlingualen Verfremdung steht die wörtliche Übersetzung türkischer Wörter bzw. Sprichwörter ins Deutsche mit ihren unterschiedlichen Effekten und Affekten im Zentrum der Analyse, darunter auch der Autoritätsverlust deutscher Leser, die kein Türkisch sprechen. Ein solches Schreiben ist also immer auch Übersetzungsarbeit, mit der, wie Angela Weber in *Im Spiegel der Migration* auf Benjamins Übersetzungstheorie bezugnehmend meint, „die Grenze zwischen Eigenem und Fremden unterlaufen wird“ (234). Yasemin Yildiz gibt in „Political Trauma and Literal

Translation: Emine Sevgi Özdamar“ einen Überblick der bisherigen diesbezüglichen

Interpretationsrichtungen:

It [the technique of literal translation] has been interpreted as a mode of preserving and presenting authentic Turkish culture (Aytaç; Kuruyazici), as encapsulating an alternative and affirmative Turkish memory culture capable of countering official history (Seyhan), as enriching German culture (Wierschke), as an exploration of the foreignness of Germany (Sölçün), as intercultural dialogue (Mecklenburg), or as an aesthetic experiment (Brandt) (250).

Sie selbst stimmt einigen dieser Interpretationen zu, anderen weniger, ihr Augenmerk liegt, wie der Titel des Aufsatzes bereits sagt, auf dem politischen Trauma, das in Özdamars interlingualer Verfremdungstechnik eine Möglichkeit der Verarbeitung erfährt. Mit dem Umschwenken vom Migrationstrauma zum politischen Trauma möchte sie auch Leslie Adelsons Anspruch gerecht werden (vgl. Yildiz 251), nämlich, „no cultural frames of reference are pre-given in any authoritative sense for the literature of Turkish migration, and that each text must be interpreted for relevant frames of reference or contexts to be rendered meaningful“ (Andelson 12). Hierbei werden bereits Schwerpunkte der bisherigen Interpretationen, von denen sich z.B. Yildiz mit Andelson zum Teil abgrenzt, deutlich; es sind vor allem die interkulturellen und postkolonialen Diskurse, in denen eine Auseinandersetzung mit der Autorin stattfindet. Özdamar selbst hat durch ihr Interview mit David Horrocks und Eva Kolinsky *Turkish Culture in German Society Today* zu einer Diskussion ihrer Texte im postkolonialen Diskurs insofern eingeladen, wenn sie dort sagt: „It is true that the older colonial powers have managed the business of immigration much more successfully. The Germans came by their colonies relatively late in the day, and they have ended up creating new colonies on their home territory“ (52-53). Viele

Auseinandersetzungen mit ihrem Werk konzentrieren sich folglich auf Themengebiete wie z.B. Identität, Hybridität, Heimat und Migration⁵. Also Thematiken, die schon bei der Analyse von *Caspar Hauser* und *Der Verschollene* hervortraten.

Die Verbindung von Wassermanns und Kafkas Romanen mit diesen Themengebieten führt zur Problematik des Begriffs der Migrations- bzw. MigrantInnenliteratur, in die Özdamar meist eingeordnet wird. So fragt Ines Theilen in ihrem Essay „Von der nationalen zur globalen Literatur“ beziehend auf das gemeinsame Thema „der sogenannten MigrantInnenliteratur“ (319):

Diese Frage mag zunächst einfach scheinen, der Heimatverlust und die daraus resultierende Krise des Individuums, das Motiv der Identitätssuche, liegen als Antwort auf der Hand. Ist nicht aber der moderne Roman an sich bereits das Genre der Krise des Individuums und der Identitätssuche (319)?

Die Kategorie der Exilliteratur beinhaltet eine ähnlich gelagerte Problematik, denn bei beiden Kategorien stellt sich die Frage, ob es sich nun um Literatur von ExilantInnen bzw. MigrantInnen handelt oder um Texte, die von Exil und Migration handeln. Bei ersterem schwingt also immer auch mit, dass die AutorInnen „nur über biographische Daten wahrgenommen ... werden“ (Horst 8), und gleichzeitig „besteht ... die Gefahr der Ethnisierung“ (ebd.). Außerdem bleibt eine Kategorie wie die der MigrantInnenliteratur weiterhin dem übergeordneten Begriff der Nationalliteratur verhaftet, und damit wird die Marginalisierung, die MigrantInnen erfahren, auch literaturwissenschaftlich reproduziert. Der Ausschluss der deutschen ExilliteratInnen aus der deutschen Nation – ihre spätere Wiedereinverleibung sei hier unberücksichtigt gelassen – wird dadurch wiederholt. So gesehen erfährt Özdamars Ausspruch der innerdeutschen Kolonien zusätzlich zur politischen auch eine literaturwissenschaftliche

Dimension. Der Begriff der Gastarbeiterliteratur⁶, der in den 1970 und noch in den 1980 Jahren gebraucht wurde, veranschaulicht dies gut und deutet ein weiteres Problem an, nämlich das der Betroffenheitsliteratur⁷, deren Analyse ästhetische Kategorien wie Struktur und Stil abhandeln gehen. Feridun Zaimoğlu⁸, der 2010 den Jakob-Wassermann-Preis der Stadt Fürth erhielt⁹, bemerkt zur Betroffenheitsliteratur in seinem einleitenden Kapitel von *Kanak Sprak*:

Eine weinerliche, sich anbietende und öffentlich geförderte „Gastarbeiterliteratur“ verbreitet seit Ende der 70er die Legende vom „armen, aber herzensguten Ali“. Sie verfasst eine „Müllkutscher-Prosa“, die den Kanaken auf die Opferrolle festlegt. Die „besseren Deutschen“ sind von diesen Ergüssen „betroffen“, weil sie vor falscher Authentizität triefen, ihnen „den Spiegel vorhalten“, und feiern jeden sprachlichen Schnitzer als poetische Bereicherung ihrer „Mutterzunge“. Der Türke wird zum Inbegriff für „Gefühl“, einer schlampigen Nostalgie und eines faulen „exotischen“ Zaubers (11f).

Dieses Zitat betont die Wechselwirkung, spart also weder an Gesellschaftskritik noch an der an literarischen Produktionen aus dieser Zeit. Zaimoğlus Kritik ist gegen die Gastarbeiterliteratur gerichtet, das Phänomen der Betroffenheitsliteratur ist jedoch generell in den 1960/70er Jahren zu beobachten, hierzu gehört z.B. auch Frauenliteratur, Schreiben aus dem Gefängnis, Erfahrungen von Homosexuellen bzw. all dasjenige Schreiben, in dem „die Schreibenden von ihrer eigenen Erfahrungswelt berichteten“ (Ott 147) und die „Beurteilung ... mehr moralischen als ästhetischen Kriterien“ (ebd.) folgte¹⁰; diese Art des Schreibens muss also genauso in ihrem historischen Kontext gesehen werden. Auch die Exilliteratur, wie einleitend im Wassermann-Kapitel beschrieben, wurde anfangs, d.h. im gleichen zeitlichen Kontext wie die Betroffenheitsliteratur, vor allem hinsichtlich ihres antifaschistischen Gehalts untersucht und weniger auf ästhetische Kategorien bezogen. Sich über diesen politisch-moralischen Ansatz und

Anspruch lustig zu machen, ist bei der „Generation Golf“¹¹ und einigen Popliteraten, zu denen auch Zaimoğlu gerechnet werden kann, wenn man diese Kategorie aufmachen möchte, ein häufiges Thema.

Trotz der vielen Parallelen dieser problematischen Einordnungsversuche ist interessant, dass vergleichende Textanalysen selten Texte aus der Exil- und MigratInnenliteratur gemeinsam betrachten, zumindest nicht im Zusammenhang mit dem Werk Özdamar. Ausnahmen stellen dabei z.B. Stephanie Birds Buch *Women Writers And National Identity* dar, auf das noch öfters eingegangen wird; Michael Hofmanns Essay „Oralität in der deutschen Epik des 20. Jahrhunderts: Döblin, Johnson, Özdamar“ und Norbert Mecklenburgs zwei Aufsätze¹², in denen es jedoch nicht um vergleichende Textanalysen geht, sondern eher um Formen des politischen Theaters. Dabei verdeutlicht ein solcher Vergleich insbesondere die Schwierigkeiten dieser Kategorien und der Kategorisierung allgemein. Bei der Textanalyse von „Karriere einer Putzfrau“ wird es u.a. auch um solche Auflösungen gehen. Um auf Agamben Bezug zu nehmen, hier aus dem politischen Kontext herausgenommen: traditionelle Unterscheidungen werden durch die Notwendigkeit, ständig neu die Linien von drinnen und draußen zu ziehen, hinfällig (vgl. z.B. 130, 140).

Kürzlich erschienene Aufsätze zu Özdamar, wiederum von Adelson angeregt (vgl. 79-122), rücken die Frage nach den Möglichkeiten einer transnationalen Erinnerungsgemeinschaft ins Zentrum der Betrachtungen, wobei es in dem Kontext der türkisch-deutschen Literatur vor allem auch um die Erinnerung an die Shoah geht, was derzeit ein brisantes erziehungspolitisches Thema in Deutschland ist¹³, und damit rückt der Bezug zu deutschen ExilliteratInnen nun doch ins Interesse. Außer Adelson beschäftigen sich der bereits erwähnte Aufsatz von Yasemin Yildiz, Kader Konuks „Taking on German and Turkish History: Emine Sevigi Özdamar’s Seltsame

Sterne” (der Titel „Seltsame Sterne starren zur Erde“ ist eine Gedichtzeile aus Else Lasker-Schülers Gedicht “Liebessterne”¹⁴) und Bettina Brandts “Collecting Childhood Memories of the Future: Arabic as Mediator Between Turkish and German in Emine Sevgi Özdamar’s Mutterzunge” mit dieser Thematik. Um das Thema der Erinnerung, vor allem durch Aleida und Jan Assmann seit den späten 1990 Jahren ein beliebtes Thema der Kulturwissenschaften, geht es auch bei Monika Shafis „Talking ‘Bout My Generation: Memories of 1968 In Recent German Novels“. Während bei Konuk die Shoah im Zentrum als universaler Erinnerungspunkt steht, macht sie bei den sonst genannten nur einen Teilaspekt aus. Die drei erstgenannten Essays beziehen sich jedoch alle auf eine Szene in *Die Brücke am Goldenen Horn*, in der die namenlose Ich-Erzählerin in Paris auf einen Deutschen trifft, der sagte: „Ich geniere mich in Paris für die deutsche Sprache, das ist die Sprache von Goebbels und Hitler.’ Ich sagte: ‘Ich liebe Kafka’“ (562). Neben der Mördersprache Deutsch¹⁵, bleibt sie auch als die Sprache der Andersdenkenden stehen, und nur so kann sie auch als Sprache der Befreiung¹⁶ bzw. der Verarbeitung des politische Traumas (vgl. auch Yildiz, 263ff) in Anspruch genommen werden. Türkisch wurde für Özdamar aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen eine kranke Sprache:

1971 putschten die Militärs in der Türkei. Gendarmen und Polizisten kamen in die Häuser und verhafteten nicht nur die Menschen, sondern auch die Wörter. Alle Bücher wurden vorsichtshalber zu den Polizeirevieren gebracht. Damals bedeutete in der Türkei Wort gleich Mord. Man konnte wegen Wörtern gefoltert, erschossen werden. In solchen Zeiten können Wörter krank werden. ... Ich wurde unglücklich in der türkischen Sprache. ... Man sagt, man verliert in einem fremden Land die Muttersprache, aber in solchen Jahren kann man die Muttersprache auch im eigenen Land verlieren, die Wörter verstecken, vor manchen Wörtern Angst bekommen. Ich wurde damals müde in meiner

*Muttersprache. Wenn die Zeit in einem Land in die Nacht eintritt, suchen sogar die Steine eine neue Sprache (Kleist-Preis-Rede, 16f)*¹⁷.

In Herta Müllers *Heimat ist das was gesprochen wird* findet sich in diesem Zusammenhang ein sehr ähnlicher Satz: „Wenn am Leben nichts mehr stimmt, stürzen auch die Wörter ab“ (27). Dort fragt sie auch, wie denn Deutsch die Heimat der Emigranten, die im 3. Reich durch Flucht der Ermordung entkamen, sein könne. Der Satz wurde von ihnen geprägt als eine „blanke Selbstvergewisserung“: „Er bedeutet lediglich: ‘Es gibt mich noch’“ (24). Dies und den politischen Aspekt der Sprache generell versucht sie in diesem Titel, der ein Satz von Semprun während der Franko-Diktatur ist, zu fassen.

Ein weiterer Punkt, der bereits bei Caspar Hauser zum Vorschein trat, war die Infragestellung der Hermeneutik mit ihren Annahmen, dass das Subjekt eine Einheit sei und „zum Subjektsein ... wesentlich das Sprechen, das Ich-sagen-Können“ (Gemünden 46) gehört und „Texte zum Sprechen zu bringen und Reden auf deren Autoren“ (ebd. 41) zurückzuführen seien. Margaret Littler spricht in ihrem Aufsatz „Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamar’s Mutterzunge“ im Zusammenhang der Interkulturellen Germanistik diese Problematik an, denn auch in diesem Ansatz wird der Dialog aus der Hermeneutik heraus gesucht, während postkoloniale Theorien deren ontologische Annahmen infrage stellen (vgl. 220). „Die Zunge hat keine Knochen“ (*Hof im Spiegel* 129), meint Özdamar in der Chamisso-Rede. Mit diesem Satz, der die Wechselhaftigkeit betont, wird die Sprache ihrer Eindeutigkeit enthoben und gleichzeitig ein einheitliches Subjekt in Frage gestellt. Dieses Infragestellen bezieht sich nicht nur auf das Individuum, die individuelle Identität, sondern auch auf die nationale Identität, zu der immer auch Sprachpolitik gehört. Sprache, wie bei *Caspar Hauser* gesehen, ist ein Instrument der Machtausübung, bei der suggeriert wird, dass Herkunft und Identität untrennbar mit ihr

verwoben seien. Man also (s)eine (Mutter)sprache besitzen könnte. „Ich habe nur eine Sprache, und es ist noch nicht einmal meine“ (15), meint Jacques Derrida in *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs*. Um den Zusammenhang von Sprache, Identität und Herkunft und deren Brüchigkeit herauszukristallisieren, kann man Derridas Satz mit Roßmann und Hauser umformulieren: Ich habe nur einen Namen, und es ist noch nicht einmal meiner. Damit wird, wie Derridas Titel bereits anklingen lässt, der Begriff der Heimat und des Ursprungs miterschüttert. In Özdamars Dankesrede zum Chamissopreis „Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit“, den sie 1999 erhielt, heißt es:

Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit, aber meine Erfahrung mit deutschen Wörtern ist ganz körperlich. Die deutschen Wörter haben Körper für mich. Ich bin ihnen im wunderbaren deutschen Theater begegnet. Das Theater ist ein Dialog zwischen Körpern, nicht zwischen Köpfen, auch die Wörter werden zu Körpern. ... Das inszenierte Wort ist ungeheuer intensiv. Aber wenn man das Stück zu Ende gespielt hat, kann man die Wörter wie die Kostüme ausziehen und in der Garderobe lassen (Hof im Spiegel 131f).

Hier wird das Spiel mit der Materialität der Wörter¹⁸ betont, ein Spiel, das auch schon bei Caspar Hausers freudigem und klagendem wiederholten Lallen der Wörter und seinem Auskosten der Wortklänge und Wortgeschmäcker anzutreffen war. Und sind nicht auch die Namen, ob Caspar Hauser oder Karl Roßmann, wie Kostüme, die angezogen, aber auch wieder ausgezogen werden.

Özdamars Text stellt eine Radikalisierung der Subjektauflösung dar, denn Karl Roßmann als „Negro“ steht nicht mehr am Ende der Erzählung, sondern als Putzfrau am Anfang. So gesehen ist es auch eine Weiterentwicklung im Sinne des Ichs nach der Auflösung des Ichs. In „Das amorphe Selbst als Performanz“ gleich zu Anfang wird dieser Auflösungsprozess des Ichs

gemeinsam mit der Auflösung der ästhetischen Form anhand von dem Text „Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland“ gezeigt. Wie der Titel und die Situierung bereits nahelegen, wird in diese Diskussion autobiographisches bzw. autofiktionales Schreiben und die weibliche (Auto-)Biographie einbezogen. Der Aspekt der Mimikry, also die „Unterlaufung der Grenze zwischen Eigenem und Fremden“ (Weber 234), leitet dann mit Homi Bhabhas *Verortung der Kulturen* zum Thema der Hybridisierung über, die eine Bastardisierung ist. Dies spielt in Bezug auf das Patronymische eine entscheidende Rolle, und führt über die auffallende Abwesenheit von Vätern und individuellen Namen zur Polysemie. Da auch das Land, aus dem die Putzfrau kommt, nicht bei Namen genannt wird, wird die Weigerung, diese Vieldeutigkeit wegzuputzen, im Kontext von Nation und Identität und der Möglichkeit eines eigenen Einschreibens erörtert. Dieser Aspekt zusammen mit der auffallenden Passivität der Männer in dem Text, der Feminisierung von Flüchtlingen sowie Agambens Argument, dass sie den Abstand von Geburt und Nation, von Menschen- und Bürgerrechten, aufzeigen, führt zu der zweigeteilten These, dass a) Frauen – als Kategorie¹⁹ gedacht – Flüchtlinge per se sind und b) Biopolitik eine Form der Feminisierung der Politik ist. Mit diesem Text möchte ich zeigen, dass Frauen, obwohl Agamben sie in das Konzept des *homo sacer* nur durch Ausschluss einbezieht, durchaus auch der Spezies des *homo sacer* angehören bzw. der moderne *homo sacer* durch eine Feminisierung der Politik entsteht. Frauen – wie z.B. Medea, Elektra, Ophelia, Clara und die Putzfrau zeigen – waren immer schon Flüchtlinge. Philip Ambrose schreibt in „Die Exil-Sprache der Griechen in Paradigma und Praxis“: „... ohne Exil gäbe es keine griechische Mythologie, keine griechische Literatur, keine Griechen und nach griechischer Vorstellung: keine Welt“ (31), denn nicht nur die Ehe als metaphorisches Exil ist Stoff der Literatur (vgl. 27-31), sondern „unter den ältesten Mythen ist die Entführung und Wanderung einer Frauengestalt zu finden. Noch wichtiger: die

Mythen etwa von Io, Europa, Medea und Danaë handeln von Völkergründungen“ (30) und Io wurde zur „Urmutter aller Menschenstämme“ (30). Oder anders gesagt, Exil ist der Ursprung, der damit gleichzeitig als solcher aufhört zu existieren. Hier kommt dann Caspars „nie zuvor gesprochene Wort Schwester“ (vgl. Wassermann, *Caspar* 410) wieder zum Tragen, denn in der modernen Biopolitik kann es ruhig ausgesprochen werden. Es geht nicht nur um trennende Aspekte der (Gender)Politik, sondern auch um die Gemeinsamkeiten der Geschlechter, die die Figur *homo sacer* eben auch verbindet. So wird Cäsar später auf der Bühne Ophelia und Woyzeck verwechseln.

Anders als z.B. Heiner Müllers Elektra ist die Putzfrau nicht von Hass erfüllt, „Schmach kippt nicht in Schmähung um“ (vgl. Mecklenburg, „Leben“ 92), sondern die Figuren aus unzähligen Stücken dürfen auf der Bühne Unsinn machen. Sowohl hier, als auch in dem eingeschobenen Märchen von „Frau Scheiße“ wird das Avantgarde Theater und mit ihm diesbezügliche Theorien kritisiert. Hier kommt Gayatri Spivaks Essay „Can the Subaltern Speak“ zum Tragen, denn in diesem Essay geht es ja gerade um eine Theorie- und Ideologiekritik: „Die anderen ‘für sich selbst sprechen’ zu lassen ist ... laut Spivak eine uneingestandene Geste der Selbsterhöhung. Völlig zu Recht kritisierte sie diese Geste schon vor 20 Jahren als verdeckte Rehabilitation des Subjekts“, heißt es zusammenfassend im Vorwort der deutschen Ausgabe. Ihre Kritik bezieht sich vor allem auf Foucault und Gilles Deleuze, denen sie vorwirft, der historischen Rolle der Intellektuellen unkritisch und unreflektiert gegenüber zu stehen (vgl. 28). Es ist der undifferenzierte Gebrauch des Begriffes der Repräsentation, der sie in diese unkritische Haltung manövriert, denn repräsentieren als sprechen für und darstellen bzw. vorstellen werden wie austauschbare Synonyme verwendet (vgl. 29ff). Dadurch fallen sie hinter Marx` zurück, da sie so das ungeteilte Subjekt wieder einführen, wohingegen Marx – gerade

hinsichtlich der Parzellenbauern, dem Subalternen – sich gezwungen sah, ein geteiltes und disloziertes Subjekt zu entwerfen (vgl. 31). Spivaks Antwort auf die Frage, ob das Subalterne sprechen kann, ist ein klares Nein, dem sich dieser Text auch anschließt, und das allein schon durch das Fehlen des Patronymischen, des Namens des Vaters. Spivak argumentiert hier mit Marx' „Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“, denn dort geht es um die Repräsentationsmöglichkeiten der Parzellenbauern, die sich nicht selbst vertreten können, und daher eine Autorität bräuchten, die sie vertritt, aber: „Es ist das Gesetz des Vaters (Code Napoléon), das paradoxerweise die Suche nach dem natürlichen Vater verbietet. Somit entspricht es einer strikten Einhaltung des historischen Gesetzes des Vaters, dass dem Glauben der formierten und doch unformierten Klasse an den natürlichen Vater abgeschworen wird“ (36). Auch wenn es in diesem Text keine Väter und keine Namen gibt, befindet sich das geteilte und dislozierte Subjekt nichtsdestotrotz innerhalb des Gesetzes des Vaters. Eine multiperspektivische Identität entsteht durch und zwischen den Bewegungen hin und weg zu den verschiedenen (Nicht)Namen. Die Erzählerin führt so auch vor, wie „Identität ..., die stets zerbrechlich in der Zeit konstituiert wird, ... durch eine stilisierte Wiederholung von Akten zustande kommt“ (Butler 302), aber nicht außerhalb von tradierten Traditionen stehen kann.

Trotzdem ist es kein hoffnungsloser Text, denn die festgeschriebenen Genderrollen werden, so argumentiere ich mit Judith Butler, immer wieder neu montiert und in verschiedene Zusammenhänge gestellt, dadurch ergeben sich auch subversive Kombinationsmöglichkeiten, die die Hoffnung beinhalten, damit „Wir nicht nur wissen, wer wir sind, sondern was wir sein können“ (Shakespeare/ Özdamar). Es ist die stille und disruptive Geste, in der diese Hoffnung aufscheint, was dann im letzten Kapitel zu Herta Müller gemeinsam mit der Mimikry und der „Krise der Begrifflichkeit“ wieder aufgegriffen und weiter erörtert wird.

Das amorphe Selbst als Performanz und die Hybridisierung des Texts

Während Wassermann noch an einem omnipotenten Erzähler festhält, der Auflösungserscheinungen aufweist, und bei Kafka dann zusammenbricht bzw. zusammenbrechen muss, beginnt die Erzählung „Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland“ als Erzählung in der ersten Person Singular. Gleich das erste Wort ist Ich: „Ich bin die Putzfrau“ (104), was an *Die Hamletmaschine* erinnert, denn dort tritt Ophelia mit den Worten „Ich bin Ophelia“ (15) auf. Das Ich steht bereits in diesem Satz auf wackeligen Beinen, auch wenn oder gerade weil der Bediensteten ein definitiver Artikel beigefügt ist. Der definitive Artikel bewirkt hier, dass eine Berufsbezeichnung zu einem Begriffe wie dem des „Negros“ wird, und deutet ein Scheitern der Namenfindung an. Im zweiten Teil des Satzes, „wenn ich hier nicht putze, was soll ich denn sonst tun“ (104), wird das am Anfang großgeschriebene Ich nicht nur visuell zu einem kleinen, sondern dem Ich als Subjekt mit Entscheidungsgewalt wird diese auch sogleich abgesprochen. Im zweiten Satz löst sich das Ich dann ganz auf, um zu einer Dramenfigur zu werden: „In meinem Land war ich Ophelia“ (104). Das Ich wird zu einer *dramatis personae*, die vom Prinzen verstoßen und (vielleicht) von dessen Mutter ermordet²⁰ bzw. durch die Gesellschaft zur Selbst-Mörderin²¹ wurde, wenn sie denn je ein Selbst hatte. Shakespeares Ophelia verliert in dem Moment, in dem die Männer um sie herum verschwinden (ihr Vater Polonius tot, ihr Bruder Laertes in Frankreich, Hamlet hat sie verlassen und ist auf dem Weg nach England – so muss zumindest Ophelia annehmen) mit ihnen zusammen ihre Identität²². So hatte Ophelia nur ein geliehenes Selbst, nur eine geliehene Identität. Dies lässt an Judith Butler denken, die „... die Akte, durch die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert wird“, als ähnlich den „performativen Akten in theatralischen Kontexten“ (302) beschreibt, und dadurch

die Konstruktion und Zerbrechlichkeit von Identität hervorhebt, die jedoch nie außerhalb der Traditionen stehen kann.

Die Vermutung, dass es sich um Ophelia aus Shakespeares Drama handelt, bestätigt sich durch die verwendete Intertextualität noch im ersten Absatz. Diese Intertextualität besteht sowohl aus inhaltlichen Anspielungen, wenn der „Mann mit dem ... [sie] im Ehebett stand“ (104) sie wegen des Klassenunterschiedes verlässt oder Andeutungen, dass es um das Hamlet Drama geht, wenn es heißt, „er war ein reicher Sohn mit einem Einzel-Kind-Drama“ (104), als auch durch verdichtetes Zitieren aus dem Hamlet-Text selbst. Der Mann sagt:

Geh in ein Kloster! Geh! Leb wohl. Oder wenn du durchaus heiraten willst, heirate einen Narren, denn kluge Männer wissen ganz gut, was für Monster ihr aus ihnen macht! In ein Kloster geh, und schnell, lebwohl! (104)²³.

Der Mann, der erst später als Hamlet bezeichnet wird, wenn es heißt, „keiner merkte, daß ich die Leiche von einem Mann bin, der Hamlet spielen wollte und sollte“ [eigene Hervorhebung] (107), verbannt Ophelia. Sie fällt in Ungnade bei ihrem Mann, der ihr Souverän ist. Sie wird zur Obdachlosen, zum Flüchtling, auch festgehalten in dem Bild der Prostituierten. Der Prinz schlägt ihr vor, ins Kloster oder ins Bordell zu gehen, denn zu Shakespeares Zeiten wurde der Ausdruck *nonnery* umgangssprachlich auch für das Bordell verwendet. Hier fallen das Heilige und das Unreine in dem Begriff des Klosters zusammen, und Frauen erfahren bekanntlich in ihrer Fremdbezeichnung gerade diese beiden Zuschreibungen, die der Heiligen und der Hure zugleich, und können so auch der Spezi des *homo sacer* zugeordnet werden. Genauso liegt hier wieder eine Verkehrung von Ursache und Wirkung vor, eine Verkehrung von Schuld und Unschuld. Nicht Hamlet, der meint, „Wir machen gute Liebe, aber das ist nicht alles, zwischen uns ist Klassenunterschied, und als Frau hast du mich nicht geschützt“ (104), übernimmt

Verantwortung, weder auf individueller noch auf gesellschaftspolitischer Ebene, sondern Ophelia – und mit ihr stellvertretend Frauen – wird verantwortlich gemacht, denn „sie machen Monster aus den Männern“ und „als Frau hat sie ihn nicht geschützt“. Hamlet defloriert Ophelia und verlässt sie nun, weil sie dadurch zur Hure wurde. Eine Verkehrung, die immer wieder zu beobachten war. Der Vergewaltigungsversuch von Frau Behold an Caspar sei hier noch einmal in Erinnerung gerufen. In dieser Szene wird nicht nur die Verkehrung von Ursache und Wirkung deutlich, sondern auch das Zusammenspiel von Ökonomie (Behold versprach sich finanziellen Vorteil durch die Aufnahme Caspars in ihren Haushalt/ hier sind es nun Klassenunterschiede), Sexualität und Geschlechterungleichheit²⁴.

Durch diese Art der Intertextualität löst sich nicht nur das Ich auf, sondern auch die Erzählform selbst. Diese erfährt eine graduelle Auflösung bis der Text am Ende in ein post-dramatisches²⁵ Theaterstück – nicht unähnlich denen von Heiner Müller und Elfriede Jelinek²⁶ – umkippt, das dann nochmals im letzten Absatz (von der Bühne runter) zur Erzählung führt. Außer Ophelia und Hamlet tritt gleich zu Anfang in der Erzählung auch Horatio, der Freund Hamlets, als „Sohn eines Arztes, selbst ein Medizinstudent“ (104) auf, der geheilt wurde, als seine Frau bei der Polizei starb, denn „wer schweigt lebt länger“ (104). Die Königin, Hamlets Mutter sowie (vielleicht) der König Claudius als untätiger „Scheidungsrichter“ (105) kommen in der Erzählung vor, denn dieser sagt: „Ich hoffe, alles wird weiß, man muß geduldig sein“ (105)²⁷. Die Passivität der männlichen Figuren tritt schon in den ersten Absätzen deutlich hervor. Diese Figuren werden nicht mit Namen genannt, die Zitate, die ihnen in den Mund gelegt werden, genauso wie Rollenbezeichnungen wie z.B. „Mutter“ oder „Freund“ legen jedoch eine solche Assoziation nahe. Später, wenn „die Toten auf der Bühne Blödsinn machen dürfen“ (vgl. 113) – vielleicht auch in Anspielung auf den Galgenhumor der Totengräber in Shakespeares

Hamlet – treten weitere dramatis personae bzw. historische Figuren sowie Requisiten (z.B. Plastikschlangen) auf: „... Richard der Dritte, Nathan der Weise, Georg Heym, die Stumme Kathrin, Woyzeck, das Pferd, Danton, Robespierre, Frl. Julie, Van Gogh, Artaud, Marie, Rimbaud, die Totengräber, alle Narren von Shakespeare, alle toten Boten [eigene Hervorhebung], Matrosen, Medea, Cäsar [...]“ (114). Das Bühnenstück am Ende kann als eine transkulturelle und transhistorische Erinnerungscollage sowie als Zusammenfassung bzw. Wiederholung des Vorherigen gelesen werden, das wiederum, eingebettet im historischen Kontext der deutschen Alltags-, politischen, und Popkultur der 1970er Jahre. Es parodiert die Allgegenwart des Patriarchats und so erscheint auch die patronymische Sinngebung als Unsinn, als „politisches Märchen“ (119).

„Die Bühne ist ein einziges Männerpissoir“ (114) mit Cäsar, „der beliebteste Mann mit Rechts- und Linkserkenntnis“ (118), als „Hauptpisser“ (119), der Kleopatra, Ophelia und Ophelias Schwestern mit „Ata“ (119) das Pissoir putzen und „seine junge Geliebte hinter sich stehen und leiden“ (118) lässt, während Polonius sich von Ophelia aus Lateinamerika einreiben lässt und sie mit Woyzeck verwechselt, oder Woyzeck mit Ophelia. Cäsar lässt die tote „singende Woyzeck-Mutter [die das Anti-Märchen singt] rausschmeißen“ (119), weil er „politische Märchen, und nicht Märchen politisch“ (119) hören will. Die Schalke-Fan-Plastikschlangen²⁸, die den Chor darstellen und Medeas Kinder schlagen und beißen, „wollen die singende tote Frau noch mal töten“ (119), woraufhin Cäsar Messalina, die 3. Frau Claudius', zu Hilfe ruft: „Mach was, mach was“ (119). Van Gogh tritt mit seinem Hut mit den 12 Kerzen auf und „malt das Pissoir nur mit schwarzer Farbe“ (116), was Artaud auf die Bühne führt, der vom „Zeugungsalptraum“ (116) und dem „Leiden des Vorgeburtlichen“ (117) spricht und „die Hamlet-Mutter erwürgen“ (118) will. Hamlets Mutter wird der „Rock mit dem Samen ... aus dem

Leib [gerissen]“ (115), und Hamlet sagt: „... werft die schlechte Hälfte weg und lebt. So reiner mit dem anderen Teil“ (115). Er philosophiert „gegen die Zweierbeziehung und gegen die Abhängigkeit des Liebens“ (116), während er „zwischen den Beinen“ (116) Ophelias liegt. Dann beschimpft ihn Cäsar als unpolitisch und schickt ihn in die 3. Welt: „... hör auf mit deinem [gespielten] Orgasmus, du bist nicht mal richtig politisch, ... du gehst sofort in die Dritte-Welt-Länder-Pissoirs und bringst den Leuten bei, was Humanismus ist“ (118). Währenddessen kämpft „Medea ... dafür, dass die Frauen auch ins Männerpissoir reinkommen dürfen und streichelt dabei die Eier von Brutus“ (114), und Kleopatra schläft aus Rache, weil Cäsar sie putzen lässt, mit verschiedenen Männern (vgl. 114). Georg Heym will seinen Papa, „den Geist von Hamlets Vater, der „nicht pinkeln kann“ (vgl. 114), nicht mehr auf seinen Schultern tragen und befiehlt ihm abzusteigen (vgl. 115). Horatio, die Statisten und Medeas Kinder besetzen das Männerpissoir, woraufhin Hitler und Eva Braun mit dem Prinzen-Hund auftreten und rechte Nachkriegssprüche bzw. Sprüche aus der Zeit des Kalten Kriegs klopfen, während der Prinzen-Hund die Entscheidungsgewalt über Leben und Tod haben will, darüber zu bestimmen, wer Jude ist und wer nicht. Und die Intellektuellen gehen wieder ins Restaurant, um über Politik zu diskutieren. All dies ist durchdrungen von oftmals verdrehten Zitatfragmenten aus verschiedenen Schlagern, aus Shakespeares „Hamlet“ und „Ein Sommernachtstraum“ sowie Büchners „Woyzeck“, Textstellen aus Artauds „Van Gogh“ und Rimbauds Genie-Gedicht. Zum Schluss tritt nochmals Cäsar auf und sagt: „Findet mich gut – sonst töte ich euch“ (120).

Die Erzählerin spielt nicht nur mit Dramenfiguren, die immer wieder neue Identitäten annehmen, sondern auch mit der autobiographischen Form, die der Titel „Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland“ humoristisch suggeriert. Der Text ist auch eine Form der Autofiktion, der den Lesern die Konstruktion der Autobiographie²⁹ in ihrem sprachlichen

Konstruktivismus vorführt. „Der Begriff [Autofiktion] selbst“, wie Martina Wagner-Egelhaaf in „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie: Goethe – Barthes – Özdamar“ ausführt, „stammt von dem französischen Autor und Kritiker Serge Doubrovsky, für den ‘Autofiktion’ das Recht eines jeden Menschen, auch und gerade sogenannter ‘kleiner Leute’, bedeutet, mit einer Autobiographie an die Öffentlichkeit treten und damit das eigene Leben öffentlich machen zu dürfen“ (360). Dazu ist in dem Titel bereits die Mimikry angelegt. Die „Mimesis“ (im Sinne Aristoteles), wie Wagner-Egelhaaf mit Claudia Gronemann im Kontext der postkolonialen Theorie weiter beschreibt, „ist im Licht autofiktionaler Betrachtung nicht länger Nachahmung im Sinne von Darstellung einer vorgängigen Wirklichkeit, sondern wird zur Mimikry“ (360), eine Form der Übernahme, „in deren Verlauf Eigenes und Fremdes ineinander übergehen“ (360). Es ist weniger eine Spiegelung als vielmehr ein Zerrspiegel. In diesem mimikrösen Titel kann schon das Possenhafte, was immer wieder im Text hervortritt, gesehen werden. Homi K. Bhabha meint, dass die „koloniale Imitation ... gerade aus diesem Gebiet zwischen Mimikry und Posse [stammt]“ (127). „Mimikry“, so Bhabha weiter, „wiederholt, statt zu repräsentieren“ (129), sie „verbirg keine Präsenz oder Identität hinter ihrer Maske. ... Das Bedrohliche an der Mimikry besteht in ihrer doppelten Sicht, die durch Enthüllung der Ambivalenz des kolonialen Diskurses gleichzeitig dessen Autorität aufbricht“ (130). Der Text reflektiert also nicht nur „die Unmöglichkeit gelebtes Leben, ‘so wie es tatsächlich war’ wiederzugeben und inszeniert seinen eigenen Konstruktionscharakter“ (Wagner-Egelhaaf 360), sondern zerstört auch die narzisstische Autorität:

Als Metonymie der Präsenz ist die Mimikry in der Tat eine solche erratische, exzentrische Strategie der Autorität im kolonialen Diskurs. Die Mimikry zerstört nicht nur, durch das beständig wiederholte Gleiten von Differenz und Begehren, die narzisstische Autorität. Sie

*ist der Prozeß der Fixierung des Kolonisierten als eine Form diskriminatorischen ...
Wissens in einem interdiktoralen Diskurs und wirft daher notwendigerweise die Frage
der Autorisierung kolonialer Repräsentationen auf: die Frage der Autorität, die über die
fehlende Priorität (Kastration) des Subjekts hinaus auf eine historische Krise der
Begrifflichkeit des kolonialen Menschen als eines Objektes regulierender Macht, als des
Subjektes ethnischer, kultureller, nationaler Repräsentation verweist (Bhabha 134).*

Auch im Sinne Barthes kann der Text als Autofiktion gelesen werden, denn es wird ein „vieldimensionaler Raum“ geschaffen, in dem sich „verschiedene Schreibweisen, von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen“ (190). Damit wird er zu einem „Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kulturen“ (Barthes 190). So bezieht die Erzählerin genauso Schlagertexte und Volkslieder³⁰ mit ein, die von verschiedenen Personen, aber auch in surrealistischer Weise von einem Waschbecken und einer Plastikschlange, sowohl in dem erzählenden Teil als auch auf der Bühne, sich wiederholend gesungen werden.

Hierbei handelt es sich um das „Schwalbenlied“³¹ von Theo Rausch, genauso wie um „Mama“³² (zuerst 1938 vom Italiener Cesare Andrea Bixio) von Heintje, der 1967 damit in Deutschland berühmt wurde oder „Wärst du doch in Düsseldorf geblieben“ von der dänisch-deutschen Schlagersängerin Dorthe (Kollo bzw. Larsen). Auch das kabarettistische „Nachtgespenst“ von Rudolf Nelson und Friedrich Hollaender, „Ich hab dir einen Blumentopf bestellt“ der Comedian Harmonists und „Was machst du mit dem Knie“ von Richard Falls werden in den Text eingearbeitet. Die in dem letzten Satz aufgelisteten mussten alle, weil sie Juden bzw. Nicht-Arier waren, während des Nationalsozialismus ins Exil gehen und Richard Falls wurde in Auschwitz ermordet. Im Lied „Heut liegt was in der Luft“ von Bruno Balz und Michael Jary kommt dann eine Symbiose aus Propaganda und Verfolgung insofern zum Tragen,

da Balz als Homosexueller unter den Nazis eingesperrt wurde und Jary, der Lieder für den Propagandaminister Goebbels schrieb, ihm wieder aus dem Gefängnis half, indem er argumentierte, dass er ohne ihn keine Lieder schreiben könne. Auch das Heimatlied „Heut marschier die Garde auf“ (Text auch von Balz) aus der Operette *Monika* (Uraufführung 3. Oktober 1937 in Stuttgart) von Nico Dostal ist vertreten. All diesen Liedern ist zum einen gemein, dass sie dem Bereich der Unterhaltungsmusik zuzuordnen sind. Wenn man die Kategorien *high* und *low culture* aufmachen möchte, gehören sie, im Gegensatz zu Shakespeare³³, der *low culture* an. Inhaltlich werden in all diesen Texten Frauenbilder entworfen. Im „Schwalbenlied“ und „Mama“ werden Mütterlichkeitsklischees bedient, in denen die Ehe und Reproduktion als die natürliche und begehrenswerte Aufgabe von Frauen besungen werden, im letzteren auch noch die Mutter als das Objekt der Begierde des Sohnes. Vor allem auch durch Schlager, die ständig im Radio wiederholt werden, werden die tradierten Genderrollen transportiert und in die Körper eingeschrieben, sie können aber diese auch parodieren und andere Möglichkeiten aufzeigen. Das Heimatlied ist ein Militärlied, in dem *Monika* sich, anstatt selbst Soldat zu sein, was sie möchte, mit einem Leutnant als Mann begnügt, aber ein Leutnant muss es sein (Uniform-Macht- Erotik, dadurch auch Assoziation zu Marie, 2. Szene in *Woyzeck*, aber auch der Platz der Frauen in der Nation). Im Düsseldorflied will die weibliche Sängerin den Deutschen, der nach Texas zu ihr kam, wieder loswerden, weil er noch nicht einmal reiten kann! Auch im Blumentopfsong verlässt eine Frau ihren untätigen Geliebten, der immer nur beteuert, ihr einen Blumentopf bestellt zu haben. Im Nachtgespenst wird ein fatter Biedermann und seine Geilheit parodiert, der seine Ehefrau inzwischen langweilig findet und nachts bei Frauen durchs Fenster einsteigt, die Mitleid mit ihm und seinen Vergewaltigungsversuchen haben sollen. Auch das Lied „Was machst du mit dem Knie, lieber Hans“ ist eine Parodie auf die ordinäre Anmache

des Hans´ beim Tanzen, der auch am „Bürotisch das Erotische bekommt“. Dazu kommt noch, dass keines der Lieder von Ophelia selbst gesungen wird. Ophelia, anders als in Shakespeares Stück, singt in diesem Einpersonenstück generell nicht. Nicht sie ist die Neurotikerin, sondern die Spielregeln der Angepassten werden in Frage gestellt. Das wird auch noch später im Zusammenhang mit den Hochhausliedern aufgegriffen. Darüber hinaus arbeitet die Erzählerin Märchen und Träume in die Erzählung ein, was sowohl an Surrealismus als auch an romantische Texte erinnert. In letzteren werden oft klischeehafte Frauenbilder entworfen, mit der exotischen Frau als Verführerin und der deutschen Frau als gute Ehefrau und Mutter, beide zusammen als die Geburtshelferinnen des genialen Poeten. Auch eine Zeile aus Rimbaus Gedicht „Genie“ wird aufgesagt.

Das erzählende Ich ist genauso wie die Form durch Hybridität ausgezeichnet. Dabei geht es – wie auch bei Caspar Hauser und Karl Roßmann – nicht nur um das Vermischen von zwei Merkmalen, sondern von vielen. Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius geben in *Hybride Kulturen* folgende Definition:

Hybrid ist alles, was sich einer Vermischung von Traditionslinien oder von Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der Collage, des Samplings, des Bastelns zustandegekommen ist. In solcherart hybridisierten Kulturen kann nationale Identität bestenfalls noch eine unter vielen sein (14).

Der Text ist nicht nur eine „Sprachmischwerkstatt“ (vgl. Hinnenkamp 10), die vulgäre und gehobene Sprache, „reines und unreines“ Deutsch, Gesungenes, Gesagtes und Gebrochenes vermischt³⁴, sondern auch eine Formmischwerkstatt. Beide, das Individuum und der Text, erfahren eine Hybridisierung, für die im Duden Bastardisierung (859) angegeben wird. Sowohl

das Ich als auch der Text stammen aus unehelichen Verhältnissen, sie tragen nicht den Namen des Vaters (in dieser Erzählung kommt auch tatsächlich kein Vater vor), sie sind namenlos. Das Namenlose wird auch immer mit etwas Schmutzigem assoziiert; für Clément Rosset ist das Nichtbenennbare der Schmutz, das Reale (vgl. vor allem 28). Ihnen haftet somit etwas Nomadenhaftes an, sie sind Findlinge. In „Großvaterzunge“ sagt die Ich-Erzählerin: „Ich bin Wörtersammlerin“, sie sammelt Wortfindlinge, Formfindlinge sowie Findlingsidentitäten, die immer wieder neu kombiniert und montiert werden. „Mundhure“ nennt die Mutter ihre Tochter im *Karawanserei*-Roman, weil sie für ihre Großmutter Geschichten über Robinson Crusoes Familie dazuerfindet (vgl. *Sonne* 125)³⁵.

Die ewige Hure

Die Mutter des Einzel-Kind-Dramas (diese Wortkreation lese ich als Symbiose von individuell und gesellschaftlich, also als sozial-psychologisch, aber auch als eine Anspielung auf das Ein-Personen-Stück) sagt vor Gericht aus:

Diese Frau [Ophelia] hat meinen Sohn zugrunde gerichtet, die Bettwäsche war schwarz, sie ist eine Zigeunerin, aber leider haben wir es nicht gemerkt (105).

Das Private, das Intimste wird hier zu einer öffentlichen Angelegenheit, und die bereits entindividualisierte Ich-Ophelia-Putzfrau erfährt durch die Schwiegermutter-Königin eine weitere Fremdbezeichnung, denn diese nennt sie „Zigeunerin“. Diese Bezeichnung ist polysemisch aufgeladen und verweist schon auf den Zusammenhang zu homo sacer³⁶, denn die Geschichte der Sinti und Roma ist eine des Einschlusses nur durch Ausschluss. In diesem Wort schwingt nicht nur als eine „tatsächliche“ Bedeutung das Herkunftslose mit, sondern es ist auch etymologisch gesprochen herkunftslos, so wie schon das Wort Roß. Bis heute weiß man nicht,

ob es aus dem Griechischen *athinganoi* kommt und eine Anhängerin einer gnostischen Sekte, die aus Anatolien stammt, bezeichnet, ob es aus dem persischen *Ciganch* mit der Bedeutung Musikerin und Tänzerin – wie Brunelda eine war – kommt, oder aus dem Kiptschakischen mit der Bedeutung von „arm und mittellos“. Im Deutschen schwingt auch noch der Zieh- Gäuner mit, also der herumziehende Gauner, was an Karl Roßmann genauso wie an Caspar Hauser, die „herumziehenden Betrüger“, erinnert. Es kann auch eine juristische Konnotation, nämlich die der Diliquenz, besitzen. Dem Ausdruck haftet eine Legende an, nicht unähnlich der Ahasver-Legende, dass das Nomadentum Strafe und Buße für Apostasie sei³⁷. Darüber hinaus ist das Wort extrem sexuell aufgeladen; die exotische Frau, die Hure, die Verführerin mit Zauberkraften. Vielleicht hat die „Zigeuner-Hexe“, wie auch schon Shakespeares Ophelia, Raute, im Volksmund auch Gnadenkraut genannt, als Abtreibungsmittel genommen und die Bettlaken so schwarz gefärbt, um sich also der Reproduktion ohne Einwilligung des Mannes zu verweigern oder aber von ihm wegen der Scheidung und des Klassenunterschieds dazu getrieben. Stephanie Bird liest die schwarze Bettwäsche als Vernachlässigung des Haushalts (vgl. 172), was gut zu dem Thema der Putzfrau passt. Bemerkenswert ist der Kontrast von weiß und schwarz, der sich später nochmals im Bild der Frau mit „schwarzen Haaren und weißer Plastiktüte“ (vgl. 107) wiederholt. Während die weiße Bettwäsche auf die Jungfräulichkeit, also das Heilige, verweist – man denke hier auch an den Brauch, nach der Hochzeitsnacht das Bettlaken öffentlich herumzuzeigen –, steht das schwarze Bettlaken für das Unreine, sowohl sexuell als auch auf die Rolle der Hausfrau bezogen. Die schwarzen Haare, die Bird z.B. als Zeichen dafür liest, dass die Erzählerin eine Türkin ist (vgl. 177), möchte ich etwas weiter fassen und als exotische Frau³⁸ (auch Marie mit ihren schwarzen Haaren, die Woyzeck betrügt, ist hier aufgehoben) lesen, was Birds Lesart nicht ausschließt. Dass es hierbei um ein Zeichen der

Marginalisierung geht, bleibt damit unangefochten, jedoch trägt das Bild der exotischen Frau eine deutlich sexuellere Konnotation, um die es m. E. vor allem in der Erzählung auch geht. Bird liest die weiße Plastiktüte mit Elaine Showalter im Zusammenhang mit Ophelia als Symbol der Unsichtbarkeit und Transparenz; Ophelia ist ein weißes Papier, auf und über das immer wieder Männerphantasien geschrieben werden. (vgl. 177). Im Stück „Perikızı“³⁹ findet sich gleich zu Anfang ein Bezug zu dieser Unsichtbarkeit. Der Vater PerikızıS sagt im Zusammenhang der Odysseus Geschichte: „Tochter, mein Augenlicht, wenn du in ein fremdes Land gehst, und wenn das Land ein einäugiger Riese ist, und du willst von seinem Honig und seinen Tieren kosten, wirst du auch zu einem Niemand schrumpfen“ („Perikızı“, *Odyssee Europa Programmheft*). Im Exilland angekommen kann sie dann auch niemand sehen und hören (vgl. Aufführung am 6.6.2010 im Düsseldorfer Schauspielhaus). Damit rückt Ophelia in die Nähe Caspar Hausers, der auch eine Tabula rasa war, auf die jeder seine eigenen Vorstellungen einschrieb bzw. einschreiben wollte. In diesem Bild ist demnach ein doppelter Ausschluss festgehalten, der Ausschluss der Frauen und der der Ausländerinnen. Sie sind wie *homo sacer* nur durch Ausschluss eingeschlossen. Da die Plastiktüte auch für die Arbeiterfrau steht, denn in ihr sammelt die Putzfrau Fäkalien ein (vgl. 108), handelt es sich hier um einen dreifachen Ausschluss, nämlich den von *class*, *race* und *gender*. Dadurch, dass die weiße Tüte mit Kot beschmutzt wird, vermischt sich auch hier das Heilige und das Unreine untrennbar.

Ophelia zeigt nach der Gerichtsverhandlung der Schwiegermutter ihren „Arsch“ (105) und sagt: „Sie sagen, Madam, die Eule war die Bäckerstochter, Madam, wir wissen, was wir sind, aber nicht was wir sein können“ (105). Obwohl wörtlich aus Shakespeare⁴⁰ zitiert, gibt es einen wesentlichen Unterschied, denn Ophelia sagt dies hier zur Königin und nicht zum König wie bei Shakespeare. Diese performative Auflehnung gegen die Schwiegermutter beinhaltet

somit vor allem auch eine Problematisierung der weiblichen Partizipation an der ständigen Produktion und Reproduktion der patriarchalen Machtstrukturen. Ophelia sagt diesen Satz sowohl im Shakespeare Drama (in dem sie bereits alles singt) als auch hier. Schon bei Shakespeare ist die Auflehnung nicht mehr dem Bezirk des Wahnsinns zugeordnet und erhält eine Legitimation, egal ob Ophelias Wahnsinn nun als eine Form der weiblichen Verweigerung gelesen wird oder nicht.

Die Vieldeutigkeit der Eule als Symbol sei hier noch erwähnt, denn m.E. wird mit all diesen Bedeutungen gespielt, und so eine Einheit auf dieser Ebene hinterfragt. Eine Technik, die auch bei Herta Müller eine Rolle spielen wird. Das Symbol, das traditionell aus zwei Teilen besteht, die auf die Einheit verweisen, wird als wesentlich hybrideres Phänomen vorgeführt. Es besteht nicht nur aus zwei Kulturräumen, sondern aus vielen verschiedenen, und das auch historisch gedacht. Im christlichen Glauben steht sie für Laster, Unglauben (Heiden, Nicht-Christen), Wollust und Trägheit und wird im europäisch christlichen Raum als Leichenhuhn, Hexenvogel und Dämon bezeichnet, wo hingegen sich im Arabischen die Seelen der Verstorbenen als Eule zeigen. In der Antike symbolisierte sie die Weisheit (Athene), diese Bedeutung besaß sie auch auf Tylos, der griechische Name des heutigen arabischen Inselstaats Bahrain⁴¹ (vgl. Schneider 185f). Durch Paulinus von Nola (gestorben 431) erfährt sie eine weitere positive Konnotation, nämlich „die auch im Dunklen das Licht gewahrende Seherin“ (ebd. 186). Darüber hinaus gibt es eine christliche Legende, in der es um den Ungehorsam einer Bäckerstochter geht, die Brot für Christus backen soll, dies auch macht, der Teig immer mehr anschwillt (Ophelia ist schwanger), die Bäckerstochter Jesus dann aber nur die Hälfte geben will, worauf Jesus sie in eine Eule verwandelt (Bestrafung des Ungehorsams, z.B. nicht zu assimilieren)⁴². Die Geschlechteridentität, wie Butler schreibt, ist „eine performative Leistung,

die durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen wird“ (302). Trotz der und zugleich wegen der Auflehnung ist das Ich im „schwarzen Bach der Bettwäsche ertrunken“ (105). Die Eule kündigt Ophelias Tod genauso wie ihre Wiedergeburt, ihre seherische Gabe und ihren dreifachen Ausschluss an.

In welcher Nation und zu welcher Zeit sie ertrank, wird nicht gesagt. Das einzige Land, das genannt wird, ist Deutschland und das als Exilland, „Als Ophelia ertrunken in meinem Land, wieder in die Welt gekommen in Deutschland als Putzfrau“ (107). Die Wiedergeburt in Deutschland findet vielleicht in den späten 1960er Jahren statt und reicht in die 80er Jahre. Der Mamaschlager und das Düsseldorflied waren Ende der 1960er Jahre populär, und bevor die Erzählung sich in eine Art post-dramatisches Drama auflöst, gibt es eine Unterhaltung mit einer Trödlerin (junk dealer), die 68 Jahre alt ist, zwei Kriege mitgemacht hat und die Jahreszahlen 1941 und 1945 als Todesjahre ihrer Kinder angibt (vgl. 113).

Über Ophelias Land erfahren die Leser nur, dass Männer-Freunde sich „die Hände schütteln“, „es ... die Zeit zum Schweigen [ist] und die Demokratie wiederaufzubauen“ (105). Man erfährt weder, was für ein politisches System gerade herrscht, noch was für eine Regierungsform davor herrschte. In der Zeit vor dem jetzigen System spielten Klassenunterschiede anscheinend keine Rolle, denn Hamlet sagt zu Ophelia: „Damals waren die Zeiten anders, ich hätte auch eine Putzfrau heiraten können damals“ (104). Jetzt spielen nicht nur Klassenunterschiede eine Rolle, Frauen sterben bei der Polizei, Männer schweigen untätig, und Schwiegermütter inspizieren Bettwäsche (Bespitzelung) und sehen nach, „ob die Bücher noch auf den Regalen standen oder im Ofen starben“ (105) (die kranken türkischen Wörter/ Antiintellektualismus generell, aber vor allem gegenüber Frauen). Diese Beschreibung lädt durchaus dazu ein, das Land als die Türkei zur Zeit der Militärdiktatur und das Damals als

Demokratie zu lesen, wie Bird vorschlägt, jedoch ohne es zu begründen (vgl. 172, 173, 175)⁴³.

Vor allem der Satz über die Zeit des Putsches in Özdamars Kleist-Rede könnte hier als Argument herangezogen werden, denn dort heißt es: „Bei einem Putsch steht alles still, die Baustellen, der Export und Import, die Menschenrechte, auch die Karriere steht still, sogar die Liebe kann still stehen“ (16f). All dies findet sich jedoch auch auf die ein oder andere Art in Shakespeares Hamlet-Drama und wurde in der Theatergeschichte, abhängig vom historischen Kontext und politischer Gesinnung, immer wieder neu auf (deutschen) Bühnen dargestellt⁴⁴. „Hamlet ist Deutschland“ heißt der vielzitierte Satz von Ferdinand Freiligrath. Der dänisch-englisch-deutsch-türkische Hamlet steht hier nun für ein namenloses Land. Ich meine, dass das Land absichtlich namenlos und die Sprache absichtlich vage gehalten bleiben, um eine Vielzahl von Bedeutungsmöglichkeiten zu ermöglichen, und das nicht nur hinsichtlich des historisch-kulturellen Kontexts, sondern auch in Bezug auf politische Systeme, denn dadurch wird ein eigenes Einschreiben ermöglicht⁴⁵, was Erinnerung beinhaltet, und so gegen eine Politik des Vergessens gerichtet ist, die Teil der nationalen Sprachpolitik ist.

Sowie es keine einheitliche Identität gibt, durch die vielen Zitate keinen eindeutigen Autor und keine einheitliche Form, gibt es auch keine eindeutige Bedeutung, sondern eine Vielzahl. Außer der Türkei könnte genauso Griechenland unter den Obristen, Francos Spanien, der Iran unter dem Schah, aber auch unter Khomeini, ein lateinamerikanisches Land oder der Prager Frühling gemeint sein, auf all diese Diktaturen nimmt die Erzählerin z.B. in *Die Brücke am Goldenen Horn* Bezug und später tritt auch Ophelia aus Lateinamerika auf. Hier wird eine Art Ausnahmezustand beschrieben, der sowohl in Diktaturen als auch Demokratien möglich ist und den Agamben als das Paradigma der modernen Nationen auffasst. Man denke – auch in Anlehnung an die verwendeten Liedfragmente, die Instrumentalisierung von Schlagern unter

dem NS-Regime und ihr Weiterleben nach 1945 – z.B. an die Weimarer Republik und die weltweiten Unruhen in den 1960/70er Jahren, in denen viele Demokratien Notstandsgesetze erließen und mit Polizei- und Militärgewalt gegen die Demonstranten sowohl in den eigenen Ländern als auch in den Kolonien vorgingen. Im Zusammenhang mit dem politischen Ausschluss von Frauen kann darüber hinaus jede beliebige Demokratie gemeint sein und nicht zuletzt die griechischen und römischen, was – in einem weiteren Assoziationsschritt – an Brechts *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* denken lässt. Gibt es denn eine Demokratie, in der Klassenunterschiede keine Rolle spielen? Özdamar selbst meint, dass das Damals (auch) für „die romantische Linke“ steht⁴⁶. Damit liegt die Utopie nicht in der Zukunft, sondern in der Vergangenheit, und hat sich schon als Illusion entlarvt⁴⁷. Oder, um Beispiele aus dem türkischen Kontext zu geben, sei hier an Atatürks rigide Sprachpolitik erinnert, mit deren Hilfe gewaltsam eine nationale Identität geschaffen wurde, gleichzeitig zeichnet sich Atatürks Politik jedoch auch durch Demokratisches und Emanzipatorisches aus. Durch die ästhetische Entgrenzung und die Vagheit der Sprache werden somit nicht nur Trennungslinien wie die von Subjekt und Objekt, Fakt und Fiktion, sondern auch von Totalitarismus und Demokratie verwischt. Auch Begriffe wie Nation und Historie erfahren eine Entgrenzung und geben dem Einpersonenstück etwas Transnationales und Transhistorisches, wobei ich hier diese Begriffe in erster Linie nicht literaturwissenschaftlich fasse⁴⁸. Während man in anderen Texten Özdamars ein transnationales Moment im Leiden der Menschen gender-unabhängig feststellen kann⁴⁹, besteht die Verbindung über nationale und historische Grenzen hinweg in „Karriere einer Putzfrau“ vor allem aus Misogynie, also einer spezifisch weiblichen Leidenserfahrung. Es geht also (auch) um die Allgegenwart des Patriarchats, wie es Butler nennt oder „die Bühne ist ein einziges Männerpissoir“ (114), wie es in „Karriere einer Putzfrau“ heißt.

Biopolitik als Feminisierung der Politik

Frauen sind vom politischen Prozess ausgeschlossen, denn nur die Männer „gehen ins Restaurant, um die Demokratie wiederaufzubauen“ (vgl. 105); ihre Körper werden jedoch durch die Produktion- und Reproduktionskontrolle politisiert. Zu einer solchen Lesart lädt nicht nur das Zitat der Schwiegermutter ein, sondern auch die Szene, in der die Trödlerin der Putzfrau erzählt, dass ihre „Tochter zyffillus gekriegt [hat]/ Ärzte haben gesagt/ sie braucht Kinder, so wird sie geheilt“ (113). Oder die Frauenleiche, die sie als Putzfrau eines Hochhauses in der Mülltonne findet und über die zwei „Gastarbeiter“ sagen: „Guck mal: Standard. Die hätten wir noch 30 Jahre gebraucht“ (112). In der darauffolgenden Szene bei Ophelias Großmutter geht es um die weibliche Brust. Hier wiegt die Großmutter die Brüste ihrer Enkelin und vergleicht sie mit ihren, die sie als schlechter empfindet (vgl. 106), (Schwangerschaft/ Alter). Auch diese Szene ist mehrdeutig, denn die weibliche Brust steht für die weibliche Identität, verheißt sexuelle Lust, steht für Fruchtbarkeit, Mütterlichkeit, Ernährung, Heilung, Schutz (den Ophelia ihrem Mann nicht gegeben hat) und das seit der Französischen Revolution auch im politischen Sinn. Das freie Volk wird an der freien Brust ernährt und beschützt. Auch die zweiten Frauenbewegungen bemühten die weibliche Brust als Symbol der Freiheit (man denke hier z.B. an die BH-Verbrennungsaktionen). Der weibliche Körper und die Reglementierung der weiblichen Sexualität in ihrem ökonomischen Zusammenspiel stehen im Zentrum des Textes. Der Körper und Sexualität stellen auch das Zentrum der Biopolitik dar. Die Biopolitik, wie Agamben Foucault zusammenfasst, ist durch „... die wachsende Einbeziehung des natürlichen Lebens des Menschen in die Mechanismen und das Kalkül der Macht“ (127) gekennzeichnet. So gesehen kann man die Biopolitik auch als eine Feminisierung der Politik lesen, denn das Verhältnis von Frauen und Politik ist traditionell durch das der Handelsware bestimmt, der Körper ohne

Bürgerrechte und ohne politischen Wert steht hier also immer schon im Zentrum. Agamben meint, dass dem modernen Staat „nicht der Mensch als freies und bewußtes politisches Subjekt zugrunde liegt, sondern vor allem sein nacktes Leben ...“ (137). So geht es in der (deutschen) Bevölkerungspolitik, die immer auch Familien- und Migrationspolitik ist, auch nicht um zoë, also um ein gutes Leben, sondern um biopolitisch verwertbares Leben. Dabei spielt Ökonomie, die kaum noch von Politik zu unterscheiden ist, eine wesentliche Rolle. Die Diskussionen aus diesen Bereichen, die stets auch wirtschaftliche Argumente anführen, veranschaulichen dies: Sei es der ständige Appell an die Deutschen, mehr Kinder für die Altersversorgung und als Fachkräfte zu produzieren; oder die Geschichte der in den 1950er Jahren ins Land geholten Gastarbeiter, die man dann wieder loshaben wollte und konnte⁵⁰, da sie keine Bürgerrechte hatten; oder die Argumente für die Auflockerung von Einwanderungsgesetzen für ausländische Fachkräfte aus dem IT-Bereich. Eine Staatsbürgerschaft war weder bei den Gastarbeitern noch ist sie für das Modell der deutschen Green Card⁵¹ vorgesehen. Die Staatsbürger sollen von Deutschen produziert werden, was auch in der Reglementierung von Schwangerschaftsabbrüchen abzulesen ist, da das obligatorische Beratungsgespräch, das darauf abzielt den Abbruch zu verhindern, nur für deutsche Frauen verpflichtend ist, denn der Erziehungsauftrag, Kultur vor allem über die Sprache zu (re)produzieren, ist traditionell ein weiblicher.

Diese politische Wertlosigkeit wird auf immer weitere Gruppen ausgedehnt. Diese Gruppen variieren ständig, denn „... einer der wesentlichen Züge der modernen Biopolitik ... ist die Notwendigkeit, im Leben laufend die Schwelle neu zu ziehen, die das, was drinnen, und das, was draußen ist, verbindet und trennt“ (140)⁵². Man denke hier zum Beispiel an Olympe de Gouges' Forderung, Frauen in das Konzept der Menschenrechte einzubeziehen, die bei der

Erklärung der Menschenrechte nicht mit in der Definition Mensch enthalten waren, weil sie auch keine Bürgerrechte hatten. Die Definition, wer ein Mensch ist, ist innerhalb der binären Gegensatzlogik immer auch die Definition, wer kein Mensch ist. Darüber hinaus zeigt dieses Beispiel die historische Verstrickung von Menschen- und Bürgerrechten. Frauen hatten keine Menschenrechte, weil sie keine Bürgerrechte hatten. Flüchtlingen, um ihnen die Bürgerrechte entziehen zu können, werden erst dehumanisiert. Ihnen wird in diesem Schritt also ihr Menschsein abgesprochen, um ihnen ihre Bürgerrechte absprechen zu können. Sie haben dann zwar noch ihre (internationalen) Menschenrechte, die jedoch ohne Bürgerrechte vollkommen abstrakt bleiben und wie die literarischen Texte zeigen keinen Schutz gewähren:

Wenn Flüchtlinge ... in der Ordnung des modernen Nationalstaates ein derart beunruhigendes Element darstellen, dann vor allem deshalb, weil sie die Kontinuität zwischen Mensch und Bürger, zwischen Nativität und Nationalität, Geburt und Volk, aufbrechen und damit die Ursprungsfiktion der modernen Souveränität in eine Krise stürzen. Der Flüchtling, der den Abstand zwischen Geburt und Nation zur Schau stellt, bringt auf der politischen Bühne für einen Augenblick jenes nackte Leben zum Vorschein, das deren geheime Voraussetzung ist (Agamben, Homo 140).

Nimmt man die Unterscheidung von aktiv und passiv, dann sind die Bürgerrechte aktive und die Menschenrechte passive Rechte. Diese Unterscheidung liegt auch konventionell dem Geschlechterunterschied zugrunde. Dadurch, dass Flüchtlinge feminisiert werden, wird die von Agamben gezogene Linie, dass es sich bei der Vater/Souverän – Sohn/*homo sacer* Beziehung gerade nicht, um die von Mann und Frau (Tochter und Sklaven) handelt, auch ununterscheidbar verwischt. In der Erzählung werden, wie erwähnt, gerade die Männer mit passiven Eigenschaften ausgestattet. Dazu kommt, dass die Trennung von öffentlich und privat, wie Agamben anmerkt,

auch nicht mehr existiert. Clara, Brunelda und Ophelia sind Caspar Hausers Schwestern, sind *homines sacrae*, das nie „ausgesprochene Wort Schwester“ kann in der modernen Biopolitik ruhig ausgesprochen werden. In Begriffen wie Klasse, Rasse, Geschlecht steht ja gerade der Körper im Vordergrund.

Klassen-, Gender-, und ethnische/rassische Unterschiede beinhalten, wie das Wort Unterschied besagt, Differenzen (hier könnte man auch Unterschied lesen, also eine Trennung nach unten), sie verbinden jedoch auch über nationale und historische Grenzen hinweg. Um Misogynie geht es auch in der nächsten Szene, wenn die Nachbarin der Großmutter Ophelia beim Kofferpacken die Geschichte von „Frau Scheiße“ (106) erzählt, jedoch wird hier die abwertende Bezeichnung genutzt, um drei Männern einen Streich zu spielen. Das Streiche spielen erinnert an Possen und Schwänke genauso wie an mündliche und schriftlich überlieferte türkische⁵³ Märchen (z.B. „Das Märchen von der Schlaueit der Frauen“) und Märchen aus 1001 Nacht (z.B. „Die Streiche der verschlagenen Delile“). Das Transhistorische ist hier im generationsübergreifenden Moment angelegt, und das Transnationale auch dadurch, dass Ophelia in Deutschland zur „Frau Scheiße“ wird (vgl. 113). Und beide Elemente sind wiederum in der Form des Märchens vorhanden. Kurz das Märchen in der Geschichte:

Wie in der Erzählung geht es um „eine Frau, die wie die Frauen einen Mann hatte“ (106) [jede Frau hat also einen Souverän], mit dem sie sich drüber stritt, wer die Kuh füttern solle. Sie vereinbarten, dass derjenige das Tier füttert, der zuerst spricht. Sie geht zum Nachbarn, während er zu Hause bleibt und auch kein Wort sagt, als drei Räuber kommen, die ihren gesamten Besitz rauben und ihn entehren und entmannen (sie schneiden seinen Bart ab). – Wieder wird der Mann als passiv dargestellt. – Als die Frau zurückkommt und das erfährt, geht sie den Dieben in Eischuhen – Geduldsschuhen – nach, die sie in einem Hotel findet und stellt sich ihnen mit

den Worten: „Ich heiÙe ScheiÙe“ vor (107). Nachts suchen die Männer die Frau auf (Assoziation: Vergewaltigung), die schon weg ist, jedoch vorher in die Stiefel der Männer ein Mehl-Wasser-Gemisch goss. Die Männer rufen dreimal den Namen der Frau, wovon der Hotelier wach wird, und als er die Mehl-Wasser-Pantsche aus den Stiefeln der Männer flieÙen sieht, schlägt er sie und beschuldigt sie auf seinen Teppich „geschissen zu haben“ (vgl. 107). Durch den Ausspruch der GroÙmutter, als das Märchen fertig erzählt ist, „Am Ende gewinnen immer die Bösen“ (107), kommt noch etwas Antimrchenhaftes hinzu, was an das Antimrchen der 17. Szene „Kaserne“ in *Woyzeck* denken lässt, in dem das unglückliche Waisenkind ein unglückliches Waisenkind bleibt, und im Bühnenstück teilweise zitiert wird. Auch die Putzfrau, die Schauspielerin werden möchte, bleibt Putzfrau. Nachdem das Theaterstück in der Erzählung erzählt wird, heiÙt es:

*„Ich bin so eine schöne Frau, ich kann auch Schauspielerin sein an diesem Theater“,
habe ich gesagt. „Hier ist die Bohnermaschine, die Bühne wird täglich gebohnt, haben
sie gesagt (120).*

Ich sehe in dem Märchen nicht nur einen „derben Schwank“ (Mecklenburg, „Leben“ 92), sondern auch Anspielungen auf Artaud, der sich als die Stimme von Baudelaire, Gérard de Nerval, Rimbaud, Edgar Allan Poe, Villon, Nietzsche, Kierkegaard und Hölderlin sieht, was Jacques Derrida auch zu der Bemerkung veranlasste: „Wir stellen fest, das Artaud der erste war, der in einem martyrologischen Baum die umfassende Familie der genialen [misogynen] Wahnsinnigen zusammenfassen wollte (Schrift u. Differenz 281). Artaud sagt explizit: „ ... meine Stimmen heiÙen nicht Titania, /Ophelia, Beatrice, Ulysses, Morella oder Ligeia, / Aischylos, Hamlet oder Penthesilea“ (Frühe Schriften 11). Also er ist auf keinen Fall die Stimme von weiblichen Selbstmrderinnen, noch die von personae dramatis. Den weiblichen

Selbstmörderinnen und den personae dramatis wird hier nun eine Stimme verliehen, was nicht nur die Figur Ophelia belegt, sondern auch ein Blick auf das vorn zitierte Personenverzeichnis zeigt. Nicht nur ist ein beliebtes Wort Artauds „Scheiße“, sondern über Gérard de Nerval gibt es auch die Verbindung zu der homophonen Wortkette „mère merde mort mer“ (vgl. Matthes 85), die „verräterische Mutter, die sein Denken getrübt hat“ (Artaud nach Matthes 38) und in deren uterinen Flüssigkeit Gérard de Nerval erstickte (vgl. Matthes 85). Trotz der Affinität zu Artaud und dem Theater der Grausamkeit (oder sollte es das Theater des Leidens heißen), kann man dieses Märchen in der Erzählung auch als eine Absetzung von ihm lesen und das nicht nur in der oben genannten Form der Einbeziehung von Stimmen und Personen, die Artaud nicht einbeziehen will, sondern auch durch das Märchen. Das Märchen von „Frau Scheiße“ kann so als Metapher für das Nichterfüllen der vorgegebenen Genderrolle und für die Problematik eines weiblichen Schreibens gelesen werden, denn die Sprache, wie schon bei *Caspar Hauser* und *Der Verschollene* gezeigt wurde, ist patronymisch, und da es kein außerhalb von Sprache (und damit auch kein Außerhalb von Ideologie) gibt, geht es darum, spielerisch neue Kombinationsmöglichkeiten zu kreieren, um so Subversives frei zu setzen. Streiche spielen ist immer auch ein Spielen mit Erwartungen, etwas ist nicht genau das, was es ist, jedenfalls nicht vom Anfang bis zum Ende, was auch wieder an Mimikry erinnert. Dabei wird die Partizipation der Frauen an den nationalen Machtstrukturen⁵⁴ generell und insbesondere die der Mütter nicht geleugnet, und verweist auf die Unmöglichkeit außerhalb dieser Strukturen zu stehen. Dies zeigt nicht nur die Szene mit der Schwiegermutter, sondern es wird z.B. auch im Karawanserei-Roman als gewaltsame Sprachpolitik thematisiert, wenn die Mutter die Tochter maßregelt, weil sie „Mutter“ im Dialekt sagt: „Sprich nicht so, du musst wieder istanbultürkisch, sauberes Türkisch sprechen, verstehst du, in zwei Tagen fängt die Schule an. Wenn du so anatolisch sprichst,

werden alle zu dir Bauer sagen. ... In der Schule werden sie dir das Leben wie einen engen Schuh anziehen. Sag Anneciğim! Nicht Anacuğum'. ... So schnitten mir Istanbuler Messer mein Anacuğum rasch zu Anneciğim“ (*Sonne* 56f).

Die Putzfrau als Schriftstellerin

Ophelia – „Ich bin Ophelia, die der Fluß nicht behalten wollte“ (Müller 15) – kam mit dem Zug nach Deutschland, denn sie „wollte sich langsam an Europa gewöhnen, deswegen bin ich mit dem Zug⁵⁵ gefahren“ (107). Während die Leser in anderen Werken etwas über die Reise bzw. Flucht erfahren, gibt es in dieser Erzählung diesbezüglich eine Lücke. Der Absatz zwischen Abreise und Ankunft, sozusagen das Bindeglied, spricht von all den Toten, die sie zurücklässt:

Ich gehe, aber ich lasse so viele Tote hinter mir, der Schlaf von einem Kind, das zum ersten mal ein Schiff sieht, wird leicht, und der Schlaf eines Jungen, der getötet worden ist, ist aus. Für ihn Zigaretten, Abend, Straße, Katze ist vorbei. Er wird mit einem Pferd in mir herumlaufen, vielleicht gegen Morgen an einen Fluß kommen (107).

Auch wenn Yildiz sich nicht mit diesem Text von Özdamar beschäftigt, können ihre Überlegungen bezüglich des politischen Traumas hier fruchtbar gemacht werden, denn mit Cathy Caruth argumentiert sie:

Trauma refers to the impact of an injurious event that is too unexpected and overwhelming to be experienced at the moment it occurs and is therefore not fully integrated by the subject. Because of its unassimilated nature, it returns, albeit with some delay, repeatedly and insistently. What characterizes this traumatic recall above all – and distinguishes it from memory – is the „literal return of the event against the will of

the one it inhabits“ (Caruth 5) ... Trauma is thus a mode of recall in which the exact return of the event coincides with amnesia (259f).

Es ist eine gewaltige und gewaltsame „Erinnerung“, die Toten laufen in ihr als/ mit Pferden herum, das Verdrängte kommt an die Oberfläche. Auch wenn z.B. Perikızı, die auch zeitweise eine Putzfrau ist, nicht mehr mit den Toten leben möchte, so gibt es doch kein Entrinnen von ihnen. Wann und wo diese „Erinnerung“ sie einholen wird, ist unvorhersehbar, „vielleicht gegen Morgen“, „vielleicht am Fluss“. Es gibt hier große Lücken, nicht nur was die Flucht angeht, sondern auch auf den toten Jungen bezogen. Diese Erinnerungslücken sind in Assoziationsketten und in Schnappschüssen aufgehoben, die Details wie die Zigarette und die Katze beinhalten. In *Die Brücke am Goldenen Horn* steht die Zigarette für sozialistische Arbeiter und Intellektuelle, „die Zigarette war das wichtigste Requisite eines Sozialisten“ (Überschrift eines Kapitels in *Sonne* 666) und das Restaurant Kapitän, in dem sich die Intellektuellen treffen, wird als die Verlängerung der Straße bezeichnet (vgl. Kapitel „Der lange Tisch im Restaurant „Kapitän“ in *Sonne* 615ff), was die Assoziation zum politischen Trauma noch unterstreicht. Genauso können diese Lücken auch als ein Vorführen der verordneten Politik des Vergessens gelesen werden, festgehalten in einer Sprache, die immer wieder an die Grenze zum Schweigen stößt.

Nimmt man zu diesem politischen Trauma, dem weiblichen und dem der Selbstmörderin, Özdamars Rede zum Fontane Preis hier noch dazu, in der es, bezogen auf das von Kurt Weil vertontem Berliner Klopsliedes⁵⁶, heißt:

*Es gibt in der Türkei, in der Stadt, wo ich geboren bin, keinen Klops, aber uff eenmal klopp's gibt es. Ich klopfte, uff eenmal im Bauch meiner Mutter, an einem Augusttag:
„Nanu, de kick, ich denk: nanu, /Jetzt iss'se uff, die Tür, erscht war'se zu! (711).*

In ihrer Rede setzt sie das Klopslied in einen Bezug zur Deutschlandtüre, die für sie „uff eenmal uff ging“ (712). So erhält man eine Traumatacollage, nicht unähnlich denen aus den vorherigen Romanen, in denen das Exil auch in Geburtsmetaphern dargestellt wurde, als Trauma genauso wie als Neuanfang und Leben.

Der Neuanfang, die Wiedergeburt in Deutschland als Putzfrau, liest Mecklenburg insofern biographisch, da er Ophelia mit dem Schauspielerberuf gleichsetzt:

In diesem Motiv schwingt also vielleicht auch selbsterfahrene Kränkung mit, sei es durch den Karrierebruch infolge politisch motivierter Emigration, sei es durch eine ganz gewöhnliche Lehrlingserfahrung am Theater, erst einmal als Mädchen für alles dienen zu müssen, und sei es als Putzfrau (“Leben” 93).

Ich möchte dem noch weitere Deutungsmöglichkeiten hinzugeben ohne Mecklenburgs auszuschließen. In Bezug auf Traumata kann das Schreiben (bei Yildiz die deutsche Sprache) auch als ein Reinemachen gelesen werden, was an Freuds Überlegungen zum therapeutischen Moment des Schreibens denken lässt oder an Webers „Schreiben als Trauerarbeit“ (221)⁵⁷. So gesehen ist die Putzfrau keine Degradierung mehr, sie steht nicht mehr im Dienste anderer, befriedigt nicht mehr die Bedürfnisse anderer, sondern ein eigenes. In der Erzählung wiederholen sich Sätze und Satzfragmente, die immer wieder leichte Veränderungen erfahren, immer wieder in einen neuen Kontext gebracht werden, was einem steten neu Durchleben der Erlebnisse gleichkommt, in dem auch die Möglichkeit eines Durchbrechens der ständigen Wiederholungen liegt, wie z.B. ihr Zusammentreffen mit der Trödlerin zeigt, die in ihr die Schauspielerin sieht. Vor allem wenn die Erzählerin später beschließt das Hochhaus zu verlassen und denkt, „... ich hatte die Kuh nicht gefüttert, ich hieß Frau Scheiße, ich brauchte ein neues Bett und Bettlaken“ (113) und bald darauf das Bühnenstück folgt, liegt die Assoziation nahe, das neue (weiße)

Bettlaken als Papier zum Schreiben und das Bett als Schreibutensilien zu lesen. Sie heißt auch nicht mehr „Scheiße“, sondern hieß so, der Begriff liegt zumindest für diesen kurzen Augenblick in der Vergangenheit. Zieht man hier darüber hinaus das weitere Werk Özdamars mit in Betracht, stellt man fest, dass sich die Textschlaufen über die einzelnen Erzählungen, Theaterstücke oder Romane hinweg erstrecken. Das Märchen von „Frau Scheiße“ wird am Ende des *Karawanserei*-Romans erzählt, „Karriere einer Putzfrau“ gibt es als einzelnen Band kombiniert mit Teilen aus *Die Brücke am Goldenen Horn*, und auch in „Perikızı“ muss die Immigrantin gegen ihren Willen Hundefäkalien im Wald einsammeln⁵⁸.

Die Berücksichtigung des Theaterstückes „Perikızı“ führt wiederum zur Figur der Mimikry. Sie wird nicht nur vom Arbeitgeber, sondern auch von ihren türkischen KollegInnen mit Gewalt zum Fäkalieneinsammeln gezwungen, weil sie die Neue ist, aber auch weil sie von ihren türkischen KollegInnen nicht als Türkin anerkannt wird, denn ihr Vater stammt aus einer Gegend, in der viele Armenier leben (vgl. 306). Hier spielt also der Name des Vaters eine Rolle. Nimmt man dies mit in die Überlegungen hinein, erfährt die Kränkung durch einen Karrierebruch, den viele Flüchtlinge erleben, oder über die gewöhnliche Lehrlingerfahrung hinaus noch nationale und hierarchische Dimensionen, die sich nicht auf zwei Nationen und nicht nur aufs Aus- und Einwanderungsland oder auf „Erste Welt“ versus „Zweite und Dritte Welt“ beschränken, sondern „die Figur der Mimikry ... problematisiert die Zeichen des ethischen und kulturellen Vorrangs, so daß das ‘Nationale’ nicht mehr naturalisierbar ist“ (Bhabha 129), hier am Beispiel der Armenier, die nicht türkisiert werden können. Perikızı wird als „armenischer Esel“ (306) beschimpft, die das „Türkentum beleidigt“ (vgl. 307), obwohl sie als ein „theaternarrtes Mädchen aus Istanbul“ (272) eingeführt wird. Darüber hinaus geht es hier

auch wieder um eine Erinnerung, die sich gegen die Politik des Vergessens richtet; des Vergessens des Genozids an den Armenier 1915/16.

Bhabha meint, dass „das Begehren der kolonialen Mimikry“ (132) weniger Objekte hat als vielmehr strategische Ziele, die er „die Metonymie der Präsenz“ (132) nennt:

Diese un(an)geeigneten Signifikanten des Kolonialen Diskurses – die Differenz zwischen Englischsein und Angliziertsein, die Identität zwischen Stereotypen, die, durch Wiederholung, ebenfalls different werden, die diskriminatorischen Identitäten, die über traditionelle kulturelle Normen und Klassifikationen hinweg konstruiert werden, der affenartige Schwarze, der verlogene Asiat – das sind alles Metonymien der Präsenz (132).

„Die türkische Putzfrau“ gehört genauso zu den Metonymien der Präsenz wie „der schwarze Jude“. Die folgende Anekdote, die selbst in einem Zwischenraum zwischen Theater und Realität stattfand, führt das Machtphänomen vor: Özdamar spielte in „Lieber Georg“ 1980 in Langhoffs und Manfred Krages Inszenierung eine Putzfrau, worüber die Kritiker schrieben, dass sogar eine echte türkische Putzfrau mitspielte; Özdamar selbst belustigte diese Kritik (vgl. Beil 8). Angefangen hatte diese Idee als ein „Streich“. Sie verkleidete sich bei einer Probe als Putzfrau und bohnerte die Bühne⁵⁹. Bhabha führt mit Lacan weiter aus:

Bei der Mimikry wird die Repräsentation von Identität und Bedeutung entlang der Achse der Metonymie reartikuliert. Wie Lacan uns erinnert, ist die Mimikry gleich der Tarnung keine harmonisierte Form, die sich von der Präsenz dadurch unterscheidet (oder sie dadurch abwehrt), dass sie sie zum Teil, nämlich metonymisch zur Schau stellt. Ich würde hinzufügen, dass ihre Bedrohlichkeit aus der verschwenderischen und strategischen Produktion widersprüchlicher, phantastischer, diskriminatorischer „Identitäteneffekte“

im Spiel eines Machtphänomens resultiert, das nicht dingfest zu machen ist, weil es keine Essenz, kein „es selbst“ verbirgt (133).

All den Deutungen, ob nun biographisch angehaucht oder nicht, ist eine Grenzverwischung gemeinsam, auch hier lösen sich klare Trennungslinien auf, und die einheitliche Identität wird nicht nur durch die zwei Figuren Ophelia und die Putzfrau gebrochen, sondern nochmals innerhalb der einzelnen Figuren. Wer ist denn nun Ophelia, die immer wieder neu entworfen wird, auch als Hochzeitskleid, Bettwäsche und Kissen⁶⁰, und wer ist die Putzfrau? Eine Schauspielerin, eine Schriftstellerin, eine Streiche spielende „Frau Scheiße“, eine Maske/ Tarnung [„Keiner merkte, dass ich die ehemalige Leiche von einem Mann bin“ (107)] oder eine Frau, die tatsächlich Fäkalien einsammelt und Treppenhäuser von anonymen Wohnblocks putzt?

Vom Nichtputzen der schmutzigen Polysemie

In Deutschland angekommen, geht sie erst einmal auf Arbeitssuche:

Ich als Putzfrau, Deutschland bleibt sauer, ich habe Augen geschlossen, bis 22 gezählt, ich sagte: „Ich mache die Augen auf, und bei dem ersten Prinz, den ich sehen werde, werde ich arbeiten, 20-21-22“ (107f).

Hier ist der Souverän nicht der Ehemann, sondern der Arbeitgeber⁶¹. Der Arbeitgeber entscheidet insofern über Leben und Tod, als dass er seine Arbeitnehmer jederzeit mit dem kapitalistischen Argument des Marktgesetzes entlassen kann. Als der Hund, dessen Fäkalien sie in ihrer weißen Plastiktüte einsammelt, von einem Adler ergriffen wird, was der Arbeitgeber als „das grausamste Gesetz der Natur“ (108) bezeichnet, wird ihr gekündigt: „Du können gehen“ (109). In diesem grammatikalisch falschen Satz sind der Aufbruch⁶², die Mimikry, Brüche in der Muttersprache⁶³ genauso wie die derogativen Erfahrungen und Beobachtungen aufgehoben, die Nicht-

Muttersprachler machen, wenn Muttersprachler so zu ihnen sprechen. Die Beschreibung des ersten Arbeitsplatzes trägt märchenhafte und groteske Züge im Sinn von nebulös und irrational. Die Arbeit selbst schon, Hundefäkalien als Souvenir einzusammeln, ist eine vollkommen schwachsinnige und erniedrigende Arbeit. Dazu kommt, dass die Szene in einem Wald spielt, also in einem undurchschaubaren Dickicht, das Orientierungslosigkeit und Isolation einschließt: „Kein Wolf im Wald⁶⁴ hat mich angesprochen, ich denke, sie haben auch gearbeitet“ (108). Damit ist nicht nur sie isoliert, sondern die Arbeiter sind generell von einander isoliert und werden entzweit, was einerseits die Strategie der Arbeitgeber ist, um die Produktion zu steigern und um jeglicher Art von gewerkschaftlichen/ solidarischen Vereinigungen entgegenzuwirken. Zu einer solchen Lesart lädt *Die Brücke* und auch das Theaterstück „Perikızı“ ein, denn im letztgenannten schmelzen die Szene der Akkordarbeit aus erstgenannten (vgl. 526f)⁶⁵ und das Einsammeln von Fäkalien im Wald zusammen, und verweisen so auf die ökonomische Seite der Ausdehnung der Bedingung, die immer mehr *homo sacer* entstehen lässt. Oder, um hier Spivak mit Marx zu Wort kommen zu lassen: „Die notwendigerweise dislozierte Maschine der Geschichte ist in Bewegung, weil ‘die Diesselbigkeit der Interessen’ dieser Parzellenbauern ‘keine Gemeinsamkeit, keine nationalen Verbindungen und keine politischen Organisationen unter ihnen erzeugt’“ (32). Eine andere Assoziation wäre z.B. die zu den Grauen Wölfen, vor allem wenn man den politischen Kontext berücksichtigt. Diese Assoziation unterstützt das Zitat, denn keiner sprach sie an, und so wurde hier auch keine nationale Verbindung erzeugt. Das groteske Moment des ersten Arbeitsplatzes der Putzfrau kommt zusätzlich durch den Einschub von Liedtexten zum Ausdruck. Der Förster-Arbeitgeber-Souverän singt weinend Fragmente des Schwalbenlieds in den Telefonhörer, als er mit seiner Mutter telefoniert.

Die Suche nach ihrem nächsten Arbeitsplatz ist genauso grotesk und nebulös gestaltet, und wie ihre erste Stelle findet sie auch die zweite zufällig. Die Jobsuche und Arbeit nimmt sie in Anspruch und macht sie depressiv, denn „die Schönheiten, die ich aus dem Zugfenster gesehen habe, kann ich Ihnen nicht beschreiben, ich bin eingeschlafen“ (109). Ihr Schlaf wird durch ein „birch birch birch“ (109) unterbrochen, also durch eine Laut-, eine Komiksprache, die ja gerade von ihrer Oralität, Vieldeutigkeit und Überschreitung von Sprachgrenzen lebt. Das Birch stellt hier die Geräusche eines Mannes dar, der eine „schwarze Dame“ (109) belästigt und deren Abwehrversuche nicht respektiert. „Ein Bier-Mann furzt seine Liebe auf die hellen Strümpfe“ (109) der Dame. Die Erzählerin schläft wieder ein und „träumt sogar“ (vgl. 109)⁶⁶. Sie träumt von einem Waschbecken und einer singenden (Plastik)Schlange, die Strophen aus „Heut marschierst die Garde auf“ und dem „Schwalbenlied“ singen. Als der „Tunnel vorbei war“ (vgl. 110) wacht sie auf und „steigt in einem Hochhaus“ (vgl. 110) aus. Die Dame, so wie die Szene beschrieben ist, könnte eine Mitreisende sein und die Erzählerin die Beobachterin. Die Dame könnte aber auch sie selber sein. Zu einer solchen Lesart würde das Nebulöse genauso wie das Depressive einladen. Die verschiedenen Erlebnisse, die Ophelia und die Putzfrau erfahren, sind so schmerzhaft und stürzen das Ich in eine weitere Identitätskrise, dass sich das Ich weiter spaltet, nämlich in ein beobachtendes und ein erduldetes, erleidendes Ich⁶⁷. Es könnte sich hier wirklich um ein Erlebnis im Zug handeln, aber auch z.B. um ein Vorstellungsgespräch. Das Schwalbenlied sang schon der erste Arbeitgeber, und im Monikalied möchte eine Frau einen Beruf (Soldatin) ergreifen, muss sich jedoch mit der Ehe (Sex) begnügen:

*Er küßte die in hellen Strümpfen sitzenden Knie von einer schwarzen Dame und sagte:
„Bald ist dieser Tunnel vorbei, und ich weiß über Sie nicht mehr, als dass Ihre Brüste 96
Zentimeter sind. Sie haben mir ganz unsportliche Gedanken gemacht“ (109).*

Liest man diese Szene sozial-psychologisch, kann man die weitere Spaltung des Ichs als eine Möglichkeit bzw. Notwendigkeit verstehen, solche Erniedrigungen, sei es aufgrund der Geschlechterungleichheit, der Ethnizität, der ökonomischen Strukturen bzw. deren Zusammenspiel, überhaupt zu überstehen. In dieser sozial-psychologischen Lesart klingt sowohl der Aspekt der individuellen Neurose an, als auch der politisch-kulturelle. Bringt man nun den politischen Aspekt in den Zusammenhang von Menschen- und Bürgerrechten, ergibt sich das Bild der Abkoppelung der Menschenrechte von den Bürgerrechten. Dass die Szene als Schlaf- und Traumzustand beschrieben wird, unterstützt Agambens Argument insofern, da er die Lücke, die sich durch diese Abkoppelung auftut, als nicht leicht durchschau- und fassbar bezeichnet. Obwohl Frauen in vielen Ländern Bürgerrechte besitzen, bewegt sich die Sprache weiterhin innerhalb der patronymischen Herrschaft und somit auch innerhalb von Ideologien. Das Subalterne kann nicht sprechen, und so bleiben auch die Abwehrversuche der Dame ungehört und werden verdreht:

Fassen Sie mich nicht an, ich habe Krebs, sie müssen meinen Krebs nicht anfassen ... Der Bier-Mann furzte schneller, sagte: „Sie lügen, ich liebe Sie, ich kenne die Frauen mit Krebs, Sie sind kein Krebs, aber Wassermann sicher, Sie sind sexy“ (109).

Ihre nächste Arbeitsstelle ist ein Hochhaus, in dem sie das Treppenhaus putzt. Obwohl „Karriere einer Putzfrau“ ein Drama in Monologform ist, „ein Einpersonenspiel, genannt Meddah, ... bei dem die Erzählung durch eingebettete Rollenspiele und Dialoge dramatisiert wird“ (Mecklenburg, „Leben“ 92) und nicht wie „Schwarzauge in Deutschland“ ein Dichterwettbewerb, genannt Karagöz⁶⁸, kann man die Hochhausszenen als einen Sängerwettbewerb lesen. Zieht man hier noch Überlegungen von Bird mit hinzu, nämlich, dass nicht die Putzfrau, da sie nicht singt, sondern die Gesellschaft, die sie ignoriert, verrückt ist (vgl. 182), ist es ein

Sängerwettstreit der Verrückten, „der Wahnsinn des Lebens“ („Perikızı“ 327). Wie die Identitätskrise die gesellschaftlichen Spielregeln in Frage stellt, so stellen die Kommunikationsschwierigkeiten hier die Spielregeln der Sprache in Frage. „Diese Hochhaus-Menschen“ (111) sprechen kein einziges Wort, sondern singen nur Liedzeilen aus verschiedenen Schlagern, die kaum oder in gar keinem Zusammenhang zu einander stehen, und die verschiedenen Parteien liegen miteinander im Streit:

Einen Tag war der erste Stock böse auf den 5. Stock. Hinter den Türen hat der erste Stock gesungen ... Diese Hochhaus-Menschen haben in der Nacht, denke ich, vor manche Tür geschissen. Morgens waren die Scheißhaufen getrocknet, man konnte sie leicht in den Eimer tun, vor manchen Türen habe ich zerschlagene Eier gesammelt (111).

Wer schon einmal in einem solchen Wohnblock gelebt hat, in dem man alle Geräusche, die ganze Kakophonie „Klosette, Fernseher, Kanarienvögel, Leberwurst- und Blutwurst-Gespräch und Knack Knack“⁶⁹ (111) zwangsläufig mithören musste, empfindet diese bizarre, mit Liedfragmenten durchbrochene Darstellung des Hochhauslebens als eine sehr realistische. Dazu gehören durchaus auch Menschen, die aus Fenstern fliegen (vgl. 112), Leichen, die in Mülltonnen zu finden sind (vgl. 112), der Besuch von „Männern in Grün“ (112) und die Angst einzuschlafen: „... ich bin aufgestanden und habe mit dem Messer etwas in meinen kleinen Finger geschnitten, damit ich in der Nacht wach bleibe“ (111). Diesen Satz lese ich auch als einen Versuch den diffusen Schmerz zu zentralisieren.

Mecklenburg meint bezüglich der erfahrenen Schmach:

Ganz wie in „Karagöz in Alamania“ gibt es viele komische Wortverdrehungen, makabre Witze, zotige Anekdoten. Sinnig passend zur Arbeit der Ich-Erzählerin, ist „Scheiße“ geradezu das Leitmotiv des ganzen Textes. Und wieder stellt sich die bange Frage, ob

nicht die Impulse von Kränkung, Zorn und Bitterkeit stellenweise in Denunziatorisches umzuschlagen drohen. Aus Schmach wird Schmähung. Jedoch richtet die Erzählerin ihre verzweifelte Aggressivität vor allem gegen sich selbst. Sie nennt sich „Frau Scheiße“ („Leben“ 92).

Anders als in anderen Werken, z.B. „Der Hof im Spiegel“⁷⁰, treten in diesem Erzähl-Stück das Moment, „wo Schmach in Schmähung“ umzukippen droht und das Selbstdestruktive deutlicher hervor, vor allem wenn man noch das absichtlich sich in den Finger schneiden dazu nimmt. So gesehen handelt es sich um den Verinnerlichungsprozess von Rassismus und Sexismus und wie sie gewaltsam in den Körper eingeschrieben werden. „Frau Scheiße“ ist jedoch auch die Frau, die den Männern Streiche spielt, so droht Schmach in Schmähung nur umzukippen, denn der Humor, die (Selbst)Parodie sind immer (auch als eine Art Selbstschutz) präsent, so wird die Spannung zwischen „Schmach und Schmähung“ eingefangen und dieses Spannungsverhältnis aufrechterhalten. Wie gleich noch zu zeigen sein wird, gibt es in diesem Einpersonenspiel keine Ophelia-Elektra-Medea-Piraten Jenny a lá Müller, der sie am Ende in „Die Hamletmaschine“ sagen lässt:

Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne der Folter. ... Im Namen der Opfer. Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich ersticke die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham. Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Hass, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen (23).

Wäre ein Umschlagen in Hass nicht auch eine legitime Reaktion auf das zugefügte Leid, und ist er nicht auch immer Teil der „Trauerarbeit“, also eine wichtige Phase in ihr? Auch hier ist das *sacer* in seiner Mehrdeutigkeit anwesend. Die Putzfrau-Ophelia, anders als bei Müller, sammelt all die erniedrigenden, stinkenden („es liegt was in der Luft, ein ganz besonderer Duft“) und vergiftenden Erfahrungen als Erinnerungen und Souvenir wie die Fäkalien in einer weißen Plastiktüte ein und hält die Ambivalenz aus und aufrecht. Auch repräsentiert die Putzfrau nicht, sie spricht weder für sich selbst noch für andere oder für Opfer.

Wie Roßmann und Hauser ist auch sie dem „aktiven passiven Helden“ zuzuordnen. Noch als Leiche floh sie aus ihrem Land und entscheidet sich, jetzt das Hochhaus zu verlassen:

Ich machte die Mülltonne zu [in der eine Frauenleiche lag] und dachte, ich kenne alle Lieder dieses Hochhauses, es ist Zeit wegzugehen. [...] Wenn man in seinem eigenen Land einmal getötet ist, kann man überall schlafen, egal wo (112f).

Hier kann man, wie es in der französischen Kafka-Übersetzung, die Deleuze und Guattari benutzen, passierte⁷¹, sich durchaus verlesen und die Lieder als Leiden lesen; die Leidensgrenze ist erreicht, und somit war es Zeit wegzugehen. Darüber hinaus tritt hier nun die selbstgewählte Ortlosigkeit hervor. Ist die Illusion einer Heimat⁷² erst einmal zerstört, ist es egal, wo man schläft. Das erinnert an Caspar Hauser und an Karl Roßmann genauso wie an „Schwarzauge in Deutschland“, in dem der Arbeiter sagt, „ein Arbeiter hat keine Heimat, wo die Arbeit ist, da ist die Heimat“ (*Hof im Spiegel* 47). Damit gibt es Heimat nur als etwas Temporäres wie das Paradies, die Gebärmutter, das Leben. Genauso erinnert es an Arendts Auffassung des Lebens, wie Kathrin Braun in „Biopolitics and Temporality in Arendt and Foucault“ herausarbeitet: „Human life, then, is not understood as a transitory stage to eternity or as a means to feed the dynamic of an ongoing process nor as a timeless idyll but as „the time interval between birth and

death.“ (19)⁷³. Es gibt Heimat zwar als eine Sehnsucht, aber ist sie als bloße solche entlarvt, kann man auch aufhören, ihr nachzujagen und sich mit der Ortlosigkeit arrangieren, im Zug Zuhause sein, sich in ihr provisorisch einrichten bzw. ständig in Bewegung bleiben, was nicht nur Özdamars Figuren tun, sondern auch der Text selbst, der sich in keiner Form festsetzt. So gibt es auch keine Festlegung bezüglich einer Identität. Hinsichtlich der Bewegung schreibt Theilen in Bezug auf *Die Brücke am Goldenen Horn*, was m.E. auch auf „Karriere einer Putzfrau“ zutrifft: „Özdamars Erzählerin verwirft die Möglichkeit einer Festlegung, indem sie sich nicht benennt oder immer wieder neu benennen lässt, ihre Identität ist multiperspektivisch und ergibt sich aus einer Bewegung zwischen den Namen“ (324). Gleiches gilt für die Sinnsuche, sei es der (singuläre) Sinn des Wortes, sei es der Sinn des Lebens, auch er ist kurzweilig, vielschichtig und entsteht im Zwischen der Bewegungen, dass man auch ihn als hinfällig betrachten kann; sowie das Wort, der Name und das Kostüm für eine Rolle genutzt werden, um sie dann wieder in die Garderobe zu hängen.

Der patriarchale Unsinn, aus dem es kein Entrinnen gibt

So dürfen nun auch die Toten gemeinsam mit der Putzfrau-Ophelia Blödsinn, also Un-Sinn, Nicht-Sinn auf der Bühne machen. Angeregt durch die Trödlerin, die zu „Frau Scheiße“ sagt, „sieh an, putzen. Sie sind eine schöne Frau, sie hätten auch Schauspielerinnen sein können am Theater“ (113), phantasiert sie ein Bühnenstück. Das Bühnenstück kann, wie einleitend gesagt, als eine transkulturelle und transhistorische Erinnerungscollage bzw. als Zusammenfassung und Wiederholung des Vorherigen gelesen werden, die die Allgegenwart des Patriarchats parodiert, und so erscheint auch die patronymische Sinnggebung als Unsinn, als „politisches Märchen“ (119). Es wird vorgeführt, was Butler mit Foucault „Stilistik der Existenz“ (305) nennt, denn

„dieser Stil verdankt sich niemals vollständig sich selbst, denn lebendige Stile haben Geschichte, und diese Geschichte konditioniert und beschränkt Möglichkeiten“ (305).

Verglichen mit Müllers sprechender Elektra ist in diesem postdramatischen Stück, wie Bird schreibt, „a remarkable lack of hatred and resentment“ (180) zu beobachten, nicht hasserfüllte Rache, sondern Blödsinn dominieren hier (vgl. auch ebd. 180). Durch Vulgarismen, die ironische und karikaturhafte Darstellung von historischen Personen, die gleichzeitig auch den Stoff für Dramen abgeben, genauso wie durch eine Dekontextualisierung werden diese entmystifiziert und entmythologisiert. Dies überträgt sie auf das Theater der Avantgarde generell und auf Heiner Müller insbesondere:

This would suggest, then, that Özdamar is ironizing the theatrical avant-garde, with the implication that Müller himself belongs to the company of the men's' pisseoir. ... The avant-garde is ironized because it does not go far enough and restricts performance to the stage, whereas she the narrator is pointing to the centrality of role-play in the life of an ordinary woman (180f).

Die Putzfrau bleibt die Putzfrau, die die Bühne putzt. Weder werden die Genderrollen noch die Machtstrukturen, auch nicht die in den Dritte-Welt-Ländern, durch das narzisstische (findet mich gut oder ich töte euch) Avantgarde-Theater oder die Intellektuellen, die in Restaurants gehen, um über die Demokratie zu diskutieren, geändert; auch nicht durch eine von Vulgarismen gereinigte, akademische Sprache, die in Euphemismus umkippt. Weder die Frauenbewegungen noch die Unterstützung der Befreiungsbewegungen der Dritte-Welt-Länder, die als paternalistisch entlarvt wird, durchbrechen die Machtstrukturen. Medea kämpft dafür, dass Frauen auch ins Männerpisseoir dürfen, und Hamlet soll die westliche Idee des Humanismus in die Dritte-Welt-Länder bringen⁷⁴. Die Theorie geht nicht nur nicht weit genug, sondern ist Teil des „ganzen

Falschen“ – in Anlehnung an Adorno. Dadurch, dass der Putzfrau hier keine Stimme gegeben wird, sie weder für sich noch für andere sprechen kann, bleibt sie ein geteiltes Subjekt. Auch wird sie nicht zur phallischen Frau, denn ihr wird kein Fleischermesser in die Hand gegeben, sondern eine Bohnermaschine. „Das war es“ (120).

Und doch ist dieses „das war es“ kein resigniertes. Bird bietet zu diesem letzten Satz der Erzählung die schöne Assoziation zu Janis Joplins Lied „Mercedes Benz“ an, an dessen Ende sie kichernd sagt „that’s it“ (vgl. 181). Sie verbindet im Weiteren das nicht Ausbrechen können mit Butlers „enabling constraints“⁷⁵:

Tradition carries with it the social discourses that perpetuate racist and phallogentric definitions of national and personal identity, but the search for a redefinition of identity cannot rest upon a rupture with those discourses (181).

Anders als auf der Bühne, können weder die Rolle der Putzfrau noch die der Ophelia einfach abgelegt werden. Die Erzählerin führt nicht nur vor, dass „die Eule die Bäckerstochter ist und was wir sind“, sondern auch wie „Identität ..., die stets zerbrechlich in der Zeit konstituiert ist, ... durch eine stilisierte Wiederholung von Akten zustande kommt“ (ebd. 302). Sie sagt uns nicht, „was wir sein können“, deutet jedoch drauf hin, dass „die Möglichkeiten von Geschlechterveränderung in der arbiträren Beziehung zwischen diesen Akten des Wiederholens, im Durchbrechen oder in der subversiven Wiederholung dieses Stils“ (ebd. 302) liegen. Ganz lapidar ausgedrückt, so ist es, aber es könnte auch ganz anders sein.

Zusammenfassung

Während der Protagonist in Wassermanns Roman noch daran glaubt, durch den Beweis (s)einer Herkunft Subjekt werden zu können und eine Identität zu bekommen, deshalb dann auch subjekt-

und identitätslos sterben muss, gibt Roßmann diese Illusion auf, er ist der Verschollene, der Verschallene, der sich am Ende selbst als „Negro“ bezeichnet, also zur Putzfrau wird. Caspar hat keinen Namen und sucht seinen, Roßmann gibt den seinen auf, in der Hoffnung, ihn an der Tafel der Gerechten (wieder) annehmen zu können. Die Erlösung ist jedoch aufgrund der Schuldverstrickung der Väter und Söhne nicht möglich. Beide beginnen ihr Leben, ihr Exil mit dieser Illusion, die graduell zunichte gemacht wird, wohingegen die Putzfrau dieser Illusion nicht erliegt. (Wenn, dann nur als Utopie aus der Vergangenheit.) In diesem Text gibt es weder individuelle Namen noch Väter. Die Identität liegt in der Bewegung zwischen den hier namenlosen Namen, also in der Bewegung zwischen den Begriffen, unbenannt, weil unbenennbar. In dieser Bewegung zwischen den namenlosen Namen sind auch die Orte, an denen die Mimikry mit ihrer Bedrohlichkeit zu sehen ist. Sie stürzt die „Begrifflichkeit in eine Krise“, in der auch Hoffnung aufscheint. Auch wenn die Väter, unterstützt vom Prozess der Industriellen Revolution, bei *Caspar Hauser* entmachtet werden, sie bei *Der Verschollene* am verschwinden und hier nun abwesend sind, heißt das jedoch nicht, dass die Welt vom Regime des Patronymischen befreit sei, also außerhalb des Gesetzes des Vaters stünde, sondern viel mehr, dass die Macht der Namen anonym(er) wurde. Das lässt an Adorno denken, wenn es in „Anmerkung zum sozialen Konflikt heute“ heißt:

Der Marx'schen Theorie dünkte noch selbstverständlich, dass der objektive Antagonismus zwischen Produktionskräften und Produktionsverhältnissen kraß dort sich äußere, wo der Druck derer, die über die Produktionsmittel verfügen, auf die, welche ihre Arbeitskraft verkaufen, am härtesten fühlbar war, in der Ökonomie. Jene Selbstverständlichkeit ist in den höchstindustrialisierten Ländern zergangen. ... Nicht

länger tritt der Unternehmer als leibhafte Verkörperung der Kapitalinteressen den Arbeitern entgegen (187).

Hier wird dieser Anonymisierungsprozess im Wechselspiel von Person, die einen Namen hat, und Ökonomie aufgezeigt. Und folgt man den Texten in ihrer chronologischen Anreihung, schwindet mit der Entmachtung der Väter auch graduell die Bedeutung des Signifikanten, und das Signifikat kann nicht (mehr) auf ihn zurückgeführt werden. Matthias Waltz nennt die Moderne in *Ordnung der Namen: Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre* eine namenlose Gesellschaft:

Im Bereich der Namen sieht es auf den ersten Blick so aus, als ob das Bürgertum (wenigstens dem Prinzip nach) das Reich der Freiheit eingeführt hätte. Dem alten „du bist“ ist, wenn nicht die faktische Macht, so doch die legitimierende Kraft genommen; das Wesen der Person ist unabhängig geworden von der sozialen Position. Jeder kann und muß sich selbst einen Namen machen; und nur dieser Name, nicht der ererbte, ist der wirkliche. (14). [Eigene Hervorhebung]

Demnach ist es ein Merkmal der Moderne, dass man in sie als Tabula rasa, als ein unbeschriebenes Blatt eintritt, also als Ophelia. Weder Caspar noch Karl noch die Putzfrau können sich jedoch selbst einen Namen machen, und insofern kann man die Werke dann auch als eine Ideologiekritik im Sinne Spivaks lesen, denn laut ihr gehören Theorien der Subjektformierung zur Ideologie. Caspars Subjektformation scheitert und Karls löst sich auf. Beide Romane sind aus der Moderne und verweisen inhaltlich und mit Kafka auch der Form nach bereits auf die Postmoderne, in der, folgt man „Karriere einer Putzfrau“, der Glaube „sich einen Namen zu machen“ gar nicht wirklich existiert. Etwas, was bereits bei Clara Kannawurf Verwunderung über Caspars Bestreben, seinen Namen zu finden, zu sehen war. Sie empfand es

als komisch, also nicht nur bemerkenswert, sondern auch lächerlich. Die Möglichkeit, sich einen Namen als Schauspielerin zu machen, blitzt auf, aber die Putzfrau bleibt die Putzfrau. Die Exilstationen der ProtagonistInnen können dann auch als eine konstantes Scheitern „sich einen Namen zu machen“ gelesen werden, was noch einmal im nächsten Kapitel im Kontext vom Tod des Autors aufgegriffen wird.

Die Namenlosigkeit, die Frauen vorbehalten war, wird nun in der Moderne geschlechterunabhängig; Ophelia kann mit Woyzeck verwechselt werden. Gleichzeitig rückt der Körper immer mehr ins Zentrum des politischen Kalküls, also die Reproduktion und Kontrolle des biologischen Lebens. Auch dieses Phänomen, Handelsware ohne politischen Wert zu sein, war Frauen vorbehalten und weitet sich auf immer weitere Gruppen aus. Diese Überlegungen zusammen mit a) der literarischen Beobachtung, dass Flüchtlinge feminisiert werden (vgl. Caspar Hauser Kapitel); b) der empirischen Beobachtung, dass vor allem Frauen staatenlos sind; c) Agambens Beobachtung, dass immer mehr *homo sacer* (Flüchtlinge) kreiert werden und d) der einleitenden Überlegung, dass Frauen Flüchtlinge per se sind, führte zu meinem Argument, dass Biopolitik eine Form der Feminisierung der Politik ist. Die Schuldverstrickung der Männer, die, folgt man Waltz mit Claude Lévi-Strauss, aufgrund der Gabe des Namens entsteht, und mit der Frauen nicht belastet sind, weil sie keinen Namen als Gabe empfangen, löst sich jedoch nicht auf. Liest man die Partizipation der Frauen an der (nationalen) Re-Produktion der patronymischen Strukturen, also auf keinen Fall Mundhuren groß zu ziehen, scheint es eher so, dass diese Schuldverstrickung sich ebenfalls geschlechterunabhängig ausdehnt. Diese Schuldverstrickung zeigt wiederum, dass es kein Außerhalb des Patronymischen gibt. Anders als in den vorherigen Texten wird das jedoch hier ohne das Bild der phallischen Frau sichtbar. Eine Feminisierung der Politik wäre demnach auch eine Politik, die immer mehr zur Sprachlosigkeit

verurteilt. Nicht nur weil Frauen, wie gleich noch im Kapitel zu Herta Müller erörtert wird, traditionell, da sie keinen Zugang zum öffentlichen Raum hatten, nicht sprechen können, sondern auch wegen des Paradoxes, namen- und repräsentationslos im Gesetz des Vaters gefangen zu sein. Die Putzfrau kann weder für sich noch für andere sprechen. Jeder Versuch mündet im Schweigen.

Endnoten zum Özdamar-Kapitel

¹ Ich arbeite mit dem Text, wie er sich in *Mutterzunge: Erzählungen*. Köln: KiWi, 1998, Seite 104-120 findet.

2006 erschien anlässlich des 45. Jubiläums der „Berliner Handpresse“ das Buch *Karriere einer Putzfrau* in einer Auflage von 300 handsignierten Exemplaren mit original Linolschnitten von Wolfgang Jörg, das auf einer zu diesem Anlass veranstalteten Dichterlesung basiert. Dieser Band enthält außer „Karriere einer Putzfrau“ auch Texte von anderen Kapiteln aus dem Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn*, nämlich „Der alte Mann“ und „Die langen Korridore des Frauenwonayms.“ In *Sonne auf Halbem Weg* sind es die Seiten 441-444 („Langen Korridore“) und 491-496 („Alte Mann“).

² Vgl. z.B. Littler 219 oder Mecklenburg, „Karnevalistische Ästhetik“ 97. Özdamars Bekanntheitsgrad kann auch an ihren zahlreichen Auszeichnungen abgelesen werden: Ingeborg-Bachmann-Preis 1991, Walter-Hasenclever-Preis der Stadt Aachen 1993, New-York-Scholarship des Literaturfonds Darmstadt 1995, Adelbert von Chamisso Preis 1999, Künstlerinnenpreis des Landes NRW 2001, Stadtschreiberin von Bergen-Enkheim 2003, Kleist-Preis 2004, Fontane-Preis 2009, Carl Zuckmayer Medaille 2010 und 2012 Alice Salomo Poetik Preis. Özdamar ist auch in Boxalls *1001 Books You Must Read Before You Die: A Comprehensive Reference Source, Chronicling the History of the Novel* als ein Muss aufgelistet. Vgl. auch Thüne.

³ Ich selbst arbeite mit der Ausgabe *Sonne auf Halbem Weg*, in der alle drei Romane in einem Band zusammen stehen. In der Bibliographie findet sich die Zusammensetzung mit Seitenangaben und im Text identifiziere ich jeweils, um welchen Roman es sich handelt.

⁴ Als Text in *Mutterzunge* 1998, S. 49-103. (Ersterscheinung: 1990) Eine Beschreibung der Inszenierungsarbeiten findet sich unter „Schwarzauge in Deutschland“, in *Der Hof im Spiegel* 2005, S. 47-54. (Ersterscheinung 2001). Zu diesem Stück vgl. Mecklenburg „Karnevalistische Ästhetik.“

⁵ Außer im Text oder in den Endnoten erwähnte Sekundärliteratur sollen noch einige Aufsätze und Bücher erwähnt werden, die sich, obwohl ihr Schwerpunkt ein anderer ist, doch letztendlich immer auch mit dem Thema der weiblichen, nationalen und sprachlichen Identität im Kontext von Orient und Orientalismus auseinandersetzen.

Zum Thema Orientalismen vgl.: Blahak, der in diesem Aufsatz die orientalische Intertextualität herausarbeitet, die das Arabisch des Korans genauso wie vor-islamische Texte aus dem Persischen beinhaltet. Auch diese Perspektive zeigt, dass es keine Reinheit der Sprachen und Kulturen gibt und hält das Spannungsfeld (vor allem auf die weibliche Erotik bezogen) innerhalb dessen fest, was man „orientalisch“ nennt.

In "Profane und religiöse Intensitäten" beschäftigt sich Littler mit dieser Thematik, vor allem im Kontext von 9/11. Auch sie verweist bei der Analyse von Özdamar auf die vor-islamischen Texte, die sie verwendet.

Murti streift hier das Thema Orientalismus. Sie zieht Parallelen zwischen der Ich-Erzählerin in Özdamars Roman und der jüdischen Mutter als „Orientalin“. Darüber hinaus, wie der Titel suggeriert, geht es auch um das Ein- und Aufschreiben der patriarchalen Kulturen und Geschichten auf und in Frauenkörper (vgl. 208).

Auch der im Text erwähnte Essay von Konuk zu „Selstame Sterne“ wird Orientalismus angesprochen, hier mit der „Figur des orientalischen Juden, der einen spezifischen Platz im Diskurs über Orientalismus hat“ (vgl. "Taking on German" 242).

⁶ Natürlich ist auch der Begriff Gastarbeiter problematisch. Özdamar selbst schreibt hierzu: „Das Wort 'Gastarbeiter': Ich liebe dieses Wort, ich sehe vor mir immer zwei Personen, eine sitzt da als Gast, und die andere arbeitet“ (*Mutter Zunge* 47).

⁷ Vgl. hierzu z.B. auch Amodeo.

⁸ An dieser Stelle ist der Plagiatsvorwurf von 2006 zu erwähnen, der gegen Zaimoğlu Roman *Leyla* erhoben wurde, nämlich von Özdamars *Karawanserei*-Roman abgeschrieben zu haben. Das in ihren Werken häufiger verwendete Motiv des Waldes kann in "Periziki" mit der in den Medien stattfindenden Plagiatsdiskussion assoziiert werden, wenn „ein als Wolf verkleideter Intellektueller auftritt“ (327), der sagt: „Das zu schreiben, habe ich von 200 Türkinnen und meiner Mutter abgelauscht“ (330), Periziki wirft ein, dass es von ihrer Tante sei und der Erste Schuldgefühl-Gigant sagt: „Ach so, das waren Tanten. Wenn er Tanten sagt, glauben wir ihm. Er ist ein Freund. Aber egal von wem. Eure Geschichten sind alle gleich“ (330). Dieser letzte Satz könnte die Überschrift von Teilen der Mediendiskussion sein, denn dort wurde die individuelle Lebensgeschichte in ihrem spezifisch literarischen Ausdruck als ethnographische Geschichte generalisiert. Im Zusammenhang mit Ophelia gebracht, eine Protagonistin in "Karriere einer Putzfrau," ist diese Diskussion auch wieder eine Ophelia-Geschichte, die entindividualisierte, die, die überschrieben werden kann. Dass es eine Wechselbeziehung zwischen Individuum und Gesellschaft gibt, also jede individuelle Geschichte auch Enthographisches enthält, sei unbestritten und ist m. E. auch ein wesentliches Moment in diesem Erzähl-Stück. Jedoch gibt es außer literaturwissenschaftlichen Aspekten (die Struktur, Stil, Methaphern etc.) auch den, der die Fragen stellt, ob, wann und inwieweit andere die Geschichten der anderen erzählen dürfen. Lev Raphael lässt die Großmutter, eine Shoah-Überlebende, in der Erzählung "Tante" aus *Yiddishkeit oder das eigene Leben* ein klares „das geht so nicht“ aussprechen, da sie zum einen sofort auszieht, als sie mitbekommt, dass ihr Enkel ihre Geschichte als Beitrag für einen Aufsatzwettbewerb eingereicht hat, und zum anderen, wenn sie ihm noch eine Postkarte schickt mit den Worten: „Du hattest kein Recht, es mir fortzunehmen Mein Leben ist keine Auftragsarbeit“ (22). Vgl. z.B. Pflitsch. Er gibt einen Überblick über die Diskussion in den Medien, bringt noch einen dritten Autor ins Spiel, nämlich Özdoğan mit *Die Tochter des Schmieds*, und stellt die Frage, ob es sich um eine gestohlenen Lebensgeschichte oder um Geschichte handelt, und kommt letztendlich zu dem Schluss, dass „der Vorwurf des Plagiats ... juristisch ins Leere [läuft] und ... sich auch als literaturwissenschaftlich unfruchtbar [erweist]“ (245).

Auch Mecklenburg setzt sich im bereits erwähnten Artikel "Karnevalistische Ästhetik des Widerstandes" aus literaturwissenschaftlicher Sicht mit dem Plagiatsvorwurf auf den letzten

Seiten (99-100) auseinander und entscheidet zu Ungunsten Zaimođlus. Vgl. auch Mecklenburg, „Ein türkischer Literaturskandal.“

⁹ Vgl. z.B. auch Radlmaier.

¹⁰ Vgl. zum Thema Gastarbeiter, Ausländer bzw. Migrantenliteratur und ihrer geschichtlichen Verortung und Entwicklung z.B.: Ott. Außer, dass Ott einen kurzen Abriss über die Entwicklung gibt, lässt sie hier verschiedene Autoren zu Wort kommen, die entweder eine solche Kategorie völlig ablehnen (z.B. Senocak) oder befürworten (z.B. Nirumand).

Vgl. auch: Konuk, „Taking on German.“ Vor allem Seite 233 und 252, Konuk gibt eine bibliographische Liste von Artikeln, die sich mit diesem Thema beschäftigen, in der Fußnote 2 (252) an.

Darüber hinaus ist auch Chiellino zu erwähnen. Auch wenn es hier um italienische Autoren geht, gibt dieses Buch einen detaillierten Überblick über die diesbezüglichen Anfänge und Entwicklungen der Gruppe Südwind und des späteren PoLiKunst-Vereins.

In diesem Zusammenhang muss auch der Chamisso-Preis der Robert-Bosch-Stiftung kritisch mit seinem „pädagogischen Anspruch“ (Horst 10, vgl. auch 7) erwähnt werden.

¹¹ In Anlehnung an den Popliteratur-Bestseller Florian Illies, *Generation Golf*.

¹² Mecklenburg, „Karnevalistische Ästhetik“ und „Leben und Erzählen als Migration.“

¹³ Vgl. hierzu z.B. Bernd. Es geht um eine Umfrage, wie Deutschtürken zur Shoah stehen.

Zusammenfassend halten die Autoren fest: „Teilhaben an der Erinnerung an den Holocaust, Empathie mit den Opfern, aber kein automatisches Bekenntnis zu Israel – das könnte, auf eine Formel gebracht, die Haltung der Deutschtürken sein, wie sie sich in der Umfrage der Zeit spiegelt“ (4). Etwas anders sieht der Zeitartikel „Bist du Jude?“ aus. Hier geht es um die Erfahrungen des türkischsprachigen Mitarbeiters des Jüdischen Museums in Berlin, der Untertitel fasst bereits das Ergebnis zusammen, „Zwei Deutschtürken versuchen, die deutsche Geschichte zu erklären – und treffen auf hartnäckige Vorurteile“ (Özlem 1).

Auch Konuk erwähnt einleitend eine Studie zu diesem Thema, nämlich Viola Georgis *Entliehene Erinnerung: Geschichtsbilder junger Migranten in Deutschland*. Georgi klassifiziert die Geschichtsbilder in vier Typen; der erste ist der der Identifikation mit den Opfern (vgl. 310), der zweite nimmt die Rolle der Täter bzw. Mitläufer an (vgl. 302), der dritte übernimmt die Familienerfahrungen ohne eigene Überlegungen und der vierte Typ nähert sich der Shoah aus einer universalen Perspektive, unberücksichtigt der eigenen familiären oder nationalen Bindungen an (vgl. Konuk 235). Außerdem vgl. Konuk „Taking On German“ Fußnoten 7-14 auf Seite 252- 253 für weitere bibliographischen Angaben zu diesem Themenkomplex.

¹⁴ Else Lasker-Schüler, „Liebessterne“: Deine Augen harren vor meinem Leben,/Wie Nächte, die sich nach Tagen sehnen,/ Und der schwüle Traum liegt auf ihnen unergründet.// Seltsame Sterne starren zur Erde,/ Eisenfarbene mit Sehnsuchtsschweiften,/ Mit brennenden Armen die Liebe suchen/ Und in der Kühle der Lüfte greifen (*Sämtliche Gedichte* 57).

¹⁵ Herta Müller spricht diese Problematik in *Heimat ist das was gesprochen wird* an.

¹⁶ Erwähnenswert scheint hier, dass Özdamar nach der öffentlichen Plagiatsdiskussion erst einmal nicht mehr in Deutsch schrieb, sondern in Türkisch (*Kendi Kendinim Terzisi Bir Kambur,Ece Ayhan'lı anılar, 1974 Zürich günlüğü, Ece Ayhan'in makrupları*, Istanbul 2007. Eigene Übersetzung: *Mein eigener Schneider ein Krüppel, Erinnerungen an Ece Ayhan* (Dichter), Zürich Tagebuch 1974, aus den Schriften von Ece Ayhan, Istanbul 2007), was wegen der Verletzungen auch als Rückzug aus der deutschen Sprache gesehen werden kann, sie also nicht mehr, wie ihr Lektor Helge Malchow meinte „glücklich in der deutschen Sprache“ (*Hof im*

Spiegel 132) war. Das darauffolgende Theaterstück „Perikızı“ schrieb sie wieder auf Deutsch. Ein anderes in Türkisch erschienene Buch gemeinsam mit Corakli Sahbender: *Araftakiler – Hayatları Roman olanlardan*. von Emine Sevgi Özdamar, Corakli Sahbender, (auf Türkisch), Erschienen in „ADIM“, 2004, Erzurum-Türkei (*Araftakiler – die, die sich in Araf befinden: Ort zwischen Hölle und Himmel. Hayatları Roman olanlardan=die, deren Leben ein Roman ist.*)

¹⁷ Ähnliches findet sich auch in der Chamisso- und der Fontane-Preis-Rede.

¹⁸ Hier kann ein Bezug zu Antonin Artaud hergestellt werden, denn auch er stellt den Körper ins Zentrum, was noch durch die Schreibweise KÖRPER immer wieder betont wird (vgl. z.B. das Artaud-Zitat auf Seite 65 im Nachwort von *Van Gogh* von Bernd Mattheus). Für Özdamar schließt diese Affinität zum Surrealismus (Artaud sagte sich vom Surrealismus später los) bzw. zum Theater der Grausamkeit, mit seiner Betonung des Körperlichen und dem Rücktritt der Sprache und des Geistes, die Bewunderung für Brecht nicht aus, den sie den „genialsten deutschen Dichter“ (18) in ihrer Kleist-Preis-Rede (2004) nennt, und „dort in Istanbul, in diesem tiefen Loch [die Zeit des Putsches] haben die Wörter Brechts mir geholfen“ (127), heißt es in der Chamisso-Dankesrede (vgl. auch Özdamar, „Kleist-Preis-Rede“ 17). Beide Theatertheorien nahmen in den späten 1960er und 1970er Jahren nicht nur Einfluss auf die Volksstückautoren in Deutschland, sondern auch auf das Theater in der Türkei. Trotz ihrer Diametralität nähern sich beide Konzeptionen (Schock, Veränderung der Welt, Ablehnung des traditionellen abendländischen Theaters etc.) einander auch an und sind im post-dramatischen Theater aufgehoben. Vgl. zum Thema Özdamar und Brecht auch Adelson 1, 49, 153. Und Simpson, „Brechtian Specters in Contemporary Fiction: Emine Sevgi Özdamar and Rohinton Mistry.“ *Brecht and Death* 389-404. Anders als der Titel suggeriert, nimmt Özdamar nur einen sehr kleinen Raum in diesem Aufsatz ein (391 -393). Im Vergleich dieser Autorinnen untersucht Simpson Brechts mögliches Überleben in linken Kulturen, die nationale Grenzen zu durchbrechen wünschen, und stellt die Frage, ob Brecht nicht doch eher spezifisch für die westliche linke Kultur sei. Während bei Özdamar, so Simpson, Brecht die Funktion eines grenzüberschreitenden Ausweises besitze, der für Simpson eine Art Nostalgie für politischen Aktivismus darstellt, funktioniert bei Rohinton Mistry die Übertragung von Brecht auf nicht-westliche Kulturen nicht.

¹⁹ „Frauen“ stellt bereits eine Kategorie dar, und dies soll im Weiteren auch ohne Anführungszeichen immer mitgedacht werden sein. Mit Butlers Worten: „Weiblich sein bedeutet nach dieser Unterscheidung eine Faktizität ohne Bedeutung, eine Frau sein hingegen heißt, eine Frau geworden sein, heißt den Körper zwingen, sich einer historischen Idee von ‘Frau’ anzupassen, heißt den Körper zu einem kulturellen Zeichen machen“ (305).

²⁰ Zu einer solchen Lesart lädt die genaue Beschreibung von Ophelias Tod aus dem Munde der Königin ein, wie sollte sie all dies wissen, wenn sie nicht dabei gewesen wäre. Vgl. 4. Akt, 7. Szene, 446.

²¹ In Anlehnung an Artaud. Aber auch in Müllers *Hamletmaschine*, tritt Ophelia im 2. Akt als Stellvertreterin verschiedener betrogener Frauenfiguren auf (vgl.15), sie spricht als Elektra („Hier spricht Elektra“ (23)), die auch Medea ist, denn: „Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich ersticke die Welt, die ich geboren haben, zwischen meinen Schenkeln“ (23).

²² Im Zusammenhang mit dem Thema autobiographisches Schreiben, was später noch behandelt wird, ist hier Larsson zu erwähnen, denn hier wird die nicht-existierende weibliche Identität am Beispiel der Forschung(sgeschichte) weiblicher Biographien in Schweden – mit Referenzen zu Europa generell – beschrieben. Larsson begann in den 1970er Jahren ihre Forschung und musste

damals feststellen, dass „women have no archives. Their texts cannot be searched under their own names as men’s can. ... Women’s texts are always to be found in someone else’s archive, her father’s, her husband’s, her brother’s or under another male name. Furthermore a female person often changes names during her lifetime and sometimes her texts are to be found in different archives. ... They are most often to be found under fiction“ (153).

²³ Vgl. Shakespeares Hamlet 3. Akt, 1. Szene, Seite 415. Alle Seitenangaben beziehen sich auf Shakespeare, William. *Shakespeare*. Trans. Erich Fried. Ed. Friedmar Apel. Vol 2. Frankfurt: Zweitausendeins, 1995.

²⁴ Gayle Rubin möchte mit dem Begriff „sex/ gender system“ in „The Traffic in Women“ genau diese drei Bereiche gemeinsam gedacht wissen. Sie argumentiert gegen den Begriff des Patriarchats, weil dieser analog dem Begriff des Kapitalismus so undifferenziert gebraucht werde, dass er wie jener auf alle Produktionsarten bezogen wird, wobei es bei diesem Begriff ja gerade um die spezifisch kapitalistische Produktionsweise gehe (vgl. 33). Gegen den Begriff „mode of reproduction“ führt sie an, dass dieser Sexualität dem Bereich der Reproduktion und Ökonomie dem der Produktion zuordne, und dadurch die Vielschichtigkeit des Re-Produktion-Systems verloren gehe (vgl. 32). Mir geht es in dieser Arbeit nicht darum, noch einen weiteren Begriff zu kreieren, in dem diese drei Aspekte nun gemeinsam mit Pater und Patronyme gedacht werden, sondern verstehe dieses Zusammenspiel bei dem von mir oft verwendeten Begriff der patriarchalen Machtstrukturen als mitgedacht.

²⁵ Vgl. zum Begriff postdramatisches Theater Lehmann. Hervorzuheben ist hier vor allem das, was den Zuschauer (hier, da es keine Inszenierung des Erzähl-Stücks gibt, auf den Leser bezogen) nun anbelangt. An Stelle der synthetisierten Perzeption „... betont das p.Th. durch Uneindeutigkeit, Polyvalenz und Simultanität des Zeichengebrauchs die Schwierigkeiten im Prozess der Sinnfindung auf der Seite des wahrnehmenden Zuschauers selbst“ (Weiler 248). In Anlehnung an die Perikizi-Aufführung, die zwar in einem Theatergebäude stattfand, und somit die Inszenierung den räumlichen Grenzen dieses Ortes unterlag, gab es jedoch nicht nur die im heutigen Theater schon obligatorischen Andeutungen der Auflösung des Zuschauerraums und der Bühne bzw. des Rollenwechsels von Zuschauer und Schauspieler z.B. durch das Hineinlaufen letzterer in den Zuschauerraum, sondern Bühne und Zuschauerraum waren eins, die Bühne wanderte, so auch die Zuschauer, und darüber hinaus wurden sie in das Stück integriert. (Vor allem in der letzten Szene, in der alle essend und trinkend an der Totenfeier für Perikizi teilnahmen, d.h. teilnehmen mussten.) Das p. Th. nach Lehmann erfasst diese Art der Interaktion zwischen Zuschauer und Schauspieler nicht (vgl. ebd), hier greift eher Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*. Diese zwischen-menschliche Begegnung „... kehrt so gesehen ... zurück zum ältesten aller Dramen: dem grundlegenden Konflikt von Subjektivität: man selbst zu sein und gleichzeitig durch den Anderen bestimmt zu werden“ (ebd.). Um diesen Konflikt geht es m. E. auch in „Karriere einer Putzfrau.“

²⁶ Joachim Lux meint, dass es Jelinek und Heiner Müller waren, die „... den Anschluß des Theaters an ältere, unbequeme Kunstavantgarden ermöglichten und den Boden für das bereitet [haben], was man seit einigen Jahren das postdramatische Theater nennt“ (35).

Auch bei Jelinek gibt es kein identisches Sprechen, das Subjekt wird demontiert und das Ich löst sich zunehmend in ein Wir auf. Stefanie Carps schreibt diesbezüglich: „Irgendwann ist in den Theaterstücken von Elfriede Jelinek das ‘Wir’ aufgetaucht und etwas später der Chor. Natürlich war jede Person aller ihrer Stücke eine Trägerin sich kreuzender Sprachen und Einzelkörper

eines Chores. Aber etwa mit dem Theatertext ‘*Wolken.Heim*’ (dort etwa gibt es diesen Knick) wird das ‘Wir’ gesprochen” (50).

²⁷ Vgl. Shakespeares *Hamlet* 3. Aufzug, 3. Szene: Der König hofft auf himmlische Gnade und Vergebung: „Sie [die Hand, die den Brudermord begann] weiß wie Schnee zu waschen“: 3. Akt, 3. Szene, 426.

²⁸ In der englischen Übersetzung ging die Bedeutung, dass Schalke ein Fußballverein ist, verloren, dahingegen kommt hier eine weitere Bedeutung dazu, nämlich die des Narren: „Hallo Schalke, hier ist Falke“ (117) übersetzt als: „Hello, Fool, here is a falcon“ (Özdamar, *Mother Tongue* 147).

²⁹ Die klassische Autobiographie ist ein bürgerlich-männliches Genre, bei dem anhand von bestimmten Topoi wie Abstammung, Volkszugehörigkeit, Vaterland, Geschlecht, Zeitalter, Erziehung und fachliche Ausbildung (vgl. Wagner-Egelhaaf, “Autobiographie und Geschlecht” 54) etc. die Autobiographie „ihren Abschluss mit der Eingliederung des Ichs in die Gesellschaft findet“ (ebd. 52). Es geht in ihnen also um eine lineare Entwicklung der Identität und Subjektwerdung, was Frauen vorenthalten war. Wagner-Egelhaaf diskutiert in diesem Artikel anhand der drei interdependenten Fragen “wer, was und wie” die Unterschiede männlicher und weiblicher Autobiographien im Kontext der Entwicklung von der Autobiographie zur Autofiktion. Anders als bei männlichen Autobiographien ist: a) das weibliche Selbst mit mehr Flexibilität ausgestattet (vgl. 56) b) „das weibliche Ich von Interpersonalität“ geprägt (57); c) „eine Tendenz zu Alinearität“ (58) zu beobachten; d) kein „Ziel, auf das es hinschreiben und auf das hin es sich erinnern kann, nämlich das Erreichen einer gesellschaftlichen Stellung“ zu beobachten (58) und e) stark durch Dialogisches (vgl. 57f) bestimmt. Darüber hinaus zieht Wagner-Egelhaaf Parallelen zu anderen z.B. nicht-bürgerlichen Gruppen (vgl. 59f) und verweist auf die erzwungene Mimikry „an tradierten männlichen Formen der Selbstdarstellung ..., um überhaupt in den autobiographischen Diskurs eintreten zu können“ (59). Außerdem sei die Autobiographie des 18. und 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum „eng mit dem Paradigma des Bildungs- und des Entwicklungsromans“ (52) verbunden.

Nicht nur werden Özdamars Roman und Erzählungen sehr oft durch eine autobiographische bzw. autofiktionale Linse gelesen, sondern der Verlag beschreibt den Karawanserei-Roman als „orientalischen Bildungsroman“ oder Ortrud Gutjahr setzt sich mit *Die Brücke am Goldenen Horn* als einem interkulturellen Bildungsroman auseinander. Vgl. hierzu: Gutjahr.

³⁰ Bei der Auswahl dieser Liedertexte, spielten solche Überlegungen allerdings keine Rolle, sie geschah eher zufällig. In einem Gespräch zwischen Emine Özdamar und der Autorin vom 3. Juli 2010 erzählte Özdamar, dass sie damals einen Schauspielerkollegen des Bochumer Schauspielhauses nach deutschen Liedern fragte, und er ihr ein Liederbuch gab, dessen Titel sie leider vergessen habe. Die in diesem Text verwendeten Lieder stammen alle aus diesem Liederbuch. Die Entstehungsgeschichten der Lieder spielte hierbei keine Rolle.

³¹ In der Bibliographie finden sich die im Text erwähnten Lieder unter den jeweiligen Liedtiteln.

³² Die Videoaufzeichnung, in der Heintje dieses Lied vor Nonnen singt, ist m.E. besonders interessant.

³³ Für Shakespeares Zeiten scheint mir die Einteilung von *low* und *high culture* ungeeignet, bzw. seine Verortung in die *high culture* ist eine nachträgliche.

³⁴ In anderen Texten von Özdamar werden nicht nur verschiedene Sprachen verwendet (z.B. in “Der Hof im Spiegel” gibt es auch lange französische Zitate, in “Grossvaterzunge” geht es um arabische Worte), sondern auch Mischwörter aus verschiedenen Sprachen und Lauten kreiert,

z.B. Wonaym (Wohnheim) im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn*, oder Dinge und Orte erhalten Namen, die aus Übersetzungen hervorgegangen sind, z.B. „der beleidigte Bahnhof“ in ebd., und natürlich die im Text bereits erwähnten wörtlichen Übersetzungen, aber auch die Komik- bzw. Lautsprache.

³⁵ „Es gibt sieben Arten Hurerei in dieser Welt. Ich war eine Mundhure, die mit der Zunge Hure ist. OROSPU. Das Wort Orospu gefiel mir. Robinson kehrte am Ende mit einem Schiff nach Hause zurück, und ich saß weiter am Fenster“ (125). Oder in „Perikızı“ sagt die Großmutter lachend: „Ach, du bist eine Mundhure. Der schrecklichste Schrecken kehrt bei dir ins Lachen“ (277); auch der „Theatermund“ (282), der ihr verboten wird, lässt sich leicht mit der „Mundhure“ assoziieren.

³⁶ Vgl. hierzu auch Scholz.

³⁷ Vgl. z.B. „Zigeuner“ und „Gypsy.“

³⁸ Die exotische Frau, aus westlicher Sicht, ist gleichzeitig immer auch die „Orientalin“.

³⁹ Vgl. zur Stückbeschreibung des Schlosstheaters Moers, hier noch unter dem Arbeitstitel „Reise in den Nachtspiegel.“

⁴⁰ „Hamlet.“ 4. Aufzug, 5. Szene, 438.

⁴¹ In *Die Brücke am Goldenen Horn* ist die Eule ein Intellektueller (vgl. *Sonne* 678ff).

⁴² Vgl.: „The Owl.“

⁴³ Bird geht von Anfang an davon aus, dass die Ich-Erzählerin aus der Türkei stammt: „The narrator of this story is the cleaning woman of the title, but she has not always been a cleaner. ... In Turkey, she married a rich son ...“ (172).

⁴⁴ Vgl. Peter Jammerthal, vor allem das Kapitel „Hamlet und Hamlet-Affäre“ beginnt damit, dass Gründgens als Hamlet das meist gespielte Stück der NS-Zeit war und bietet verschiedene Interpretationsmöglichkeiten an, u.a. auch von Reich-Ranicki. Dann folgt ein Überblick über die verschiedenen Perspektiven seit dem 18. Jahrhundert, die je nach politischer Gesinnung und politischem Kontext zu verschiedenen Aufführungen führten. Vgl. vor allem Seite 2-10 unter „‘Neurasthenischer Schwächling’ oder ‘tatbereiter Held’? Perspektiven deutscher Hamlet-Interpretationen“.

⁴⁵ Vgl. zum Thema des eigenen Einschreibens bzw. Eingedenken Jaeger. Jaeger bezieht ihre Analyse, wie der Titel schon sagt, auf Jelinek und Müller. Dabei geht es im 3. Kapitel (105-163) vor allem um die postdramatische Figur, die sich u.a. durch die Vermischung aus dramatischer und historischer Figur auszeichnet. Sie argumentiert mit Bezugnahme auf Benjamin, dass dadurch, und dass die Figuren in einen neuen historischen Kontext gebracht werden, die „... Möglichkeit einer offenen, un abgeschlossenen Geschichte [entsteht], die somit als stets veränderbare (Interpretations-)Größe vorgeführt wird“ (120) und so wiederum „die Möglichkeit eines Anknüpfens an das Vergangene“ (ebd.) ergibt. „Das, was den Besiegten in der abgeschlossenen Geschichte verwehrt bleibt und nur den Siegen vorbehalten war, ... kann durch das Eingedenken nun umgewandelt werden“ (ebd.).

⁴⁶ Basierend auf einem Gespräch zwischen Emine Özdamar und der Autorin vom 3.7.2010.

⁴⁷ Zu diesem Thema soll hier nochmals explizit auf den Artikel von Monika Shafi aufmerksam gemacht werden. Mit Rita Felski meint sie: „... the 1968’s utopian thrust called for the sensual enjoyment of the ordinary and its transcendence into the truly extraordinary. Trying to close the gap between the quotidian and the exceptional quality of everyday life, the 1968ers fell victim to the ambiguities of everyday life, whose history Rita Felski described as being marked by ‘hostility, envy, and desire, expressing both nostalgia for the concrete and disdain for a life

lacking in critical self-reflection'. ... Mastering the theory of sensuality while missing out on its practice is one of the fundamental contradictions of the 1968 generation, which is also taken up by Özdamar in her account of the events“ (210). Shafi analysiert *Die Brücke am Goldenen Horn* im Vergleich mit Uwe Timms Roman *Rot* und Günther Grass' Erzählung "Mein Jahrhundert."

⁴⁸ In diesem Zusammenhang ist Stuart Halls Definition von Kolonisation zu erwähnen: „for a properly 'universalising' use of the term 'colonisation,' understood as part of an essentially trans-national and trans-cultural 'global' process, one which produces a decentred, diasporic or global rewriting of earlier, nation-centred Imperial grand narratives“ (Hall 247).

⁴⁹ Hier sei vor allem "Der Hof im Spiegel" erwähnt, denn in diesem Spiegel treffen sich die Toten und Lebenden aus verschiedenen Kulturen und Zeiten. Vgl. hierzu vor allem: Adelson, 39-77. „This suggests that the narrator – in both the abstract and the characterological functions attached to the 'I' – reproduces and produces complex structures of social affinity without filling them with content otherwise associated with ethnic identities or national archives“ (46).

⁵⁰ Hier sei z.B. das Rückkehrhilfegesetz von 1983 erwähnt:

„Im Hinblick auf die große Zahl der in der Bundesrepublik Deutschland zur Zeit lebenden ausländischen Arbeitnehmer, der Arbeitslosenquote dieser Ausländer (rund 300.000 ausländische Arbeitnehmer waren 1983 ohne Beschäftigung) und der allgemeinen Beschäftigungssituation war es von der Bundesregierung beabsichtigt, durch finanzielle Anreize die Rückkehrbereitschaft von Ausländern zu fördern. Anspruchs-berechtigt waren nur Ausländer die nicht mit einem Deutschen verheiratete Staatsan-gehörige eines Staates waren, mit dem die Bundesregierung Vereinbarungen über Anwerbung und Beschäftigung von Arbeitnehmern abgeschlossen hatte und die nicht Mitglied der Europäischen Gemeinschaften (EG) waren“ ("Rückkehrhilfegesetz."). Zum Gesetzestext selbst siehe: "RückHG."

⁵¹ Die so genannte Greencard war in Deutschland die Kurzbezeichnung für das zwischen 2000 und Ende 2004 bestehende „Sofortprogramm zur Deckung des IT-Fachkräftebedarfs“. Vgl. hierzu den Wikipedia Eintrag unter "Greencard (Deutschland):" Aber auch den Eintrag zum "Zuwanderungsgesetz," in dem auch darauf verwiesen wird, dass das Wort „Einwanderung“ im Gesetzestext vermieden wird.

⁵² Agamben verweist im Zusammenhang des Risses von passiven Menschenrechten und aktiven Bürgerrechten mit Sieyes (139) und Lanjuinais (140) auf die lange Liste der Ausgeschlossenen hin: „Demnach würden die Kinder, die Verrückten, die Minderjährigen, die Frauen, die zu Leibesstrafen oder Infamie Verurteilten ... keine Bürger sein“ (140) [eigene Hervorhebung].

⁵³ Im Gespräch vom 3.7.2010 sagte Frau Özdamar, dass ihre Großmutter ihr das Märchen erzählte, daher auch die Betonung der schriftlichen Überlieferung, die in der patriarchalen Herrschaft der Sprache dominiert. Zu dem Thema der Oralität in Özdamars Werk vgl. bereits erwähnten Artikel von Michael Hofmann.

⁵⁴ Vgl. hierzu z.B. auch Yildiz, 254.

⁵⁵ Das Motiv des Zuges steht für Özdamar auch für ein Zuhause, das Zuhause als Ortlosigkeit sowie für das Schreiben in einer fremden Sprache. Beil fasst es in der Kleist-Preis Rede für Özdamar folgendermaßen: „In einer fremden Sprache zu schreiben, ist eine Reise', sagt Emine, aber sie sagt auch, 'die Reise ist schön, nicht das Ankommen.' Deswegen ist ihr auch der Zug immer ein schönes Zuhause gewesen ...“ (9).

⁵⁶ Text zum "Klopslied": Ick sitze da un'esse Klops/ Uff eenmal klopp's/ ich kieke, staune, wundere mir,/ uff eenmal jeh't se uff die Tür./nanu, denk ick, ich denk: nanu./ Jetzt iss'se uff, erscht war'se zu!/ Ick jehe raus, und blicke/ Un wer steht draußen?/ Icke! Vgl. z.B.: "Klopslied."

⁵⁷ Vgl. hierzu vor allem auch Webers *Im Spiegel der Migration* das Kapitel mit der gleichnamigen Überschrift, 221-227.

⁵⁸ In der Inszenierung selbst wurde aus den Hundefäkalien Vogelfäkalien (vgl. Inszenierung vom 6.6.2010 Düsseldorfer Schauspielhaus).

⁵⁹ Vgl. persönliches Gespräch der Autorin mit Emine Özdamar.

⁶⁰ Vgl. zum Thema Ophelia als Ikone: Showalter, dort gibt sie Beispiele die von Redon über Bob Dylan bis Cannon Mills reichen. Das Googlen von „Ophelia“ bringt weitere Beispiele der Vermarktung ihres Namens, nicht nur Mills hat ein Blumenmuster unter dem Namen entworfen, sondern es gibt von Hochzeitskleider über Ikea-Kissen und Decken und einen Ophelia-Escort-Service bis hin zur Hotelsoftware alles unter ihrem Namen.

⁶¹ An dieser Stelle ist auch Adelsons Kapitel „Capital And Labor“ (Seite 123-170) zu erwähnen, in dem sie auch einen hervorragenden Überblick zur türkischen Migrationsgeschichte nach Deutschland von den Anfängen bis heute gibt.

⁶² Yeldiz verweist in Bezug auf „Mutterzunge“ mit Caruth darauf, dass grammatikalische Verdrehungen immer auf einen Aufbruch hindeuten (vgl. 261).

⁶³ Vgl. hierzu auch Webers *Im Spiegel der Migration*, vor allem das Kapitel „Das verborgene Verhältnis der Sprache: Özdamars Schreibpraxis vor dem Hintergrund von Benjamins Übersetzungsbegriff,“ Seite 229-254. Sie bezieht sich hier vor allem auf Benjamins „Aufgabe des Übersetzers.“

⁶⁴ Im Stück „Perikızı“ steht der Wald auch für die Akkordarbeit (vgl. 131f), außerdem kann der Wolf auch als Zaimoğlu oder als der Verlag und der Wald als Mediendickicht gelesen werden (siehe Endnote zur Plagiatsdiskussion). Der Wald kann auch für die Fremde im Allgemeinen stehen, „Hier ist ein Jahr dein Zuhause, bis der Zug dich zurückfährt aus diesem Walde“ („Perikızı“ 305).

⁶⁵ „Durch den Akkord teilten sich die Frauen in der Fabrik in zwei Gruppen, die Frauen, die den Akkord schafften, und die, die ihn nicht schafften“ (*Sonne* 527). Auch im Frauenwohnheim entzweien sich die Frauen immer wieder durch verschiedene Anlässe und finden nicht mehr zusammen. In „Perikızı“ liegt bei der Entzweigung im Wohnheim der Schwerpunkt auf der nationalen Zugehörigkeit.

⁶⁶ Im Gespräch mit Özdamar vom 3. Juli 2010 meinte sie, dass das „sogar“ sich darauf bezieht, dass sie zu dieser Zeit (der Entstehung dieses Einpersonenstückes) sehr viel träumte; sie hatte auch viele Alpträume und meint, dass das auch im Zusammenhang mit der Theaterarbeit steht, allerdings nicht unbedingt nur im Sinne Mecklenburgs, sondern auf das Medium Theater bzw. auf das Drama bezogen.

⁶⁷ Eine etwas anderes gelagerte und deutlichere Zweiteilung des Ichs gibt in der Jordi Szene in *Die Brücke*, hier spaltet sich erst das Ich der Erzählerin, als sie das ersten Mal Sex hat, dann teilt sich auch Jordi, der Junge mit dem sie schläft, in zwei Personen (vgl. 566-582).

⁶⁸ Karagöz wörtlich übersetzt heißt „Schwarzauge“, so heißt aber auch das türkische Schattenspiel in Form eines Sängerwettstreits, das dem traditionellen türkischen Volkstheaters zuzuordnen ist. Vgl. hierzu auch Mecklenburg, „Karnevalistische Ästhetik“ 85f.

⁶⁹ Das „Knack Knack“ steht hier als erste Assoziation fürs männliche Onanieren, was auch als „Volkstanz“ (112) beschrieben wird: „Dann knackte er auch oft mit seinem Schwanz. Einmal aber dieses Knacken haute nicht richtig hin, er mußte zum Krankenhaus gebracht werden, sein Schwanz in der Hand auf der Treppe“ (112).

⁷⁰ Ein weiteres Beispiel von Verletzung, die die Immigrantin und Ich-Erzählerin in Deutschland erfährt (es gibt natürlich zahlreiche Beispiele dafür), findet sich in “Der Hof im Spiegel” und soll hier wegen des anderen Umgangs damit erwähnt werden, denn anders als in “Karriere” hat die Ich-Erzählerin ihren Dichterfreund Can als Ansprechpartner, dem sie erzählt (erzählen kann), dass sie nie wieder ein Wort mit den Deutschen reden wird und der ihr rät, rauszugehen und mit zehn Deutschen an verschiedenen Orten zu sprechen, wenn einer von ihnen sie schlecht behandle, dann erst solle sie mit keinem mehr sprechen: „Am nächsten Morgen ging ich in verschiedene Kaufhäuser, sprach mit Verkäufern, Busfahrern, ... und fand keinen, der mir weh tat“ (41). [Auslassungspunkte ohne Klammer sind so im Text.]

⁷¹ Siehe Anm. d. Übers. von Deleuze 10.

⁷² Heimkehr wird auch in anderen Werken Özdamars als unmöglich dargestellt. Vgl. z.B. in *Brücke am Goldenen Horn* die Heimkehrszene: „... eine Frau öffnete die Tür und schrie ‘Meine Tochter!’, küßte mich und schaute mich immer wieder an Ich hatte meine Mutter nicht wiedererkannt“ (615). Oder in “Perikızı” meint die Mutter: „Es gibt keine Rückkehr“ (286), oder der “Hurenrat.” „Doch wer die honigsüße Frucht des Lotos isst, wünscht nicht mehr zurück, wünscht nicht Heimkehr. Öffne die Ohren jetzt noch mehr“ (297).

⁷³ Braun bezieht sich hier auf die 1958 erschienene Ausgabe von *The Human Condition*, University of Chicago Press, Seite 97.

⁷⁴ Das erinnert an einen Ausspruch, dass der Unterschied zwischen Red Power und Black Power, der gewesen sei, dass die Natives raus wollten, während die Black Panthers dafür kämpften, um rein zu kommen. Leider finde ich die Quelle hierzu nicht mehr. Ich meine, dass dieser Ausspruch hier und auch auf Caspar Hauser, der ja Reiten konnte wie ein Indianerhäuptling, von Interesse ist, vor allem da die Geschichte zeigt, dass es kein Raus gibt und die Indianer kolonialisiert bleiben.

⁷⁵ Anzumerken ist hier, dass Bird sich dabei vor allem auf “Großvaterzunge” bezieht, denn dort geht es ja gerade nicht um Ablehnung oder eine Herabsetzung der Traditionen, sondern darum, wie sie für sich selbst nutzbar gemacht werden können (vgl. 181).

Bibliographie zum Özdamar-Kapitel

Primärliteratur

Özdamar, Emine Sevgi. “A Charwoman`s Career: Memories of Germany.” Trans. Craig Thomas. *Mother Tongue*. Toronto: Coach House Press, 1994. 131-52. Print.

Özdamar, Emine Sevgi, and Coraklı Sahbender. “Araftakiler:Hayatları Roman olanlardan.” *ADIM* (2004), N. pag. Print.

---. “‘Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit’: Dankrede zur Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises.” *Der Hof im Spiegel*. Köln: KiWi, 2005. 125-132. Print.

---. *Der Hof im Spiegel: Erzählungen*. Köln: KiWi, 2005. Print.

---. Telephone Interview. 3 July 2010.

---. *Karriere einer Putzfrau*, mit Original-Linolschnitten von Wolfgang Jörg. Berlin: Berliner Handpresse, 2006. Print.

---. *Kendi Kendinim Terzisi Bir Kambur,Ece Ayhan'lı anılar: 1974 Zürich günlüğü: Ece Ayhan'ın makruları*. Istanbul: n.p., 2007. Print.

---. “Kleist-Preis-Rede.” *Kleist-Jahrbuch 2005*. Stuttgart: Metzler, 2005. 13-18. Print.

---. *Mutterzunge: Erzählungen*. Köln: KiWi, 1998. Print.

[Darin enthalten ist die von der Autorin verwendete Version des Textes

-
- “Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland.” 104-120.]
- . “Perikızı.” *Theater Theater: Aktuelle Stücke 20/10: Odyssee Europa*. Ed. RUHR.2010, Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven. Frankfurt: Fischer, 2010. 271-333. Print.
- . *Perikızı*. Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf. 6 June 2010. Performance.
- . “Reise in den Nachtspiegel.” *schlosstheater-moers.de*. Schosstheater Moers, n.d. Web. 4 May 2010.
- . *Sonne auf Halbem Weg: Die Istanbul-Berlin-Trilogie*. Köln: KiWi, 2006. Print.
Darin enthalten sind:
Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus. 7-435.
Die Brücke am Goldenen Horn. 437-810.
Seltsame Sterne starren zur Erde. 811-1054.
- . “Das vierzigste Zimmer: Rede zum Fontane-Preis.” *Sinn und Form* 61 (2009): 711-713. Print.

Sekundärliteratur

- Adelson, Leslie A. *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave MacMillan, 2005. Print.
- Adorno, Theodor W. “Anmerkung zum sozialen Konflikt heute.” *Soziologische Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann. Vol I. Frankfurt: Suhrkamp, 1979. 177-95. Print.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002. Print.
- Ambrose, Philip Z. “Die Exil-Sprache der Griechen in Paradigma und Praxis.” *Exil: Transhistorische und transnationale Perspektiven*. Ed. Helmut Koopmann and Klaus Dieter Post. Paderborn: mentis, 2001, 21-31. Print.
- Amodeo, Immacolata. *Die Heimat heißt Babylon: Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen: VS Verlag, 1996. Print.
- Artaud, Antonin. *Van Gogh, Selbstmörder durch die Gesellschaft*. Mit einem Interview Jean Marabini mit Antonin Artaud. Berlin: Matthes & Seitz, 2009. Print.
- Azade, Seyhan. “Lost in translation: re-memembering the mother tongue in Emine Sevgi Özdamar’s *Das Leben ist eine Karawanserei*.” *German Quarterly* 69.4 (1996): 414-26. Print.
- Barthes, Roland. “Der Tod des Autors.” *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000. 185-93. Print.
- Beil, Hermann. “In einer fremden Sprache zu schreiben, ist eine Reise: Kleist-Preis 2004 für Emine Sevgi Özdamar.” *Kleist-Jahrbuch 2005*. Stuttgart: Metzler, 2005. 8-12. Print.
- Benjamin, Walter. “Die Aufgabe des Übersetzers.” *Gesammelte Schriften*. Ed. Tilman Rexroth. Vol. IV.1. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. 9-21. Print.
- Bernd, Ulrich, Topcu Özlem, and Heinrich Wefing. “Geteilte Erinnerung.” *Zeit Online*. Die Zeit, 21 Jan. 2010. Web. 5 June 2010.
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg, 2007. Print.
- Bird, Stephanie. *Women Writers and National Identity: Bachmann, Duden, Özdamar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Print.
- Birsl, Ursula. *Migration und Migrationspolitik im Prozess der europäischen Integration?* Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2005. Print.
- Blamberger, Günter. “Carpe Diem et Respice Finem: Emine Sevgi Özdamars Schattenspiele:

-
- Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Emine Sevgi Özdamar 21.11.2004 in Berlin.” *Kleist-Jahrbuch 2005*. Stuttgart: Metzler, 2005. 3-7. Print.
- Blahak, Boris. “‘Du feine Rose meiner Gedanken ...’ Orientalismen in der Darstellung von Liebe, Erotik und Sexualität als tiefere Ebene einer Hybridität in Emine Sevgi Özdamars Mutter Zunge – Großvater Zunge.” Ed. Lothar Bluhm and Rölleke Heinz. *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*. 56 (2006): 455-74. Print.
- Boxall, Peter, ed. *1001 Books You Must Read Before You Die: A Comprehensive Reference Source, Chronicling the History of the Novel*. New York: Rizzoli, 2006. Print.
- Brandt, Bettina. “Collecting Childhood Memories of the Future: Arabic as Mediator Between Turkish and German in Emine Sevgi Özdamar’s Mutterzunge.” *The German Review*. 79.1 (2004): 295-315. Print.
- Braun, Kathrin. “Biopolitics and Temporality in Arendt and Foucault.” *Time & Society* 16.5 (2007): 5-23. Print.
- Brecht, Bertold. *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesars: Romanfragment*. 1st ed. Frankfurt: Edition Suhrkamp, 1969. Print.
- Bronfen, Elisabeth, Benjamin Marius, and Therese Steffen, eds. *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg, 1997. Print.
- Büchner, Georg. *Woyzeck*. Studienausgabe. Stuttgart: Reclam, 1999. Print.
- Butler, Judith. “Performative Akte und Geschlechterkonstitution: Phänomenologie und feministische Theorie.” *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Ed. Uwe Wirth. Frankfurt: Suhrkamp, 2002. 301-20. Print.
- Carp, Stephanie. “Die Entweihung der heiligen Zonen.” *Stets das Ihre Elfriede Jelinek: Arbeitsbuch*. Ed. Brigitte Landes. Berlin: Theater der Zeit, 2006. 47-52. Print.
- Chiellino, Gino. *Literatur und Identität in der Fremde Zur Literatur italienischer Autoren in der Bundesrepublik*. Kiel: Neuer Malik, 1989. Print.
- Derrida, Jacques. *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs*. München: Fink, 2003. Print.
- . *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt: Suhrkamp, 1976. Print.
- Deleuze, Gill, and Félix Guattari. *Kafka: Für eine kleine Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1976. Print.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Edition Suhrkamp, 2004. Print.
- Gemünden, Gert. “Kaspar Hauser und das Rätsel der Hermeneutik.” *Der imaginierte Findling: Studien zur Kaspar-Hauser-Rezeption*. Ed. Ulrich Struve. Heidelberg: Winter, 1995. 39-57. Print.
- Georgi, Viola. *Entliehene Erinnerung: Geschichtsbilder junger Migranten in Deutschland*. Hamburg: Hamburger Edition, 2003. Print.
- Göktürk, Deniz, David Gramlin, and Anton Kaes, eds. *Germany in Transit. Nation and Migration 1955-2005*. Berkeley: University of California, 2007. Print.
- “Greencard (Deutschland).” *de.wikipedia.org*. Wikipedia, n.d. Web. 17 June 2012.
- Gutjahr, Ortrud. “Emine Sevgi Özdamars *Die Brücke am Goldenen Horn*: Ein Interkultureller Bildungsroman.” *Alexandrinische Gespräche: Forschungsbeiträge ägyptischer und deutscher Germanist/inn/en*. Ed. Renate Riedner and Siegfried Steinmann. München: Iudicium, 2008, 125-331. Print.
- “Gypsy.” *en.wikipedia.org*. Wikipedia, n.d. Web. 27 Apr. 2010.
- Hall, Stuart. “When Was the ‘Post-Colonial’ Thinking at the Limit?” *The Post-Colonial*

-
- Question: Common Skies, Divided Horizons*. Ed. Iain Chambers and Lidia Curtis. London: Routledge, 1996, 242-60. Print.
- Happy Birthday Türkei*. Dir. Doris Dörrie. Cobra Film, 1991. Film.
- Herbert, Ulrich. *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2003. Print. (sonst auch Beck Verlag)
- “Heut liegt was in der Luft.” Perf. Georg Ringsgwandl. Video. *YouTube.com*. YouTube, 14 June 2007. Web. 27. Apr 2010.
- “Heut marschieren die Garde auf.” Perf. Carmen Lahrman. (Erhard Bauschke/Puppenparade.) Video. *YouTube.com*. YouTube, 23 Oct. 2009. Web. 27 Apr. 2010.
- Hinnekamp, Volker and Katharina Meng, eds. *Sprachgrenzen überspringen: Sprachliche Hybridität und polykulturelles Selbstverständnis*. Tübingen: Gunter Narr, 2005. Print.
- Hofmann, Michael. “Oralität in der deutschen Epik des 20. Jahrhunderts: Döblin, Johnson, Özdamar.” *Oralität und Moderne Schriftkultur*. Doppelausgabe 2007/2008. Hannover: Revonnah, 2008. 274-90. Print.
- Holland, Jack. *Misogyny: The World’s Oldest Prejudice*. New York: Carroll, 2006. Print.
- Horrocks, David and Eva Kolinsky, eds. Interview. “Living and Writing in Germany.” *Turkish Culture in German Society*. Oxford: Berghahn Books, 1996. 45-54. Print.
- Horst, Claire. *Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur: Irena Brezna – Emine Sevgi Özdamar – Libuše Moníková*. Berlin: Schiler, 2007. Print.
- “Hybridisierung.” *Duden Deutsches Universalwörterbuch*. 6th ed. 2007. Print.
- “Ich hab für dich ‘nen Blumentopf bestellt.” Video. *YouTube.com*. YouTube, 27 Feb. 2008. Web. 27 Apr. 2010.
- Illies, Florian. *Generation Golf: Eine Inspektion*. 12th ed. Frankfurt: Fischer, 2001. Print.
- İpşigroğlu, Zehra. “Möglichkeiten und Chancen des Dokumentartheaters heute.” Ed. Arnd Beise, et al. *Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Und 21. Jahrhundert*. Vol. 16. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2007. 59-68. Print.
- Jaeger, Dagmar. *Theater im Medienzeitalter: Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Bielefeld: Aisthesis, 2007. Print.
- Jammerthal, Peter. “Ein zuchtvolles Theater: Bühnenästhetik des ‘Dritten Reiches.’ Das Berliner Staatstheater von der ‘Machtergreifung’ bis zur ‘Ära Gründgens.’” Diss. Freie Universität Berlin, 2007. Web. 13 Aug. 2010.
- Joplin, Janis, perf. “Mercedes Benz.” By Janis Joplin, Michael McClure and Bob Neuwirth. *Pearl*. CBS, 1971. CD.
- Kafka, Franz. *Der Verschollene*. Ed. Jost Schillemeit. Frankfurt: Fischer, 2002. Print.
- “Klopslied.” *ingeb.org* Folksongs Around the World, n.d. Web. 10 May 2010.
- Konuk, Kader. *Identitäten im Prozeß: Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache*. Essen: Blaue Eule, 2001. Print.
- . “Taking on German and Turkish History: Emine Sevgi Özdamar’s Seltsame Sterne.” Ed. Michael Paul Lützel and Stephan K. Schindler. *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: W.G. Sebald*. Vol. 6. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2007. 232-256. Print.
- Lasker-Schüler, Else. “Liebessterne.” *Sämtliche Gedichte*. Ed. Friedhelm Kemp. München: Kösel, 1984. 57. Print.
- Larsson, Lisbeth. “Truth and Consequences: Women’s Autobiographies, Theory and Practice.” *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Grenzen*

-
- der Fiktionalität und der Erinnerung*. Ed. Christoph Parry and Edgar Platen. Vol. 2. München: Iudicium, 2007. 152-67. Print.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. 4th ed. Frankfurt: Verlag der Autoren, 2008. Print.
- Littler, Margaret. "Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamar's Mutterzunge." Ed. Stuart Taberner and Frank Finlay. *Recasting German Identity: Culture, Politics, and Literature in the Berlin Republic*. New York: Camden House, 2002. 219-34. Print.
- . "Profane und religiöse Intensitäten: Die islamische Kultur im Werk von Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoğlu." *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Ed. Helmut Schmitz. Amsterdam: Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, 2009. 143-67. Print.
- Lux, Joachim. "Die Heimat, der Tod und das Nichts." *Stets das Ihre Elfriede Jelinek: Arbeitsbuch*. Ed. Brigitte Landes. Berlin: Theater der Zeit, 2006. 34-46. Print.
- MacKinnon, Catharine A. *are women human? And Other International Dialogues*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2006. Print.
- "Mama." Perf. Heintje. Video. *YouTube.com*. YouTube, 13 Sept. 2007. Web. 27 April 2010.
- "Das Märchen von der Schlaueit der Frauen." *Türkische Volksmärchen*. Ausgewählt und nacherzählt von Sevgi Ağcagül und Elisabetta Ragagnin. München: DTV, 2008. 216-24. Print.
- Marx, Karl. "Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte." *Karl Marx/Friedrich Engels – Werke*. Vol. 8. Berlin/DDR: Dietz, 1960. 111-207. Print.
- Mecklenburg, Norbert. "Karnevalistische Ästhetik des Widerstands: Formen des Gesellschaftlich-Komischen bei Emine Sevgi Özdamar." Ed. Arnd Beise, et al. *Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. Und 21. Jahrhundert*. Vol. 16. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2007. 85-102. Print.
- . "Leben und Erzählen als Migration: Intertextuelle Komik in *Mutterzunge* von Emine Sevgi Özdamar." Ed. Heinz Ludwig Arnold. *Literatur und Migration*. München: Text und Kritik, 2006. 84-96. Print.
- . "Ein türkischer Literaturskandal in Deutschland?" *Literaturkritik.de*. LiteraturWissenschaft.de, Marburg, 2006. Web. 21 Aug. 2010.
- Müller, Heiner. *Hamletmaschine, Heiner Müllers Endspiel*. Ed. Theo Girshausen. Köln: Prometh, 1978. Print.
- Müller, Herta. *Heimat ist das was gesprochen wird*. Merzig: Gollenstein Verlag, 2009. Print.
- Murti, Kamakshi. "'Was ist die Mehrzahl von Heimat?' Nationalismus, Identität und Staatsangehörigkeit in Gertrud Kolmars *Eine jüdische Mutter* und Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei*." *Der Untote Gott: Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Ed. Olaf Berwald and Gregor Thuswaldner. Köln: Böhlau Verlag, 2007. 205-24. Print.
- "Das Nachtgespenst." Perf. Max Raabe. Video. *YouTube.com*. YouTube, 10 Jul. 2008. Web. 27 April 2010.
- Odyssee Europa. Sechs Schauspiele und eine Irrfahrt durch die Zwischenwelt*. RUHR.2010. Essen: RUHR.2010 GmbH, 2009. Print.
- Özlem, Topcu and Heinrich Wefing. "Bist du Jude?" *Zeit Online*. Die Zeit, 21 Jan. 2010. Web. 5 June 2010.

-
- Ott, Birgit. "Neue Erzähler in deutscher Sprache: Emine Sevgi Özdamar." *1945-1989-2000: momentos de lengua, literaturas y culturas Alemanas*. Ed. Luis A. Acosta. Madrid: n.p., 2002. 147-57. Print.
- "The Owl was a Bakers' Daughter." *Infoplease.com*. Infoplease, n.d. Web. 30 June 2010.
- Pflitsch, Andreas. "Fiktive Migration und Migrierende Fiktion: Zu den Lebengeschichten von Emine, Leyal und Gül." *Wider den Kulturenzwang: Migration Kulturalisierung und Weltliteratur*. Ed. Özkan Ezil, Dorothee Kimmich, and Annette Werberger. Bielefeld: transcript, 2009. 231-49. Print.
- Radlmaier, Steffen. "Ich habe mich in die deutsche Sprache verliebt: Interview mit dem Schriftsteller Feridun Zaimoğlu, der in Fürth den Jakob-Wassermann-Preise erhalten hat." *Erlanger Nachrichten* 8 March 2010: 30. Print.
- Raphael, Lev. "Tante." *Yiddishkeit oder Das eigene Leben: Erzählungen*. Berlin: Parthas, 2007. 12-22. Print.
- Rimbaud, Arthur. "Genie." *Arthur Rimbaud: Complete Works*. Trans. and ed. Paul Schmidt. New York: Harper, 1975. 238-40. Print.
- Rosset, Clément. *Das Reale: Traktat über die Idiotie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999. Print.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women. Notes on the 'Political Economy' of Sex." *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. Ed. Linda Nicholson. New York: Routledge, 1997. 27-62. Print.
- "Rückkehrhilfegesetz." *de.wikipedia.org*. Wikipedia, n.d. Web. 17 June 2012.
- "RückHG." *gesetze-im-internet.de*. Bundesministerium der Justiz, n.d. Web. 17 June 2012.
- Scholz, Roswitha. "Homo Sacer und 'Die Zigeuner' Antiziganismus – Überlegungen zu einer wesentlichen und deshalb 'vergessenen' Variante des modernen Rassismus." *Exit Online*. Exit, 4 June 2007. Web. 14 Feb. 2012.
- "Schwalbenlied." Perf. Fred Bertelmann. Video. *YouTube.com*. YouTube, 20 Jan. 2009. Web. 27 April 2010.
- Shafi, Monika. "Talking 'Bout My Generation: Memories of 1968 in Recent German Novels." *German Life & Letters*. Volume LIX.59 (2006): 201-16. Print.
- Shakespeare, William. "Hamlet." *Shakespeare*. Trans. Erich Fried. Ed. Friedmar Apel. Vol. 2. Frankfurt: Zweitausendeins, 1995. 377-461. Print.
- Showalter, Elaine. "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of 'Feminist Criticism.'" *Shakespeare and the Question of Theory*. Ed. Patricia Parker and Geoffrey Hatmann. New York: Methuen, 1985. 77-94. Print.
- Simpson, Patricia Anne. "Brechtian Specters in Contemporary Fiction: Emine Sevgi Özdamar and Rohinton Mistry." *Brecht and Death: The Brecht Yearbook 32*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2007. 389-404. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravarty. *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Tura + Kant, 2008. Print.
- "Die Streiche der verschlagenen Delile." *Tausendundeine Nacht*. Die schönsten Geschichten ausgewählt von Silvia Sager. Zürich: Diogenes, 1994. 282-313. Print.
- Schneider, Theophora. "Eule." *Wörterbuch der Symbolik*. Ed. Manfred Lurker. Stuttgart: Kröner, 1991. 185-86. Print.
- Theilen, Ines. "Von der nationalen zur globalen Literatur: Eine Lese-Bewegung durch die Romane *Die Brücke vom goldenen Horn* von Emine Sevgi Özdamar und *Cafe Nostalgia* von Zoé Valdés." *Arcadia*. Band 40, Heft 2 (2005): 318-37. Print.

-
- Thüne, Eva-Maria. “‘Mundhure’ und ‘Wortmakler:’ Überlegungen zu Texten von Emine Sevgi Özdamar.” Ed. Fabrizio Cambi. *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. 305-20. Print.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. “Autobiographie und Geschlecht.” *Erinnern und Geschlecht*. Ed. Meike Penkwitt. Vol. 1. Freiburger FrauenStudien 19 (2006): 49-64. Print.
- . “Autofiktion oder Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes- Özdamar.” *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Grenzen und Identität und der Fiktionalität*. Ed. Ulrich Breuer and Beatrice Sandberg. Vol 1. München: Iudicium, 2006. 353-68. Print.
- “Wärst du doch in Düsseldorf geblieben.” Perf. Dorthe. Video. *YouTube.com*. YouTube, 8 Oct. 2011. Web. 20 Dec. 2011.
- “Was machst du mit dem Knie lieber Hans.” Perf. Fräulein Grethe Waldor. Video. *YouTube.com*. YouTube, 15 Apr. 2009. Web. 27 Apr. 2010.
- Waltz, Matthias. *Ordnung der Namen: Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre*. Frankfurt: Fischer, 1993. Print.
- Wassermann, Jakob. *Caspar Hauser*. 21st ed. München: DTV, 2009. Print.
- Weber, Angela. *Im Spiegel der Migrationen: Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*. Bielefeld: Transcript, 2009. Print.
- Weil, Kurt, comp. “Klopslied.” *Berlin im Licht*. Largo Reco, 2000. CD.
- Weiler, Christel. „Postdramatisches Theater“ *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Ed. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, and Matthias Warstat. Stuttgart: Metzler, 2005. Print.
- Yasmin*. Dir. Hark Bohm. Hamburger Kino-Kompanie, Hark Bohm Filmproduktions KG und Zweites Deutsches Fernsehen, 1988. Film.
- Yildiz, Yasemin. “Political Trauma and Literal Translation: Emine Sevgi Özdamar’s *Mutterzunge*.” Ed. Michael Lützeler and Stephan K. Schindler. *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch*. Vol. 7. Tübingen: Stauffenburg, 2008. 248-70. Print.
- Zaimoğlu, Feridun. *Kanak Sprak: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. 8th ed. Berlin: Rotbuch, 2010. Print.
- . *Leyla*. Köln: KiWi, 2006. Print.
- “Zigeuner.” *de.wikipedia.org*. Wikipedia, n.d. Web. 27 Apr. 2010.
- “Zuwanderungsgesetz.” *de.wikipedia.org*. Wikipedia, n.d. Web. 17 June 2012.

Caspar bei den Banatbauern oder eine Zusammenfassung:

Herta Müllers Essaysammlung *Der König verneigt sich und tötet* im Vergleich mit *Caspar Hauser*, *Der Verschollene* und „Karriere einer Putzfrau“

In Herta Müllers Essaysammlung *Der König verneigt sich und tötet* geht es um das Schreiben in der Diktatur, oder sollte es richtiger heißen, um das Schweigen in und nach der Diktatur, denn die Diktatur aus der Vergangenheit „paart sich neu“ (107) in der und mit der Gegenwart und wird zur „Vergangenwart“ in der „Gegenheit“ (107). Die Essays handeln nicht nur von der Ceaușescu–Diktatur, also von einer realpolitischen, sondern, und das ist nicht weniger realpolitisch, von der Diktatur der Wörter, die auch die Leerstellen, das Schweigen, diktieren. Es geht um Sprachterror. Eine terrorisierte Sprache terrorisiert die Menschen mit ihren kranken Worten, die wiederum durch die Menschen, d.h. deren Machtstrukturen, krank geworden sind. Dabei horcht Müller den kranken Worten autobiographisch nach, sie lauscht der Sprache ab, was sie im Einzelfall im Sinn hat (vgl. 39). Die neu gepaarte Vergangenheit bezieht sich bei Müller vor allem auf die Vergangenheit in der Ceaușescu-Diktatur, die sich mit der Gegenwart in Deutschland paart. Sie bezieht sich aber auch auf die Vergangenheit vor der Ceaușescu-Diktatur, die mit der Gegenwart in der Ceaușescu-Diktatur neu verschmilzt¹. Ihre Texte sind also auch ein ständig neues Erinnern. Norbert Eke bezeichnet Müllers Texte daher auch als „Erinnerungsschriften“ (vgl. 122) und schreibt in seiner Laudatio zur Verleihung des Hasenclever Preises: „Sie findet ihren Fluchtpunkt vielmehr – und dies kann gar nicht oft genug betont werden – in einem konkreten politischen Erfahrungssubstrat der Unterdrückung und Verfolgung, das Herta Müllers Texte in der Fluchtlinie eigenen biographischen Erlebens immer wieder aufs Neue erinnern. ... Auf dem Weg vom Erlebten zum Erinnerten und vom Erinnerten zum Geschriebenen, d.h.: auf dem Weg der Übersetzung von ‘empirischer’ Realität in

dichtungsautonome 'ästhetische' Realität, wird die subjektive Erfahrung ins Modellhafte ausgeweitet" (120 u. 123). Demnach stellt auch der Schreibprozess eine Art Entindividualisierung dar. Dieser Aspekt wird zum Schluss aufgegriffen, in den Kontext eines autobiographischen Schreibens und in den Zusammenhang vom „Tod des Autors“ gestellt, um so weitere Perspektive und Lesemöglichkeiten zu eröffnen, die sich auf die Todesarten der bisherigen Figuren bezieht.

In diesem letzten Kapitel möchte ich nun einige Aspekte, wie sie sich aus der bisherigen Analyse der drei vorhergehenden literarischen Werke ergaben und gleich noch vorgestellt werden, herausgreifen und mit Überlegungen, wie sie sich in Herta Müllers Essaysammlung finden, kommunizieren lassen. Obgleich ich mich indiskriminatorisch auf alle Essays der Sammlung und auch aus einigen ihrer literarischen Werke beziehe², liegt der Schwerpunkt auf den folgenden Aufsätzen: „Der König verneigt sich und tötet“, der der Essaysammlung auch ihren Namen gab; „Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich“ und „*Der Fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Laterne*“³. Die Entscheidung hier vorwiegend mit Essays und weniger mit ihren literarischen Werken zu arbeiten, wurde zum einen von meinen Forschungsfragen bestimmt, bei denen es um die Erkundung des Zwischenraumes geht, der sich auftut, wenn das exilierte Subjekt spricht, das ja gerade keine rechtlich anerkannte Stimme hat, also nicht konzeptualisiert werden kann, weil es nur durch Ausschluss eingeschlossen ist. Bei Müllers Essaysammlung geht es genau darum, nämlich um die Reflexion des Schreibens eines solchen exilierten Subjekts. Dazu kommt noch, dass durch die Einbeziehung der Essays mit einem weiteren Genre gearbeitet wird, bei dem es sich um den Versuch handelt, „... dem Bewußtsein der Nichtidentität Rechnung [zu tragen], ohne es auch nur auszusprechen“ (Adorno, „Essay als Form“ 17). Die Einführung eines weiteren

Genre soll, wie die verschiedenen Theorien, im Dialog mit den literarischen Texten dazu dienen, diesen Zwischenraum durch ihre Andersartigkeit zu beleuchten. Zum anderen fiel die Entscheidung, mit Müllers Aufsätzen zu arbeiten, aufgrund des Charakters, dem ich dem letzten Kapitel geben möchte, nämlich hier die Analyse der vorangegangenen Kapitel mit der von Müller zusammenzuführen, anstatt einer separaten analytischen Zusammenfassung. Darüber hinaus sind Müllers Essays autobiographisch und thematisieren das Schreiben, dem „autofiktionale Impulse“ (Köhnen) vorausgehen. Dieser Moment wird am Ende aufgegriffen und mit den bisherigen Überlegungen hinsichtlich eines autobiographischen bzw. autofiktionalen Lesens der Texte von Wassermann und Kafka sowie mit den Einsichten zur Autofiktion aus dem Özdamar-Kapitel verbunden, um sodann auf die Frage, was Exilliteratur eigentlich ist, abschließend zurückzukommen.

Mein Blick auf die Vergangenheit beginnt mit Aristoteles, um herauszuarbeiten, wie sich diese Vergangenheit neu mit der biopolitischen Gegenwart paart. Ausgangspunkt hierbei stellt der politische Aspekt der Sprache dar, mit dem man sich gleichzeitig mitten in Souveränitätsfragen befindet, denn Aristoteles definiert die menschliche Sprache als das eigentliche politische Ausdrucksmittel, dessen nur der Hauskönig mächtig ist, wenn er den öffentlichen Raum betritt. Um etwas über diese Neupaarung zu erfahren, konzentriere ich mich auf Müllers persönliche Königsmetapher und stelle sie den verschiedenen Königsfiguren, wie sie sich bei Aristoteles finden, gegenüber. Gleichzeitig treten hier die Protagonisten der vorherigen Geschichten wieder auf. Durch ihren Auftritt wird Aristoteles' Vorstellung von Begriff und Name kritisch hinterfragt, denn sie bestehen auf und aus ihrer Nicht-Identität.

Bei dieser Betrachtung wird sich zeigen, dass Aristoteles' Vorstellung einer natürlichen Ordnung mit dem Begriff als dem Früheren einer Verkehrung von Ursache und Wirkung

zugrunde liegt. Diese Verkehrung greife ich auf und verbinde sie zum einen mit Einsichten aus Bourdieus *Die männliche Herrschaft* und zum anderen mit Müllers König, der auf der Übersicht durch Geschlechtertrennung und ethnische Trennung bestand (vgl. 70)⁴. Dabei wird sichtbar, inwiefern die männliche Ordnung, zu der auch die Konstruktion von Nationen gehört, sich in die Gegenstände, in die Körper und in die Wörter einschreibt und sie krank macht. Es soll nicht nur gezeigt werden, wie Sozialisation ein Einsprechen ist und zur Einsprachigkeit führt, also ein Prozess, um den es ja vor allem auch bei *Caspar Hauser* und Özdamars „Mundhure“ ging, sondern auch um die Ausdehnung der Todesmacht des Souveräns, die im Zusammenhang mit der Biopolitik steht. Der Titel „Der König verneigt sich und tötet“ erinnert an Foucaults Definition der souveränen Macht: „Das sogenannte Recht [des Souveräns]‘über Leben und Tod’ ist in Wirklichkeit das Recht, sterben zu machen und leben zu lassen“ (Wissen I, 162). Mit dieser Definition versucht Foucault sowohl die frühere Form des Souveräns, die an seine Verteidigung gekoppelt war, als auch die moderne Form, die „... zur banalen Kehrseite des Rechts, das der Gesellschaftskörper auf die Sicherung, Erhaltung oder Entwicklung seines Lebens geltend macht“ (163), zu fassen. Diese Todesmacht kann sich gerade deshalb „... mit solchem Elan und Zynismus über alle Grenzen ausdehnen, weil sie ja nur das Komplement einer positiven Lebensmacht darstellt, die das Leben in ihre Hand nimmt, um es zu steigern und zu vervielfältigen, um es im einzelnen zu kontrollieren und im gesamten zu regulieren“ (163). Es geht also um die Ausdehnung der souveränen Macht, die aufgrund der Biopolitik eine Erweiterung der Todesmacht darstellt, obwohl die moderne Form des Rechts „über Leben und Tod“ auf den ersten Blick relativ und beschränkter zu sein scheint als die alte absolute Form. Diese Ausdehnung möchte ich vor allem hinsichtlich der Geschlechterpolitik betrachten, in deren Mittelpunkt ja gerade die positive Lebensmacht steht. Die Geschlechtertrennung, wie sie bei

Müller zu finden ist, ist Teil des totalitären, rumänischen Systems, die als eine Neupaarung mit viel älteren patriarchalen Strukturen in Erscheinung tritt, aber auch immer gemeinsam mit einer ethnischen Trennung einhergeht.

Die kranken Worte aufgreifend, führt zu Fragen, die das Schreiben unter solchen Bedingungen betrifft. Kann man in einem solch totalitären System, ohne ihm zu dienen, ohne es zu bedienen, überhaupt schreiben? Kann der Standpunkt der Erlösung überhaupt eingenommen werden? Wie sehen die Bedingungen für ein solches Schreiben und wie sieht ein solches Schreiben aus? Die Behauptung, dass es sich hierbei um das Schreiben eines verbotenen Mundes handelt, führt zur Betrachtung der vielen verschiedenen Arten des Schweigens, von denen Müller berichtet und die mit den Arten des Schweigens, wie in den vorherigen Kapiteln angetroffen, in Verbindung gebracht werden. Dabei wird immer auch Spivaks Frage, ob das Subalterne sprechen kann, mitgedacht. Es waren vor allem die Verhöre, denen die vorherigen Protagonisten ausgesetzt waren und in denen die Verkehrungen und Verdächtigungen kumulierten und so die Sprachkrise in mehrfacher Hinsicht sichtbar werden ließ. Daher möchte ich Müllers Beschreibungen und Analyse der Verhör- und Verteidigungsstrategien in einem totalitären System den Verhören und Verteidigungsversuchen von Caspar und Karl gegenüberstellen, deren verbale Verteidigungen scheiterten und die ihren Ausweg in der Geste suchten. Ophelia versuchte es erst gar nicht, sich verbal zu verteidigen und bediente sich gleich der Geste.

Im Punkt „Verkehrung von Erniedrigung in Würde“ wird Müllers Beschreibung der Verhaftung ihrer Mutter, die Erniedrigung durch zusätzliche freiwillige (Selbst)Erniedrigung in Würde verkehrte, mit Karls freiwilliger Aufgabe seines Namens und dem Märchen von „Frau Scheiße“ aus Özdamars Erzählung erörtert, um so Aspekte der negativen Dialektik mit Überlegungen von Homi Bhabha zur Mimikry zu verbinden. Es ist die Geste des Putzens, die die

Verkehrung von Erniedrigung in Würde vollbringt. Abschließend, wie weiter vorne erwähnt, wird der autobiographische Aspekt mit der Frage, was Exilliteratur ist, diskutiert. Die Arbeit endet mit dem Gedanken, dass Exil und Literatur zusammengedacht werden müssen.

Sprache und Politik

So wie es kein Außerhalb der Sprache gibt, gibt es für die Sprache in der nicht erlösten Welt kein Außerhalb der Politik⁵: „Sprache war und ist nirgends und zu keiner Zeit ein unpolitisches Gehege, denn sie lässt sich von dem, was einer mit dem anderen tut, nicht trennen“ (Müller 39). Der politische Aspekt der Sprache findet sich bereits bei Aristoteles, denn dieser definiert Sprache im Unterschied zur Stimme als das eigentlich politische Ausdrucksmittel:

Über die Sprache aber verfügt allein von den Lebewesen der Mensch. Die Stimme nun bedeutet schon ein Anzeichen von Leid und Freud, daher steht sie auch den anderen Lebewesen zu Gebote; ihre Natur ist nämlich bis dahin gelangt, daß sie über Wahrnehmung von Leid und Freud verfügen und das den anderen anzeigen können.

Doch die Sprache ist da, um das Nützliche und das Schädliche klarzulegen und in der Folge davon das Gerechte und das Ungerechte.

Denn das ist im Gegensatz zu den andern Lebewesen den Menschen eigentümlich, daß nur sie allein über die Wahrnehmung des Guten und des Schlechten, des Gerechten und des Ungerechten und anderen solchen Begriffen verfügen. Doch die Gemeinschaft mit diesen Begriffen schafft Haus und Staat (1252b).

Aristoteles definiert hier nicht nur die Sprache in Abgrenzung zur Stimme, sondern er definiert dadurch gleichzeitig den Menschen in Abgrenzung zum Tier. Diese Einschlüsse durch Ausschlüsse markieren auch die Grenze zwischen dem Politischen und dem Häuslichen⁶. Der

Sprache wird sowohl eine eindeutig politische Funktion zugeschrieben, als auch ein eindeutiger Raum, nämlich der öffentliche, in dem Sprache wohnt. Das heißt jedoch nicht, dass Sprache im unpolitischen Raum das Politische ablegt, es bleibt als Sprachausschluss, der ein Ausschluss aus der *pólis* ist. Alle, die nicht zur *pólis* gehören (sollen), werden zur Sprachlosigkeit verurteilt, denn nur Freie mit Entscheidungsgewalt können an der *pólis* teilhaben. Frei ist nur, wer König eines Hauses und Staatsbürger ist bzw. werden kann wie z.B. die Knaben der Freien. Der „geschmähte Sippenlose“, der „Satzungslose“ und der „ohne Herd“ (125-26) sei wie derjenige, der „nicht in der Lage ist, an der Gemeinschaft teilzuhaben, oder zufolge seiner Selbstgenügsamkeit ihrer nicht mehr bedarf, der ist kein Teil des Staates, somit also entweder ein wildes Tier oder gar ein Gott“ (1253a). Während Karl Roßmann am Ende ohne Namen und ohne Gepäck im Zug sitzt, und so zufolge seiner Selbstgenügsamkeit den Staat nicht mehr bedarf, bedurfte Caspar Hauser ihn von Anfang an nicht. Roßmann vertiert demnach entweder vollends oder wird ein Gott. Für Aristoteles ist es ein Entweder-Oder, obwohl die Nähe vom Tierischen und Göttlichen auch bei ihm anklingt, allein schon durch die physische Nähe der beiden Worte in dem Satz. Das Entweder-Oder ist gleichzeitig in den binären Begriffspaaren, wie z.B. das Nützlich und das Schädliche, angelegt. Roßmann fährt jedoch in einen zionistischen Staat, der kein Staat ist, denn es ist die Heimatlose der Heimatlosen, in die er fährt. Bei Caspar Hauser, dessen Name schon „König eines Hauses“ bedeutet, ist es weniger, dass er nicht in der Lage war, an der Gemeinschaft teilzuhaben, sondern die Gemeinschaft war nicht in der Lage ihn teilhaben zu lassen. Eigentlich handelt es sich bei Karl Roßmann auch weniger um eine Selbst-Genügsamkeit, als viel mehr um eine Selbst-Aufgabe. Liegt bei Aristoteles nicht eine Verkehrung von Ursache und Wirkung vor, deren gedanklicher Ursprung vielleicht in seinen Überlegungen zum Ganzen und seinen Teilen zu finden ist:

Und der Natur nach früher ist der Staat als das Haus und jeder einzelne von uns, denn das Ganze muß früher sein als der Teil. Wenn man nämlich das Ganze beseitigt, wird es keinen Fuß geben und keine Hand, es sei denn nur dem Namen nach, wie wenn etwa jemand von einer steinernen Hand spricht. Denn eine derartige Hand wird eine verdorbene Hand sein, ist doch alles durch sein Werk bestimmt und durch sein Vermögen, so daß man, wenn es nicht mehr derartig ist, nicht mehr sagen kann, es sei ein und dasselbe, sondern nur mehr namensgleich. Daß demnach der Staat von Natur aus besteht und früher ist als jeder Einzelne, ist klar (1253a).

Der Begriff, der als das Identische von herrschenden (Gedanken-) Strukturen erfunden ist, verhindert die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft. Nach Aristoteles kann das Nicht-Identische gar nicht ohne den Begriff existieren. Bei ihm gibt es noch nicht einmal eine Wechselbeziehung zwischen dem Identischen und dem Nicht-Identischen, obwohl das Ganze auch bei ihm die Teile braucht. Mit der fehlenden Wechselbeziehung wird auch der Bruch, das Zwischen dem Entweder-Oder, verdeckt. Der letzt zitierte Satz veranschaulicht darüber hinaus, inwiefern die männliche Ordnung keine Rechtfertigung bedarf, denn Aristoteles' „demnach“ ist eine leere Geste, er erläutert weder warum der Staat natürlich sei, noch warum er früher sei als jeder Einzelne.

Für Ophelia und die Putzfrau stellt sich die Frage, ob sie tierisch oder göttlich seien, nicht, denn sie sind, folgt man Aristoteles, schlichtweg nicht in der Lage an der Gemeinschaft teilzuhaben, weil sie gar nicht sprechen können und aufgrund der natürlichen Ordnung auch nicht in der Lage sein werden, sprechen zu können. Auch die Frauen der Freien sind die Handlanger und Werkzeuge, die der Hauskönig braucht, um Hauskönig zu sein. Obwohl sie Freie sind, werden sie zusammen mit den Sklaven aufgelistet, denn sie haben keine

Entscheidungsgewalt und können eine solche auch nicht erlangen. Die Beziehung zwischen Clara Kannawurf und Caspar zeigt diese hierarchische Ordnung, denn Clara als Frau eines Freien stand einerseits als Freie gesellschaftlich über Caspar, andererseits hatte sie als Frau weder Entscheidungsgewalt – das macht sie auch zu Caspars Schwester – noch das Potential Hauskönig zu werden, letzteres hätte Caspar Hauser rein theoretisch werden können, hätte er sich nicht dem historischen Kontinuum entzogen.

Solange die Werkzeuge und Handlanger nicht aus diesem Konzept heraustreten, sind sie die Hand und das Werk des Ganzen, wenn sie sich vom Konzept lösen, werden sie zur verdorbenen Hand und sind nur mehr namensgleich. Karl Roßmann wäre demnach als „Negro“ eine unverdorbene Hand, und wenn er in „Oklahoma“ ankommt und seinen richtigen Namen nennen kann, wird er zur verdorbenen Hand und nur mehr namensgleich. Karl Roßmann wird also nur mehr namensgleich mit Karl Roßmann sein. Er ist dann Ein und der Selbe, was ihn auf die göttliche Seite stellt. Roß-Mann ist eine Figur zwischen Aristoteles' Entweder-Oder, die, wohl versehentlich, auch bei Aristoteles aufscheint, nämlich in der Wortkombination „nur mehr“. Er bewohnt den wortlosen Bindestrich.

Der König⁷ wohnt auch bei Herta Müller im Haus, im Dorf, in der Stadt und im Staat. „Der König ist ... [ihr] zuerst vom Dorf in die Stadt, dann aus Rumänien nach Deutschland gefolgt“ (59). Er ist eine persönliche Metapher Herta Müllers geworden. Zu den Bildern der traditionellen Königsmetapher, der „gut bekannten leitmotivischen Gestalt“ (57) gesellen sich autobiographische Bilder, Erfahrungen, Ereignisse und Erlebnisse: „Der König war immer schon ein gelebtes Wort“, während „das ‘Herztier’⁸ ... im Unterschied zum ‘König’ ein geschriebenes Wort [ist]“ (57). Er hat mit dem Märchenkönig nichts zu tun, denn sie „hatte keine Märchenbücher“ (41)⁹. Er setzt sich aus „wirklichen, weil erlebten Dingen zusammen“ (41). Der

König ist ein „zweischneidiges Wort“ (57), in dem sowohl die Ambivalenz von Fürchten und Mögen als auch deren Entwicklung hin zur (nahezu) reinen Furcht aufgehoben ist. Während die vom Großvater geschnitzten Schachkönige „regelrecht gebrechlich“ waren, sogar „torkelten, weil auf dem Kopf die Krone schief und viel zu groß war“ (43) und in den Schachfiguren „ein König stand, der sich verneigte, stand im Vernehmer ein König der tötete“ (67). Müller hat „mit dem König viel Zeit verbracht und in der Zeit war nebenbei oder hauptsächlich Angst“ (57). Der König wurde immer mehr zu einem Staatskönig, und dieser „schachert an der Schnittstelle von Leben und Sterben“ (50). „Es war, wo der König sich präsentierte, keine Schonung zu erwarten“ (57).

Der Vater aller Kinder

Die Beschreibung von Ceaușescus Inszenierung als Vater der nationalen rumänischen Familie, wie sie sich in *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* findet, zeigt den uralten Zusammenhang vom Hauskönig und Staatskönig sehr schön. Die folgende Szene spielt in einem Kindergarten und das Kapitel trägt den Titel „Ein großes Haus“, das dem Kapitel „Der König schläft“ folgt:

Amalie zeigt auf die Landkarte. „Das ist unser Vaterland“, sagt sie. ... „Das sind die Städte unseres Vaterlandes“, sagt Amalie. „Die Städte sind die Zimmer dieses großen Hauses, unseres Landes. In unseren Häusern wohnen unser Vater und unsere Mutter. Sie sind unsere Eltern. Jedes Kind hat seine Eltern. So wie unser Vater im Haus, in dem wir wohnen, der Vater ist, ist Genosse Nicolae Ceaușescu der Vater unseres Landes. Und so wie unsere Mutter im Haus, in dem wir wohnen, unsere Mutter ist, ist Genossin Elena

Ceașescu die Mutter unseres Landes. Genosse Nicolae Ceașescu ist der Vater aller Kinder” (61).

Dieses Zitat führt vor, wie Nation und Staat als etwas Natürliches konstruiert werden, durch Sozialisation als ein solches Natürliches mit den Kindern von weiblichen Erzieherinnen ausgesprochen wird, um sich so dann als Verkehrung von Ursache und Wirkung in die Körper und Wörter einzuschreiben, sie krank zu machen. Dass nun allerdings ein Staatskönig als Hauskönig mit Alleinherrschaftsanspruch (Vater aller Kinder) daherkommt, würde Aristoteles sicherlich nicht befürworten, denn den Alleinherrschaftsanspruch hat nur der Hauskönig. Er hat diesen Anspruch, weil er allein frei ist und über Ungleiche herrschen muss; der Staatskönig jedoch als Gleicher unter Gleichen herrscht, wie die Bezeichnung „Genosse“ auch nahelegen würde. Diese Ausdehnung der Macht eines Hauskönigs auf alle Kinder, macht alle Kinder zu *homo sacer*. Das klingt schon im Titel „Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt“ an, „... der eine rumänische Redewendung ins Deutsche einschreibt und daraus einen poetischen Fremdheitseffekt bezieht (im rumänischen ist der nicht flugfähige Fasan ein Verlierer, weil er dem Jäger nicht entkommen kann)“ (Eke, 115). – Eine Verfremdungstechnik, die auch bei „Karriere einer Putzfrau“ eine Rolle spielte. Es ist nicht mehr nur der Hauskönig, der sich vor dem eigenen freien Knaben verneigt, um so den Souveränitätsanspruch über ihn zu erlangen, sondern Haus- und Staatskönig verschmelzen hier zu einer Person. So kann man sehen, wie das Vater-Sohn-Verhältnis gerade durch die Entmachtung der Väter durch das Gesetz des Vaters für alle zum politischen Modell wurde.

Die Verkehrung von Ursache und Wirkung, so Bourdieu in *Die männliche Herrschaft*, geschah durch die „Vergesellschaftung des Biologischen und der Biologisierung des Gesellschaftlichen in den Körpern und Köpfen“ (11). Es ist also auch hier die Biopolitik, die die

Ausdehnung des Modells vorantrieb. Dabei kann sie auf eine angenommene Natur zurückgreifen, die selbst noch biologisiert wird. Bei der Biologisierung spielen die Institutionen wie Familie, Kirche und Schule Hauptrollen, wie auch schon bei Caspar Hauser zu sehen war, u.a. festgehalten in den Berufen der Figuren:

Die Reproduktionsarbeit wurde bis vor kurzem von drei Hauptinstanzen sichergestellt, von der Familie, der Kirche und der Schule, die , objektiv aufeinander abgestimmt, auf die unbewußten Strukturen eingewirkt haben. Die Hauptrolle bei der Reproduktion der männlichen Herrschaft und der männlichen Sicht fällt sicherlich der Familie zu. In ihr zwingt sich frühzeitig die Erfahrungen der geschlechtlichen Arbeitsteilung und der legitimen Vorstellung dieser Teilung auf, die in die Sprache eingraviert ist und vom Recht geschützt wird (148).

Bourdieu geht es vor allem um die Analyse der „spezifisch symbolischen Dimension der männlichen Herrschaft“ (10) mit ihren Geschlechterrollen. Auch Herta Müllers „König bestand auf der Übersicht durch Geschlechtertrennung“ (70). Im Banatdorf gibt es eine klare Arbeitseinteilung, wobei z.B. das Schlachten der Hühner die Arbeit der Frauen war, die, „ – so hieß es – nichts taugen“ (48). Die symbolische Ordnung schreibt sich in die Gegenstände wie z.B. die Taschentücher¹⁰ ein:

Es gab zu Hause in meiner Kindheit eine Taschentuchschublade. Darin lagen in zwei Reihen hintereinander je drei Stapel:

Links die Männertaschentücher für den Vater und Großvater.

Rechts die Frauentaschentücher für die Mutter und Großmutter.

In der Mitte die Kindertaschentücher für mich.

Die Schublade war unser Familienbild im Taschentuchformat.

Die Männertaschentücher waren die größten [...] Die Frauentaschentücher waren kleiner ... Die Kindertaschentücher waren die kleinsten ... Von allen drei Taschentuchsorten gab es Werktagstaschentücher, in der vorderen Reihe, und Sonntagstaschentücher, in der hinteren Reihe („Jedes Wort“).

In *Der Mensch ist ein großer Fasan* schreibt sich die symbolische Ordnung in Amaliens – die Protagonistin – Körper ein, wenn sie von ihrem Vater zum Pfarrer geschickt wird, um sexuelle Dienste gegen die Ausreisepapiere der Familie zu tauschen. Auch hier sieht man wieder das Zusammenspiel von Ökonomie, Sexualität, Geschlechter-ungleichheit – Rubens sex/gender system – und den Vätern. Es ist nicht nur die (surrealistische) Mischung verschiedener Materialien wie das silberne Kreuz des Pfarrers, das sich in die Schulter Amaliens drückt, während sie aufgefordert wird „ihre Beine auf des Pfarrers Rücken zu kreuzen“ (vgl. Fasan 103), sondern auch die verschiedenen Könige, der Vater, der Pfarrer und der Milizmann, die hier miteinander verschmelzen, und so auch auf die Verwischung der Trennung von privat und öffentlich, profan und religiös genauso wie auf die Vermischung der Machtquellen verweist. Amalie wie schon Caspar, Karl und Ophelia, kann keine Schonung von ihnen erwarten.

So wie Hamlet Ophelia defloriert, um sie dann als Hure fallen zu lassen, ist auch hier die Verkehrung von Ursache und Wirkung gegeben, denn es ist nicht Amalie, der Leid zugefügt wird, sondern Amalie fügt dem Vater Leid zu, in dem des Vaters Scham anklingt. Beim Kofferpacken nachdem er seine Tochter verschachert hatte:

Windisch spürt ihre Stimme im Kopf. Er wirft seinen Mantel in den Koffer. „Ich hab sie satt“, schreit er, „ich will sie nicht mehr sehn.“ Er senkt den Kopf. Und leise sagt er noch dazu: „Die kann doch nichts als Leute traurig machen“ (104).

Das Personalpronomen „sie“ (bzw. Demonstrativpronomen „die“) könnte auch auf die Glasträne, die Amalie von ihrem Freund zum Abschied bekam, bezogen sein, dass Amaliens „Augenaufschlag“, wie gleich noch zu lesen sein wird, „aus Glas [ist]“ (82) lädt dazu ein, das „sie“ gleichzeitig als Amalie zu lesen.

Frauen partizipieren hier wieder an der Reproduktion der männlichen Ordnung. Nicht nur „singt die Vorbeterin dem Pfarrer ins Ohr“ (vgl. 97) und arrangiert im Dorf die Vermittlung des Tauschgeschäfts, Pässe gegen sexuelle Leistungen, sondern auch die Mutter ist beteiligt, wenn sie ihre Tochter wie für eine Hochzeit, als ob sie die Braut dem König (bzw. den Königen) übergeben würde, zurecht macht. Im Kapitel mit der Überschrift „Der Kohlweißling“ (Symbolische Bedeutung z.B.: Auferstehung) heißt es:

Windischs Frau hängt ein rotes Kleid auf die Stuhllehne. Sie stellt weiße Sandalen mit hohen Absätzen und schmalen Riemen unter den Stuhl. Amalie öffnet ihre Handtasche. Sie tupft mit der Fingerspitze Lidschatten auf ihre Lider. „Nicht zu grell“, sagt Windischs Frau, „sonst reden die Leute.“ Ihr Ohr steht im Spiegel. Es ist groß und grau. Amalies Lider sind wasserblau [wie die einer Wasserleiche]. „Es reicht“, sagt Windischs Frau. Amalies Wimperntusche ist aus Ruß. Amalie hält das Gesicht ganz nahe vor den Spiegel. Ihr Augenaufschlag ist aus Glas. (Fasan 82).

Die Erzählerin führt die symbolisch männliche Ordnung vor, die auf der häuslichen, der dörflichen sowie der staatlichen Ebene greift, und deren Kennzeichen, folgt man Bourdieu weiter, ja gerade die Beteiligung der Opfer ist, denn „die Macht der männlichen Ordnung zeigt sich an dem Umstand, dass sie der Rechtfertigung nicht bedarf: Die androzentrische Sicht zwingt sich als neutral auf und muß sich nicht in legitimatorischen Diskursen artikulieren“ (21). Dabei arbeitet die Erzählerin mit surrealistischen Techniken, in denen mehr oder weniger voneinander

entfernte Wirklichkeiten angenähert werden, Materialien aufeinandertreffen, die herkömmlich nicht zusammengedacht werden, genauso wie mit einer Überdeterminierung des Symbolischen. Die Überlagerungen der verschiedenen Realitäten, Bilder, Allegorien und Symbole, die stets ins andere umkippen, nennt Stefan Gross „Bildschaltstellen“ oder „real-allegorisch-symbolische Kreuzungen“ (66). Man könnte sie auch Schnittstellen nennen, um so auf den einflussreichen surrealistischen Stummfilm „Un chien andalou“ zu verweisen, der auch Bettina Brandts Aufsatz „Schnitt durchs Auge: Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller“ als Ausgangspunkt dient. Das „genaue Hinsehen“, so Gross weiter, „führt zum Zerlegen, zum Zerstören“ (vgl. 71). Indem die Symbole in einen neuen Kontext gebracht werden und so aufge- und überladen sind, wird das Symbolische, also die Einheit, infrage gestellt. Das geschlossene Ganze sind hier der Totalitarismus (des rumänischen Staates) und die sehr viel älteren patriarchalen Strukturen. Das Ganze ist jedoch das Falsche – in Anlehnung an Adornos „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“ (*Minima* 42). Anders und nochmals mit Gross Worten: „Der Wille zur Macht der Wörter und der Dinge, das Eindringen der Wörter in die Realität, der Kampf der Wörter, der Sprichwörter, der Sätze, der Metaphern, der Bilder, die Wörter sind, der Wörter, die Bilder sind, untereinander, um die Realität, und die Herrschaft über die Realität, all das führt schließlich zur symbolischen Zerstörung der Realität“ (72f). Gross' Beschreibung des Willens zur Macht der Wörter korrespondiert mit Müllers Diktat der Wörter, wenn es in der Nobelpreisrede heißt: „Das Thema Diktatur ist von sich aus dabei, weil Selbstverständlichkeit nie mehr wiederkehrt, wenn sie einem fast komplett geraubt worden ist. Das Thema ist implizit da, aber in Besitz nehmen mich die Wörter. Sie locken das Thema hin, wo sie wollen. Nichts mehr stimmt und alles ist wahr“. Die Fragen, ob man in einem solchen totalitären System, ohne ihm zu dienen, ohne es zu bedienen, überhaupt schreiben kann, und wie

die Bedingungen und wie ein solches Schreiben aussieht, finden hier ihre ersten annähernden Antworten. Für Müller ist es weniger ein Schreibenkönnen, als vielmehr ein Schreibenmüssen, denn es ist die Todesangst, auf die sie mit Lebenshunger reagiert, und Lebenshunger ist immer ein Worthunger (vgl. „Jedes Wort“). Müllers Satz über die Werke von Theodor Kramer, Inge Müller und Ruth Klüger, dass deren „Texte ... aus der Todesangst hinausgehetzte Worte [sind]“ (*In der Falle* 9), kann auch auf ihre Texte bezogen werden¹¹. Die Erzählung *Der Mensch ist ein großer Fasan* zeigt m. E. die Spannung zwischen gehetztem Wort und Stillleben sehr gut, denn dort wird die Bildschaltstelle innerhalb eines Satzes zigmal bedient, als ob „die Gegenstände ihr Material, die Gesten ihre Gefühle und die Wörter ihren Mund“ („Jedes Wort“) suchten. Die LeserInnen werden durch die sich ständig ablösenden Wortbilder gehetzt, die meist Stillleben sind, um am Ende der Erzählung ausgelaugt festzustellen, dass sich nichts in Amaliens Dorf bewegt und sich seit, man möchte sagen, Ewigkeiten nichts bewegt hat. Dort ist es so spröde wie der Klang der Worte.

Alles ist verdächtig

Herta Müllers Schreiben ist das eines verbotenen Mundes:

Mir scheint, die Gegenstände kennen ihr Material nicht, die Gesten kennen nicht ihre Gefühle und die Wörter nicht den Mund, der spricht. Aber um uns der eigenen Existenz zu versichern, brauchen wir die Gegenstände, die Gesten und die Wörter. Je mehr Wörter wir uns nehmen dürfen, desto freier sind wir doch. Wenn uns der Mund verboten wird, suchen wir uns durch Gesten, sogar durch Gegenstände zu behaupten. Sie sind schwerer zu deuten, bleiben eine Zeitlang unverdächtig. So können sie uns helfen, die Erniedrigung in eine Würde umzukrempeln, die eine Zeitlang unverdächtig bleibt („Jedes Wort“).

Auch wenn wohl eine der ersten Assoziationen die Ceaușescu –Diktatur und ihre fehlende Meinungsfreiheit ist, möchte ich hier an Pfarrer Fuhrmanns Beschreibung von Quandts Einstellung Caspar gegenüber erinnern. Nach einer langen Auflistung von Verkehrungen und Verdächtigungen sagt er zu Feuerbach: „Alles ist verdächtig. Wie soll das enden“ (347). Es endet in vielen Leichen, oder sollte es hier vor allem Wasserleichen heißen, ein Wort, das es im Rumänischen gar nicht gibt: „Die Tote war das, wofür es im Rumänischen kein Wort gibt: eine Wasserleiche. Eine gefesselte Wasserleiche war keine Ertrunkene, sondern eine Ertränkte“ (König, 102). Und wenn es nicht die tatsächliche Leiche ist, der „inszenierte Selbstmord“, oder die Leichen derer, die in den Freitod getrieben wurden wie „der Freund, der die Nachthemden auf dem Flohmarkt angepriesen hatte, zwei Jahre nach dem Flohmarkt und ein halbes Jahr vor dem Sturz Ceaușescus tot war. Er war der Erhängte, der auf seiner letzten Karte schrieb: ‘Ich muss mir manchmal auf den Finger beißen, um zu spüren, dass es mich noch gibt.’“ (121), dann endet es in einem Zwischen Leben und Tod, einem täglichen Sterben, dessen man sich durch das Beißen auf die Finger oder das Ritzen in sie (vgl. Özdamar 111) vergewissern muss.

Die Sehnsucht nach einem Ausweg war auch bei Müller eine Zeitlang der Gedanke an den Freitod:

Zehn Jahre nach dem Beinah-Ertrinken im Meer war ich der Schikanen des Geheimdienstes so überdrüssig, dass ich auf den Gedanken kam, dem Scheißleben ein Ende zu machen, indem ich mich im Fluß ertränke. Ich konnte noch immer nicht schwimmen, das war gut. ... Daß ich mir dabei das Leben nehme, das ich gemocht hätte, wenn es nicht so verpfuscht worden wäre, spielte gar keine Rolle mehr. Außerhalb der Angst vor dem Getötetwerden war ich für mich nicht mehr vorhanden (97).

Nicht nur verwischt hier die Grenze zwischen Innen und Außen, sondern der Freitod scheint auch hier der Ausweg aus dem Gefangensein zwischen dem „Sterben machen und Leben lassen“ zu sein, in dem man sich selbst auf die Seite des Sterbenmachens schlägt. Als ihr jedoch in einem Verhör gedroht wurde, selbst eine ertränkte Frauenwasserleiche zu werden, wurde ihr klar, dass sie sich unabänderlich an sich selbst rächen würde: „als er [der Vernehmer] sich den Mund [vom Wasser] abwischte, dachte ich an meine beiden Steine am Fluß und wußte, das wird nichts mehr: ‘Ich werde mich nie ertränken. Er will meinen Tod, er droht mir mit dem Fluß, soll er sich doch mit mir abmühen, diese Drecksarbeit gefälligst selber tun’“ (99f). Der (Frei)Tod ist auch der Ort des absoluten Schweigens, obgleich die Geste selbst etwas von einem Schrei hat, der nicht gehört wird, nicht gehört werden soll und folgt man Aristoteles, auch nicht gehört werden kann, denn die Geste gehört weder zur Sprache noch zur Stimme. Der ertränkten Frauenwasser-leiche wurde der Mund nicht nur verboten, sondern – wie schon der Oberportier Karl androhte – auch „gestopft“ (vgl. Kafka 263). Die Wörter hätten diesen Mund sowieso nicht finden können, aber um sicher zu gehen, dass auch die Gesten ihren Körper nicht finden können, musste sie zur Wasserleiche werden.

Schweigen, Schreien und Schreiben sind Worte, die bei Müller oft zusammengedacht werden, „weil das Schreiben ein stummes Tun ist, eine Arbeit vom Kopf in die Hand. Der Mund wird dabei übergangen. ... das Schreiben hat im Schweigen begonnen“ („Jedes Wort“). Und in der Heine-Preis-Dankesrede heißt es: „In meinem Fall könnte man statt Lesen immer Leben sagen, es ändert sich sowieso nur ein Buchstabe. Sowie vom Schreien zum Schreiben nur einer dazukommt“. Im Schrei klingt die Todesangst durch, die die Worte heraushetzt. Das Schreien führt aber auch zum Wortklang, der Müllers ästhetisches Kriterium ist, denn „die Satzlogik entsteht ja aus den „richtigen“ Wörtern, die falschen verweigern dem Satz durch den Wortklang

den Rhythmus ... der Wortklang ist sein [des Satzes] Faden. Der Faden führt weiter“ (*Lebensangst und Worthunger* 34f). Der Wortklang ist von sich aus betrügerisch, er „weiß, dass er betrügen muss“ und „nistet sich“ an den Schnittstellen „mit seiner erfundenen Wahrheit“ ein (vgl. „Jedes Wort“). Und so führt der Wortklang nicht nur als Faden zu den nächsten Sätzen, sondern auch zum Misstrauen in die Sprache, festgehalten in Müllers Äußerung: „Ich glaube nicht an die Sprache“ (Gleichnamiges Interview 18), sonst wäre sie nicht Schriftstellerin geworden. Caspar Hauser als Metapher für den Schriftsteller tritt hier zutage, und mit ihm auch die ständigen Wiederholungen seiner Exilstationen. Die Wiederholungen sind für Müller der Teufelskreis (vgl. „Jedes Wort“). Und in dem Satz der hier nun in der Nobelpreisrede steht, vertausche ich „die Gegenstände“ mit „Caspar Hauser“: „dass ... [Caspar Hauser] kreist und in seiner Abweichung etwas hat, das den Wiederholungen gehorcht – dem Teufelskreis“, denn alles an Caspar ist eine Abweichung und so wiederholen sich die Verdächtigungen ständig.

Das Schweigen kennt Müller schon aus dem Banatdorf als „Lebensweise“ (74) der Bauern, denn „wenn man nie über sich selbst spricht, redet man nicht viel“ (74). Das Schweigen des fehlenden Selbst der Banatbauern korrespondiert nicht nur mit Müllers Beobachtungen, dass wir die Wörter zur Versicherung unserer eigenen Existenz brauchen, sondern auch mit den Beobachtungen zu Caspars Entwicklung, denn erst durch die Sprache entstand ein Selbst und der Wunsch nach einer Identität. Beides, das Reden und das Schweigen, sind schon im Dorf schwer zu ertragen. Das Schweigen, weil in ihm „alles auf einmal daher[kommt], es bleibt darin hängen, was über lange Zeit nicht gesagt wird, sogar was niemals gesagt wird“ (74), und das Reden ist „ein Faden, der sich selber durchbeißt und immer neu geknüpft werden muß“ (74). In der Stadt versuchen die Menschen diesen Faden durch das Ich immer wieder neu zu knüpfen. Es wird zu einem „überstrapazierten Ich im Mund“ der Städter, die dadurch eine „ständige Verdoppelung

der Person“ (75) betreiben. In einem überwachten Staat bleibt einem aufgrund der sozial-psychologischen Wechselwirkung jedoch nichts anderes übrig als sich selbst wahrzunehmen, sich selbst zu beobachten und zu beurteilen, denn die Verfolgung ist allgegenwärtig: „Der Verfolger muß nicht körperlich da sein, um zu bedrohen. Als Schatten sitzt er sowieso in den Dingen, er hat das Fürchten hineingetan ins Fahrrad, ins Haarebleichen, ins Parfum, in den Kühlschrank und gewöhnliche, tote Gegenstände zu drohenden gemacht. Die privaten Gegenstände des Bedrohten personifizieren den Verfolger“ (138), und das, wo doch „gerade die kleinsten Gegenstände das Disparateste im Leben zusammenhalten“ („Jedes Wort“). Das Zitat hebt nochmals die Wechselwirkung hervor, die einen im herrschenden Bannkreis hält und Unterscheidungen sowie das Ausbrechen aus diesem Kreis so schwierig macht. Das Innen (private Gegenstände) und Außen (Verfolger), das Private und Öffentliche werden hier ununterscheidbar.

So bleiben das Fürchten und die Angst auch dann noch bestehen, wenn man aus dem „Magnetkreis“ (141) der Verfolgung geflohen ist¹². Es ist „der mitgebrachte Fremde Blick“, der „sich nicht von heute auf morgen abstellen, vielleicht nie mehr [abstellen lässt]“ (141). Der Fremde Blick ist kein neuer Blick, den man im Exilland annimmt und der vergeht, wenn man sich erst einmal ans neue, fremde Land gewöhnt hat. Der Fremde Blick ist auch kein literarischer Stil, keine „Eigenart der Kunst, [k]eine Art Handwerk, das Schreibende von Nichtschreibenden unterscheidet. ... Der Fremde Blick hat mit dem Schreiben nichts zu tun, sondern mit der Biographie“ (144). Es ist ein „zutiefst unruhiger Blick“ (141), der „pausenlos flattert und springt“ (147). Es ist „ein verformter Blick“ (141), in dem soviel „Zerbrochenes“ (144) ist, dessen Ausmaß den Menschen mit „intaktem Blick“ Angst macht (vgl. 144) und von ihnen als „aufmüpfig“ (142) und irritierend empfunden wird, deshalb nehmen sie „intuitiv Abstand“ (142)

von einem, und sie reagieren mit Verkehrungen auf ihn, denn Herta Müller solle sich „mit diesem aufmüpfigen Blick nicht wundern ..., dass ... der Überwachungsstaat [sie] schlecht behandelt hat“ (142). Aber auch der Fremde Blick „verwechselt Unbeteiligte mit seinem mitgebrachten Leben“ (143) und „ähneln den Dingen seiner überwachten Welt von damals“ (143), in der es keine Selbstverständlichkeiten gibt und so alles verdächtig macht. Er trägt die Dinge und das Geschaute in sich, das in Worten nicht gesagt werden kann, auch nicht außerhalb des Magnetkreises der Verfolgung, denn „schon die harmlosen Beispiele [aus der Ceaușescu-Diktatur] galten hierzulande [Deutschland] als übertrieben“ (104) und machten sie verdächtig. So sprach Müller nie vom Armenfriedhof, auf dem „herrenlose Hunde Leichenteile hin und her[schleppten]“ (102) und in dessen Mitte ein Häuschen mit enger Türöffnung ohne Türe stand, in dessen Mitte die mit Draht gefesselte Frauenwasserleiche auf einem Betontisch lag (vgl. 102f). Wer hiervon spricht, macht sich lächerlich und verdächtig, zu übertreiben und verrückt zu sein (vgl. 104). Das Gefangensein zwischen Schweigen und Reden bleibt, denn weder die gefesselte Frauenleiche kann für sich selbst sprechen, noch kann eine andere für das Subalterne sprechen.

Der Magnetkreis ist „am gefährlichsten ... beim Verhör“ (139). Auch bei den Romanfiguren der verschiedenen hier diskutierten Werke waren es die Verhöre, in denen die Verkehrungen und Verdächtigungen kumulierten. Vergleicht man nun Müllers Analyse der Verhör- und Verteidigungsstrategien mit den Verteidigungsversuchen Caspars und Karls, wird deutlich, warum diese scheitern mussten und ihren Ausweg in der Geste suchten. So ist das Wörtchen „Nein“ beim Verhör das „dümmste Wort“ und „das Gegenteil von Verteidigung“ (140). „Reden heißt beim Verhör auf die Erfindung eingehen“ (140) und im Verhör gibt es viele Erfindungen, denn „... in der Erfindung kann sich der Ankläger freier bewegen als in der

Angebundenheit fertiger Realität“ (140). Weder Caspar noch Karl können einen solch distanziert-analytischen Standort einnehmen, um auf die Erfindungen der Ankläger einzugehen. Bisweilen wissen sie auch gar nicht, wessen sie überhaupt beschuldigt werden. Man denke hier zum Beispiel an Professor Daumers metaphysisches „Tribunal“, in dem er „ohne Worte ... [Caspar] mit ... [seinem] Verlangen ... erfüllen“ will (Wassermann 110), um ihn so zum Reden und zum Gehorchen zu bringen. Dieses Tribunal wiederholt sich auf die ein oder andere Art in Caspars, Karls und Ophelias Leben ständig und endet entweder darin, dass der Vater den Sohn aus dem Haus wirft oder in der Flucht des Sohnes bzw. der Ehefrau.

Nicht auf die Erfindungen des Anklägers einzugehen, stört dessen „Gefühl der Überlegenheit ... Aber wenn man an der Reihe ist, muß man reden, bis man unterbrochen wird. Wiederholt NEIN sagen und dazwischen schweigen treibt den Ankläger in Zorn. Er fühlt sich ignoriert, das verdirbt sein Selbstverständnis“ (141f). Caspar verdarb, meist ohne es zu wissen oder zu wollen, das Selbstverständnis seiner Väter (Vernehmer) und trieb sie in Zorn. Den Lehrer Quandt brachte er, weil er nicht sofort auf dessen Klopfen seine Zimmertüre öffnete, so zur „Raserei“ (Wassermann 343), dass dieser mit einem Beil auf die Tür einschlug und Todesdrohungen gegen Caspar aussprach (vgl. 343). Am nächsten Tag bedrängten Quandt und Hickel ihn, sein Tagebuch abzuliefern. In dieser Verhörszene, nicht unähnlich Müllers Beschreibung ihrer Todessucht, die sich aufgrund der Drohung, selbst zur Wasserleiche zu werden, in Lebenssehnsucht umschlugt, scheint Caspar sich selbst aufgegeben zu haben, wenn er zu seinen Anklägern sagt: „‘Da will ich doch lieber sterben, als daß ich das alles aushalten soll! ... Es liegt mir am Leben nichts, wenn man mich immer mit solchen Geschichten plagt und mir nicht glaubt, ... Ich hab’ ja früher auch nicht gelebt und hab’ lange nicht gewußt, daß ich lebe’“ (Wassermann 345). Als jedoch Hickel Caspars Tagebuch in seinen Händen hält, „ging eine

seltsame Verwandlung mit Caspar vor ... sein Gesicht war förmlich aufgerissen. In seiner Miene war etwas Erhabenes. Sein Blick glühte von einer leidenschaftlichen und gebieterischen Kraft“ (ebd. 345). Caspar, der keine Wörter hatte, um sich seiner Existenz zu versichern, kann den einzigen Gegenstand, der ihm noch seine eigene Existenz versicherte¹³, vor allem die als Schriftsteller, nicht preisgeben, und die Szene endet in einem performativen Akt, in dem er Hickel das Tagebuch entwendet, es in Fetzen zerreißt, sich auf diese noch stellt, und sie dann ins Feuer wirft. Dabei sagt er, ermutigt durch das Dazukommen des Pfarrers: „Das kommt ins Feuer, Herr Lehrer“ (ebd. 346). Mimesis schlägt auch hier in Mimikry um.

Das Allerdümmste, was schon gleich niemand bei Müller versucht, dem jedoch Caspar und Karl zusätzlich zu all den Neins, dem Schweigen und Reden in falschen Momenten auch noch verfielen, ist, sich auf irgendwelche vermeintlichen Rechte wie die Menschenrechte zu berufen. Bevor Karl sich in die Büsche schlägt, um so dem Oberportier zu entfliehen, klagt er sein Recht ein:

*„Glauben Sie nicht“, ... „dass ich vollständig in Ihrer Gewalt bin, ich kann ja schreien.“
„Und ich kann Dir den Mund stopfen“, sagte der Oberportier ebenso ruhig und schnell,
wie er es wohl nötigenfalls auszuführen gedachte. „Und meinst Du denn wirklich, wenn
man Deinetwegen hereinkommen sollte, es würde sich jemand finden der Dir Recht
geben würde, mir dem Oberportier gegenüber. Du siehst also wohl den Unsinn Deiner
Hoffnungen ein (Kafka 263).*

Der Unsinn dieser Hoffnungen, dass das Subalterne sprechen und gehört werden könne, scheint auch im Blödsinn durch, den die Figuren auf Ophelias Bühne machen dürfen. Ophelias langjährige Erfahrung als Frauenwasserleiche mit gestopftem Mund, ließ den Versuch einer verbalen Verteidigung erst gar nicht aufkommen, sie bedient sich gleich der Geste, der Geste des

Arschzeigens, des Streichspielens als „Frau Scheiße“ und der eines Bühnenstückes. Aber gerade in diesem Unsinn scheint Hoffnung durch.

Die Verkehrung von Erniedrigung in Würde

Auch in Herta Müllers Nobelpreisrede findet sich eine unsinnig unpolitische Handlung, durch die sich Erniedrigung in Würde verkehrt:

Kurz vor meiner Emigration aus Rumänien wurde meine Mutter frühmorgens vom Dorfpolizisten abgeholt. Sie war schon am Tor, als ihr einfiel, HAST DU EIN TASCHENTUCH. Sie hatte keins. Obwohl der Polizist ungeduldig war, ging sie noch mal ins Haus zurück und nahm sich ein Taschentuch. Auf der Wache tobte der Polizist. Das Rumänisch meiner Mutter reichte nicht, um sein Geschrei zu verstehen. Dann verließ er das Büro und schloß die Tür von außen ab. Den ganzen Tag saß meine Mutter eingesperrt da. Die ersten Stunden saß sie an seinem Tisch und weinte. Dann ging sie auf und ab und begann mit dem tränennassen Taschentuch den Staub von den Möbeln zu wischen. Dann nahm sie den Wassereimer aus der Ecke und das Handtuch vom Nagel an der Wand und wischte den Boden. Ich war entsetzt, als sie mir das erzählte. Wie kannst Du dem das Büro putzen, fragte ich. Sie sagte, ohne sich zu genieren, ich habe mir Arbeit gesucht, dass die Zeit vergeht. Und das Büro war so dreckig. Gut, Daß ich mir eines von den großen Männertaschentüchern mitgenommen hatte.

Erst jetzt verstand ich, durch zusätzliche, aber freiwillige Erniedrigung verschaffte sie sich Würde in diesem Arrest („Jedes Wort“).

Es ist die sinnlose und unpolitische Geste des Putzens, die die Erniedrigung in Würde verkehrt. Die Frau, die Mutter, die Banatbäuerin, die kaum des Rumänischen mächtig ist und kein Selbst

hat, die Putzfrau, wird hier freiwillig –und nicht unähnlich Karl – ganz zum Begriff. Anders als bei Karl, der sich „Negro“ nennt und den Begriff ausspricht, ist es hier die wortlose Geste. Die subversive Kraft liegt gerade darin, dass sie sich „ohne sich zu genieren“ (selbst)erniedrigt. Das Adjektiv freiwillig sollte hier – in Anlehnung an Heidegger – als frei vom Wollen gelesen werden, denn auch der Wille ist an ein Selbst gekoppelt, das die Banatbäuerin so nicht hat. Weder die dörflichen Strukturen, noch die patriarchalen, noch die einer Diktatur erlauben die Entwicklung eines (weiblichen) Selbst. Obgleich es, wie mit Hanna Arendt im Kafka-Kapitel gezeigt, in der totalitären Ideologie um eine Entindividualisierung geht, basieren die Verhörtechniken und –strategien auf der Erniedrigung und Brechung des Ichs. Dieses Ich ist hier so jedoch gar nicht vorhanden, und die Erniedrigung, weil sie ihr Subjekt nicht finden kann, kippt in Würde um. Das erinnert an Bhabhas Ausführungen (siehe Özdamar-Kapitel) zur Mimikry, die wiederholt statt zu repräsentieren und die keine Präsenz oder Identität hinter ihrer Maske verbirgt (vgl., 130). Jochen Hörisch schreibt zur historischen Figur Kaspar Hauser: „Kaspar Hausers hyperthropher Gehorsam ist wider Willen subversiv. Denn er dekonstruiert die Logik vermeintlich innerlicher Unterwerfung, indem er sie auf die überlebenswichtige Mimikry an andere reduziert“ (283). Hier könnte man den Namen Kaspar Hauser auch mit der Banatbäuerin ersetzen. Und zum anderen erinnert es auch an das Märchen von Frau Scheiße, die den Räubern dadurch einen Streich spielen kann, indem sie sich ihnen als „Frau Scheiße“ vorstellt, sich also freiwillig –hier jedoch willentlich –(selbst)erniedrigt. Der eingespielte Akt des Putzens – „wenn ich hier nicht putze, was soll ich denn sonst tun“ (Özdamar 104), die eingesprochene Rolle der „Frau Scheiße“ wird an einem Ort, an dem er/sie nicht vorgesehen ist, aufgeführt. Der displaced act des Putzens bringt die herrschende Ordnung durcheinander, indem er die Autorität in Frage stellt und so auf „eine historische Krise der Begrifflichkeit“ (Bhabha

134) verweist. Denn die Bedrohlichkeit der Mimikry, so Bhabha weiter, resultiert „...aus der verschwenderischen strategischen Produktion widersprüchlicher, phantastischer, diskriminatorscher „Identitätseffekte“ im Spiel eines Machtphänomens ..., das nicht dingfest zu machen ist, weil es keine Essenz, kein „es –selbst“ verbirgt“ (133). Die Mutter, die unaufgefordert den Verhörraum putzt, stürzt mit der Geste des Putzens den Begriff in eine Krise, indem sie freiwillig zum Begriff wird. Das Nichtidentische trennt sich hier vom Identischen durch die Geste des Putzens. Nur gut, dass sie eines von den großen Männertaschentüchern dabei hatte, in dem die patronymischen und patriarchalen Anforderungen aufbewahrt sind, damit sie wie Kaspar hypertrophen Gehorsam wider Willen leisten kann. Sie dekonstruiert mit der Geste des Putzens die Logik der inneren Unterwerfung.

Autofiktion und Exilliteratur

Ernst Weichners Einleitung zum Text & Kritik Band über Herta Müller ist eine Verteidigungsrede für Müller, aber auch eine Angriffsrede gegen diejenigen, die ihr und ihren Texten vorwerfen, nur über die Diktatur in Rumänien zu schreiben, darin eine Beschränktheit ihres Stoffes sehen und bestenfalls „eine persönliche Traumatisierung gelten lassen“ (3). Mit anderen Worten, ihr wird vorgeworfen nur von dem zu schreiben, was sie erlebt hat. Welcher Autor aber schreibt nicht von dem, was er erlebt? Kaspar Hausers Tagebuch handelt ausschließlich von dem, was er erlebte und sah, und das in einer so einfachen Art, dass es kaum jemand als Literatur gelten lässt, obwohl Kaspar Hauser selbst zur Metapher des modernen Schriftstellers wurde. Jakob Wassermanns Wahl des Hauser-Stoffes handelt, wenn man so will, auch nur von dem, was er als jüdisch-deutscher Schriftsteller, als Jude im Frankenland, als Halbweise, als jemand aus der unteren Schicht erlebte, und in einen historischen Kontext mit

seinen Diskursen brachte. Und Kafka, versteckt er sich nicht auch in Karl und seinen jiddischen, schreibenden Doppelgängern. Bei Özdamar klingt das Autofiktionale schon im Titel an. Ralph Köhnen meint in „Terror und Spiel“, dass es sich bei Müller um eine nachträgliche autofiktionale Herangehensweise handle, denn sie musste ja ihre Identität im Überwachungsstaat verbergen: „Die einmalige Herzensschrift des bekennenden Ich verwandelt sich bei Herta Müller in ein automatenhaftes, anonymes Schreiben, das, um der (Gedanken-) Polizei zu entgehen, die Wahrnehmung selbst gegen den Strich bürstet“ (19).

Diese Auflistungen lassen an DeMans Äußerung denken, dass jedes Schreiben autobiographische Impulse hat, bei der ich mich jedoch nicht aufhalten möchte, sondern vielmehr möchte ich hier andere Überlegungen aus seinem Essay „Autobiographie als Maskenspiel“ herausgreifen und in diesem Zusammenhang reflektieren. Dabei handelt es sich um die Anonymität der Schrift, die in der Autobiographie durch die rhetorische Figur der Prosopoeie ein Gesicht verliehen bekommt, das eine außerliterarische Gestalt suggeriert, die es so nicht gibt. Es ist der Versuch einer Restauration des Selbst. Da dieses Selbst so nicht existiert, – der Name und die Unterschrift bleiben „schwache Zeugen“ – zeichnet sich die Autobiographie durch Unabgeschlossenheit aus, obwohl und gerade weil sie immer auch aus der Perspektive der Mortalität geschrieben wird. Der Name, und in DeMans Essay ist es der, der auf dem Grabstein steht, bleibt auch bei Kaspar Hauser ein schwacher Zeuge, er bleibt das Rätsel seiner Zeit, ein Findling. Verbindet man dies nun mit Barthes „Tod des Autors“ und Foucaults Unterscheidung zwischen Autor und Schreiber¹⁴, muss Caspar als Autor sterben, als „kleiner Schreiberlein“ (vgl. Wassermann 434) konnte er den Zwischenraum bewohnen. Laut Caspar selbst, starb er ohne Namen: „so abkratzen zu müssen mit Schimpf und Schande“ (Wassermann 454). So gesehen können dann die nicht geschriebenen Briefe Karls als Vorschau auf seine Namensaufgabe

gelesen werden, dann wäre die Fahrt nach „Oklahoma“ die zur Schriftstellerberufung (nicht zum Autor).

Die Autobiographie ist also nicht nur eine Mischform im Sinn von Genres, sondern auch in dem Sinn, dass es eine Schrift zwischen Leben und Tod ist. Wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, bewegt sich auch Exilliteratur, ästhetisch verstanden, in diesem Spannungsfeld. Und folgt man den hier besprochenen Texten, dann ist das Schreiben selbst Exil, und Literatur wäre demnach immer auch Exilliteratur. Im Jahr 2000 sagte der chilenische Schriftsteller Roberto Bolaño in seiner Rede vor der Österreichischen Gesellschaft für Literatur in Wien: „Literature and exile, I think, are two sides of the same coin, our fate placed in the hands of chance“ (1). Seine Rede endet mit einem Gedicht von Nicanor Parra, der sich mit diesem kurzen Gedicht in die Literaturdiskussion, wer die vier besten chilenischen Schriftsteller seien, einschaltet:

Chile`s four great poets

are three:

Alonso de Ercilla and Rubén Darrío (3).

Auf seine Frage, was uns dieses Gedicht lehren kann, antwortet er, dass die vier größten chilenischen Schriftsteller ein durchreisender Spanier und Nicaraguaner seien, dessen Bücher wir lesen können, aber niemand kann Ericalla und Darrío besitzen, auch nicht Chile. Und so lehrt uns Parras Gedicht auch, „that nationalism is wretched and collapses under its own weight. If the expression „collapses under its own weight“ doesn't make sense to you, imagine a statue made of shit slowly sinking into the desert: well, that's what it means for something to collapse under its won weight“ (4). Er spricht sich hier ganz eindeutig gegen eine nationale Einverleibung von Literatur aus, dem ich mich anschließen möchte. Der fremde, mitgebrachte Blick kann, muss aber nicht, die Türe zum Exilland Schreiben öffnen.

Endnoten zum Müller-Kapitel

¹ Hierbei spielt der deutsche Faschismus als Vergangenheit vor der Ceaușescu-Diktatur und wie sich diese Vergangenheit eines totalitären Regimes nun neu mit dem totalitären Ceaușescu-Regime paart, eine besondere Rolle, auf die ich jedoch nicht weiter eingehen werde. Anzumerken bleibt, dass beide totalitäre Regime nicht nur die Geschlechtertrennung, sondern auch die Trennung in ethnische Gruppen bedienten. Die Deutschstämmigkeit stellte einen während des deutschen Faschismus auf der ethnischen Hierarchienleiter höher und während der Ceaușescu-Diktatur war sie der Grund, um in dieser Hierarchie sehr weit nach unten zu rutschen. Dieses Beispiel zeigt, den Nationalstaat als Nationalitätenstaat, von dem Arendt in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* spricht (vgl. vor allem 426ff) genauso wie den Umstand, dass die Linien, wer dazu und wer nicht dazugehört, immer wieder neu gezogen werden. Monika Moyer verweist in „Der widerspenstige Signifikant: Herta Müllers collagierte Poetik des Königs“ anhand der Särge, die „für Müller grundsätzlich ‘unideologisch’“ sind (außer die DDR ‘Erdmöbel’) und als „konstante Unveränderlichkeit“ etwas Beruhigendes haben, auf den Gegensatz zur Wechselhaftigkeit der Natur und des menschlichen Miteinanders: „(zum Beispiel) Jahreszeiten, Alter, Umbenennung der Gegenstände bei Regierungswechsel“ (85). Verbindet man dies nun mit der Trennung in ethnische Gruppen, geht es nicht nur um die Umbenennung, sondern auch um eine Umordnung der Hierarchie dieser Gruppen. Moyer schreibt bezüglich der bei Müller beschriebenen Kooperation der deutsch und ungarischen Minderheit: „An dieser Passage [S. 43 in der Taschenbuchausgabe] ist die **noch** bestehende Allianz zwischen den Minderheiten und ehemaligen Kolonialherren im neuen rumänischen Staat ersichtlich, die sicherlich auf Kosten der anderen ethnischen Gruppen [Rumänien, Sinti und Roma] geht“ (82) [eigene Hervorhebung].

² Die Essays mit Seitenangaben, wie sie sich in *Der König verneigt sich und tötet* finden: „Der König verneigt sich und tötet“ 40-73; „Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm“ 74-105; „Der Fremde Blick“ 130-151.

³ Dieser Aufsatz wurde nicht nur in dieser Essaysammlung veröffentlicht, sondern erschien auch 2009 als eigener Buchtitel beim Wallsteinverlag.

⁴ Vgl. hier auch Moyer; sie zeigt inwiefern die strikte Trennung von ethnischen Gruppen (Schachspiel mit ungarischen Verwandten) und Geschlechterhierarchie (torkelnde Könige korrespondieren mit den torkelnden Männern, vor allem den Vätern) in der Figur des Schachkönigs vereint sind (82).

⁵ Das erinnert natürlich auch an Derridas *Die Einsprachigkeit des Anderen*; dort erläutert Derrida an seinem biographischen Beispiel und im Wechselspiel von Staatsangehörigkeit, ethnischer Gruppenzugehörigkeit und Sprache genau diesen Zusammenhang.

⁶ Und ist das nicht auch die „mystische Demarkationslinie, zwischen denen die Menschen starr, getrennt und künstlich fixiert sind“ (146) von der Virginia Woolf in *Drei Guineen* spricht und auf die Bourdieu sich bezieht.

⁷ Vgl. zur Entwicklung der Müllerschen Königsfigur von der „dörflichen Kinderfigur“ zur „politischen Autoritätsfigur“ auch Moyer: „Seinen Ausgangspunkt nimmt der König folglich in Müllers Kindheit als plastische Holzfigur (42) und entwickelt sich rasch zu einer chamäleonartigen Verkörperung verschiedener Dimensionen. So, zum Beispiel, tritt er als Spielfigur im Schachspiel, männlich gekennzeichnete politische Machtfigur (Diktator [60]), Verhöroffizier [53], Penicillin-Arzt [62], oder als Dingkönig [Holzkönig 49, Blechkönig 49,

Bleigespenst 58]) in Erscheinung. Er wird aber auch als subjektiv- internalisierte Form der Erzählerin, als Traumkönig (48), Lebensgierkönig (54) und Hertzier (54) imaginiert“ (83). Moyers Seitenangaben beziehen sich auf die Hanser Ausgabe (2003). Moyers liest Müllers Essay vor allem hinsichtlich des „Zusammenhang[s] zwischen Collageform und König“, anhand dessen sie dann „das emanzipatorische Potential dieser Schreibform untersuch[t] und frag[t], ob es der schreibenden Autorin tatsächlich gelingt, die imaginäre Macht und Herrschaft des *Königs* anhand biographischer Collagen zu bannen, ihm durch Köpfung, Verschiebung und durch Reimen beizukommen und ihn auf diese Art vorzuführen (*König* 56)“ (79). Ihre These ist, dass „sich Müllers Königsbegriff auf genau so widerspenstige Weise einer Begrifflichkeit [entzieht], wie das weibliche Subjekt, das ihn erlebt, ... neu erfindet und modifiziert, ... da er, als flexibler Grenzgänger zwischen inhaltlichen und ästhetisch-poetischen Ebenen eingesetzt wird“ (79).

⁸ *Herztier* ist nicht nur der Titel des 1994 erschienenen Romans, sondern auch ein weiteres Beispiel für das „interkulturelle Einschreib-Verfahren“, wie es Eke in der Walter Hasenclever Laudation nennt: Im *Herztier* verschmelzen die rumänischen Begriffe „animal“ (Tier) und „inima“ (Herz) miteinander und sind dann ins Deutsche übersetzt (vgl. 115). Im *Herztier* klingt Rossmann durch.

⁹ Moyer bringt Müllers Königsmetapher (bzw. „persönlichstes literarisches Symbol“ (83), wie Moyer sie nennt) mit Lüdemann in der Zusammenhang von Christian Andersens Märchen *Des Königs neue Kleider*: „Ähnlich wie das Kind in Hans Christian Andersens Märchen, das als einziges des Kaisers Nacktheit öffentlich ausspricht, ist es Müllers Kindheits-Ich, das die Position der Beobachtung von außen und am Rande des Herrschaftsbereiches als diejenige ansieht, die in der Lage ist, ‘das Blendwerk der sozialen Illusion zu durchschauen’ (Lüdemann 90). Das erwachsene Ich, hingegen, wird ‘natürlich’ eingebunden in den Zyklus politischer, geschichtlicher und symbolischer Herrschaft, von dem er sich nur durch Rückkehr zum Spielerischen lösen kann“ (84).

¹⁰ Ähnlich der Königs-Metapher ergeht es auch Müllers Taschentuch-Metapher. Das Taschentuch kann zum Beispiel „indirekte und versteckte Zärtlichkeit“, „die Mutter dabei haben“, ein Büro, „Trost aus Batist“, „die überforderte Geste einer Frau“, „die Seelen der Toten“ sein, es ist „universell nutzbar für Schnupfen, Nasenbluten“, „wenn man sich etwas merken wollte“, ein Toten Tuch, „ein weißes Tuch mit einem grauen Häuflein Mensch“. Und die Nobelpreisrede endet mit dem Satz: „Kann es sein, dass die Frage nach dem Taschentuch seit jeher gar nicht das Taschentuch meint, sondern die akute Einsamkeit des Menschen.“

¹¹ Müller beschreibt die Texte dieser Autoren folgendermaßen: „Die Texte ... sind das aus der Todesangst hinausgehetzte Wort, das auf dem Papier steht. Jeder Satz behält diese Angst und zieht beim Lesen die gleichen Kreise wieder, aus denen er entstanden ist. ... ‘Todesangst’, im Sinne Ruth Klügers: ‘Gefahr allein löst diesen Zustand nicht aus, es muß Gefahr in einer Falle sein, aus der man nicht herauskann’. ... Also Todesangst, die ausgeht von politischer Macht, vom Staat und seinen Apparaten. ... Auch da, wo die Suche nach Lebenssinn nicht durch Mord beendet wird, ist offen oder verdeckt ständig ein Angriff auf die Person im Gang. Die Suche nach Menschenwürde wird zur Straftat erklärt. Die staatliche Straftat und die Partizipation an ihr werden zur Tugend, zur Pflicht, zum Gesetz verwandelt. Man muß dazugehören, nur wer sich an der staatlichen Straftat beteiligt, oder sie schweigend akzeptiert, hat eine Chance“ (9-11).

¹² Zur Verfolgung außerhalb der rumänischen Grenzen soll hier Müllers *Christina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht* erwähnt werden. Dort spricht Müller auch von der Verstrickung des rumänischen Vertriebenen Vereines in Deutschland mit der

Securitate, obwohl dieser Vereine sich als der stärkste Regimegegner gebärdete. Sie vermutet, dass „[man sich] wahrscheinlich ... auch im BND auf die Einflüsterungen der Landsmannschaft verlassen [hat]. Deshalb ist Deutschland heute ein gemütliches Reservat für Securitate-Spitzel“ (41).

¹³ Auch zitiert im Wassermann Kapitel: „Es mag auch sein, daß ihm das Heft nach und nach in der Einbildung zu seinem einzigen wirklichen Besitz geworden war; das einzige Ding, das ihm völlig gehörte und sein ganzes Vertrauen besaß“ (Wassermann 340).

¹⁴ Hier ist Foucaults Essay „Was ist ein Autor“ gemeint.

Bibliographie zum Müller-Kapitel

Primärliteratur

Müller, Herta. *Christina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht*.

Göttingen: Wallenstein, 2009. Print.

---. *Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*. Göttingen: Wallenstein, 2009. Print.

---. *Herztier*. Frankfurt: Fischer, 2009. Print.

---. *Ich glaube nicht an die Sprache: Herta Müller im Gespräch mit Renata Schmidtkunz*. Ed. Lojze Wieser. Klagenfurt: Wieser, 2009. Print.

---. *In der Falle*. Göttingen: Wallenstein, 1996. Print.

---. „Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis: Nobelvorlesung.“ *nobelprize.org*. Nobel Media AB, 7 Dec. 2009. Web. 11 Sep. 2011.

---. *Der König verneigt sich und tötet*. Frankfurt: Fischer, 2009. Print.

---. *Lebensangst und Worthunger: Im Gespräch mit Michael Lentz*. München: Suhrkamp, 2010. Print.

---. *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt: Eine Erzählung*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. Print.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. „Der Essay als Form.“ *Noten zur Literatur*. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1981. 9-33. Print.

---. *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994. Print.

Arendt, Hannah. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München: R. Piper, 1986. Print.

Aristoteles. *Politik: Schriften zur Staatslehre*. Trans. Franz F. Schwarz. Stuttgart: Reclam, 2007. Print.

Barthes, Roland. „Der Tod des Autors.“ *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000. 185-93. Print.

Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg, 2007. Print.

Bolaño, Roberto. „Literature and Exile.“ *thenation.com*. The Nation, 12 Jan. 2011. Web. Mar. 25 2011.

Bourdieu, Pierre. *Die männliche Herrschaft*. Trans. Jürgen Bolder. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 2005. Print.

Brandt, Bettina. „Schritt durchs Auge: Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller.“ *Literatur und Migration*. Ed. Heinz Ludwig Arnold. Spec. issue. München: edition text + kritik, 2006. 74-83. Print.

DeMan, Paul. „Autobiography as De-facement.“ *MLN* 94.5 (1979): 919-30. Web. 9 Mar. 2011.

-
- Print.
- Derrida, Jacques. *Die Einsprachigkeit des Anderen*. München: Fink, 2003. Print.
- Eke, Norbert Otto. "Das 'kleine Sagen' und das 'grosse sagen': Herta Müllers Gegenschrift: Laudation zur Verleihung des Walter-Hasenclever-Literaturpreises der Stadt Aachen." *Walter-Hasenclever-Jahrbuch 2006*. Aachen: Walter-Hasenclever-Gesellschaft, 2006. 113-28. Print.
- Foulcault, Michel. "Was ist ein Autor?" *Texte zur Theorie der Autorenschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000. 198-229. Print.
- . *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1*. Trans. Ulrich Raulff and Walter Seitter. Frankfurt: Suhrkamp, 1977. Print.
- Gross, Stefan. "Dem Schmied ist Glut ins Aug gespritzt: Von realen und erfundenen Teufeln: Zur Erzählung 'Die große schwarze Achse.'" *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*. Ed. Norbert Otto Eke. Paderborn: Ingel-Berl. Wiss., 1991. 60-73. Print.
- Kafka, Franz. *Der Verschollene*. Ed. Jost Schillemeit. Frankfurt: Fischer, 2002. Print.
- Köhnen, Ralph. "Terror und Spiel: Der autofiktionale Impuls in frühen Texten Herta Müllers." *Text + Kritik* Heft 155 (2002): 18-29. Print.
- Moyer, Monika. "Der widerspenstige Signifikant: Herta Müllers collagierte Poetik des Königs." *German Quarterly* 83.1 (2010), 77-96. Print.
- Özdamar, Emine Sevgi. "Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland." *Mutterzunge: Erzählungen*. Köln: KiWi, 1998. 104-20. Print.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex." *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. Ed. Linda Nicholson. New York: Routledge, 1997. 27-62. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravarty. *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Tura + Kant, 2008. Print.
- Un Chien Andalou*. Salvador Dali und Louis Bunuel. Transflux, les grands films classiques, 1928. zappinternet.com. Web. 10 Aug. 2011.
- Wasserman, Jakob. *Caspar Hauser oder Die Tragheit des Herzens*. München: DTV, 2009. Print.
- Wichner, Ernst. "Herta Müllers Selbstverständnis." *Text + Kritik* Heft 155 (2002): 3-5. Print.

Vita

Elisabeth Cnobloch earned her Magister in Sociology and Cultural Studies from the University of Bremen, Germany. In 2012 she earned a Doctor of Philosophy at the University of Washington in Germanics.