Germanica

56 | 2015

Regards croisés sur l'Europe et les voisins européens

Europa – *Heimat* als Grotteske

Europe – Heimat as Grottesque

Europe – La Heimat sous l'angle du grotesque

Ulrike Steierwald

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2903>

DOI : 10.4000/germanica.2903

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2015

Pagination : 73-94

ISBN : 9782913857353

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Ulrike Steierwald, « Europa – *Heimat* als Grotteske », *Germanica* [Online], 56 | 2015, Online erschienen am: 30 September 2017, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2903> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2903>

Europa – Heimat als Groteske

Ulrike STEIERWALD
Leuphana Universität Lüneburg

Heimat und *Heimweh* – diese kaum übersetzbaren deutschsprachigen Begriffe erleben seit einigen Jahren in den Kulturwissenschaften und auch in zahlreichen unterschwelligen Diskursen eine Renaissance. *Europa* als mythologische Figur wie territoriales Konstrukt konvergiert mit dem Heimatbegriff in einer dezidiert räumlichen Verortung von Identität. Bereits der Mythos dieses Kontinents installiert die weibliche Figur der Europa durch einen Gewaltakt der Entführung aus Asien an einen anderen und damit den *eigentlichen* Ort. Die Geschichte Europas beginnt mit einer – zwar unfreiwilligen – Reise, die maßgeblich durch ihr Ziel bestimmt ist. Die Schwierigkeit, Europa als geographischen Zusammenhang im Sinne einer *terra continens* zu definieren, wird durch die räumlich abgrenzende Macht der mythologischen Erzählung kompensiert.

Heimat, seit den späten 1960er Jahren in der BRD eher ein ideologisch besetzter Tabu-Begriff, wurde zeitlich parallel zu der Aufweichung der politischen und wirtschaftlichen Ost-West-Blöcke und den Europadebatten der 1980er und -90er Jahre gesellschaftlich wieder sanktioniert und hochwirksam. In der aktuellen Konjunktur der Begriffe *Heimat* und *Heimweh* lauert die Gefahr, dass eine räumliche Verankerung des eigenen Selbstverständnisses mit Strategien der Ab- und Ausgrenzungen verbunden ist. Ihr wird durchaus auch mit Ironie und/oder historisch bewussten, selbstkritischen Relativierungen begegnet. Die Wiederbelebungen heimatlicher Identifikation unter

ironischem Vorzeichen stoßen, zumindest in den deutschsprachigen Ländern, auf sehr breiten gesellschaftlichen Konsens. Prominentes Beispiel für den Werbeeffect regionaler Heimatbindung sind die seit Jahren erfolgreichen Spots des Bayerischen Fernsehens, die offensiv den Anspruch, *dahoam* zu sein, inszenieren. In einer Zusammenstellung einzelner Trailer auf Youtube wird jedoch die Logik der Ausgrenzung durch Integration deutlich: Die Künstlerin So Yang wie der Kasper der Augsburger Puppenkiste oder ein Alt-Rocker namens Landy sind alle im gleichen verbalen und ikonographischen Stereotyp des Heimatlichen zuhause: „I bin da Landy, und da bin i dahoam“¹. Diese relativierenden Öffnungen des Heimatbegriffs entziehen sich scheinbar dem Ideologieverdacht, täuschen aber nicht darüber hinweg, dass die impliziten Differenzbildungen wirkungsmächtig bleiben und jederzeit in gesellschaftliche Selektions- bzw. Ausschlussprozesse münden können. Die werbestrategisch-ökonomische Wirksamkeit zeigt die Macht der – wenn auch ironischen – Reproduktion von Stereotypen.

Seither bemühen sich Journalisten, Reklametexte und andere Kreativkünstler, nur noch Sätze zu formulieren, in denen „dahoam“ vorkommt. Die Firma Händlmaier bewirbt ihren Senf mit der Losung „Bei uns dahoam“, Zeitungen titeln „Welcome dahoam“, und die Allianz-Versicherung schmückt das Foto der nach ihr benannten Arena mit der Zeile „Hoam sweet hoam!“. Die Fröttmaninger Arena [das Fußballstadion in der prototypisch globalen, postmodernen „Star“-Architektur von Herzog & de Meuron] mit ihrem bargeldlosen Zahlungsverkehr, den Business-Seats und VIP-Logen – ist sie nicht genau das, was sich die Leute immer unter Heimat vorstellen?²

Die Dialektik in den regionalen Bestimmungen des Eigenen und Fremden prägt inzwischen weniger die nationalstaatlichen Konzepte, sie ist vielmehr in äußerst divergierenden Argumentationsmustern des Europa-Diskurses virulent. In den Formationen neuer, auffällig lokal verankerter Protestbewegungen gegen Migration und Globalisierung spielt die nationale Identifikation eine geringere Rolle als die dezidiert gegen „außereuropäische“ Kulturen gerichtete Aggression. Aber auch in der Grenzsicherung der Europäischen Union oder in der Verurteilung islamistischer Terroranschläge und Gewalt wird auf eine „europäische Identität“ im Sinne universalistisch wirksamer Werte der europäischen

1. — <https://www.youtube.com/watch?v=KwNfD92NIK&list=PLuq38GCu-jqm f50j-Y6G5iKvyMXsx3IMs&index=4>, letzter Zugriff 1.6.2015. Ein ähnliches Branding über die Kategorie *Heimat* ließe sich an den Werbeserien der österreichischen Getränke-Marke *Almdudler* zeigen.

2. — Wolfgang Görl, „Genug von dahoam“, *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 115, 19./20.5.2012, S. R11.

Aufklärung – auf Demokratie, Toleranz, Selbstbestimmung – rekurriert. Die mächtigen ökonomischen wie politischen Interessen im europäischen Einigungsprozess sind seit Beginn von diskursiven, dynamischen und damit hochgradig labilen Definitionen einer europäischen Identität flankiert. Zu diesen kulturellen Identitätskonstruktionen trugen und tragen selbstverständlich auch literarische und künstlerische Beiträge maßgeblich bei. Dabei werden Bedeutungsmuster und Stereotype, die in den historischen Genres von Heimatliteratur und Heimatfilm im späten 19. und im 20. Jahrhundert zur nationalen, regionalen oder ethnischen Identifikation dienten, kritisch reflektiert und durch neue, die ideologischen Festlegungen unterlaufende Raumkonzepte ersetzt. Die zeitgenössische Literaturwissenschaft betrachtet diese Gegenwartsliteratur und -kunst in Nachwirkung des *spatial turn* als Fiktionalisierungen von Utopien, Heterotopien oder Chronotopien, die die Relation von Zeit und Raum in den jeweiligen Heimat-Erzählungen differenziert zum Thema machen³. Dabei geht es jedoch immer um topographische Verankerungen der jeweiligen Identifikation, sei es in Sprache, Erinnerung oder Emotion. Demgegenüber wird im Folgenden der Versuch unternommen, groteske Figuren von *Heimat* jenseits von Identifikationsmustern zu beschreiben. Den Transformationen der Heimat-Konzepte in den Künsten sollen Alternativen einer grotesken zeitgenössischen Ästhetik entgegengesetzt werden, die in ihren Dekonstruktionen die Muster und Stereotypen einer *Heimat Europa* und der Verankerungen von Identität nicht reproduzieren, auch nicht primär kritisch in Frage stellen, sondern in den Figuren des *Anderen* vielleicht ein neues, fremdartiges Selbstverhältnis zu Europa anbieten.

I. Europäische Raumphantasien

Das Ziel, *Europa als Heimat* kulturwissenschaftlich zu beschreiben, setzt einerseits eine Meta-Perspektive auf das Phänomen *Europa* voraus, andererseits ein Bewusstsein, dass bereits diese Perspektivierung zutiefst in den Traditionen der europäischen Aufklärung verankert ist. Wer sich vom europaimmanenten, eurozentrischen Weltbild distanzieren möchte, bleibt im Problem befangen, sich mit diesem wissenschaftlichen Gestus des „Auf etwas Schauens“ in einer genuin euro-

3. — Beispiele für Studien der letzten Jahre sind im Sammelband *Heimat. At the Intersection of Memory and Space*, ed. by Friederike Eigler and Jens Kugele, Berlin, Boston, de Gruyter, 2012 (Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung; 14) zu finden. Oder auch: Miriam Kanne, *Andere Heimaten. Transformationen klassischer „Heimat“-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur*, Sulzbach, Helmer, 2011; *Spaces of Desire – Spaces of Transition. Space and Emotions in Modern Literature*, ed. by Gertrud Lehnert and Stephanie Siewert, Frankfurt am Main [u.a.], Lang, 2011 u.v.a.

päischen Denk- und Sichtweise zu befinden. Denn Theorie und Praxis der Meta-Perspektive sind eng mit der europäischen Expansion wie auch der Entwicklung der europäischen Wissenschaften verknüpft. Dieses Dilemma ist an der dominanten Geschichte der eurozentrischen Kartographie evident ablesbar. Die in den Alltagskulturen sehr wirk-samen Weltkarten und Weltbilder folgen bis heute Gerhard Mercators mathematischer Konstruktion der Welterfassung des 16. Jahrhunderts. An dieser Mercator-Projektion wird exemplarisch sichtbar, wie in der neuzeitlichen Verräumlichung des Weltbildes eine zunehmende „Vermessenheit“ europäischer Raumphantasien bis ins 20. Jahrhundert⁴ zu Buche schlägt. Grundprinzip ist die Zylinderprojektion der Kugel, die eine winkelgetreue, in Relation abstandsgenaue Projektion der Krümmung auf die Fläche ermöglicht und so die Formen der Kontinente realistisch abbildet. Die Winkel, also Geraden und Senkrechten, werden exakt repräsentiert. Diese formale Genauigkeit war Grundvoraussetzung für die europäischen Reisenden, Wanderer, Entdecker und Eroberer, um, bei Einhaltung des Kurses, zu einem anvisierten Ziel zu gelangen.

Die expansiven räumlichen Projektionen entsprachen in ihren territorialen Manifestationen bekanntlich nicht immer den Prognosen – prominentestes Beispiel ist die so genannte Entdeckung Amerikas in der Verfehlung Indiens. Dennoch lässt sich in den Raumwahrnehmungen und -entwürfen der Prognose historisch ein spezifisch europäisches Denken beschreiben, das der hegemonialen Meta-Perspektivierung die projektierenden Gesten kolonialistischer Expansion zugesellt. In mathematischer Konsequenz der Zylinderprojektion werden in den Karten der Mercator-Projektion die Größenverhältnisse der Kontinente verfälscht. Diese Projektion lässt Europa gegenüber den äquatorialen Breitengraden als stark vergrößert erscheinen. Das europäische Denkmuster, aus einer Körperlichkeit (Kugel) eine Fläche (also Karte) der Orientierung und Beherrschbarkeit zu machen, positioniert das eigene Territorium mittig bzw. auf der nördlichen und damit „oberen“ Halbkugel. Trotz Virtualisierung und Deterritorialisierung durch GPS ist diese Kategorisierung von „oben“ und „unten“ global wie innerhalb Europas bis heute relevant, selbst wenn sich dieser Diskurs des Nord-Süd-Gefälles vom kartographischen Bewusstsein gelöst hat. Dreidimensionale Darstellungen lassen erkennen, dass sich Europa

4. — Vgl. *Die Verräumlichung des Welt-Bildes. Petermanns Geographische Mitteilungen zwischen „explorativer Geographie“ und der „Vermessenheit“ europäischer Raumphantasien*, hrsg. von Sebastian Lentz und Ferjan Ormeling, Stuttgart, Steiner, 2008 (Friedenstein-Forschungen; 2). Natürlich ist die Mercator-Projektion nur ein Beispiel für die Macht der geographischen Konstrukte in der Leitbild-Entwicklung Europas, auf die hier leider nicht weiter eingegangen werden kann. Vgl. *Leitbild Europa? Europabilder und ihre Wirkungen in der Neuzeit*, hrsg. von Jürgen Elvert und Jürgen Nielsen-Sikora, Stuttgart, Steiner, 2009 (HMRG Beihefte; 74).

auch als Randgebiet der Landmasse Eurasien auf einer nicht richtungsbestimmten Kugel zeigen könnte. Eine pazifische Karte schließlich verschiebt nicht nur Europa an den Rand der Welt und macht über die US-amerikanische und damit kolonialistisch potenzierte Perspektive den neuen ökonomischen Macht-Raum der APEC (Asia-Pacific Economic Cooperation) auf, sondern lässt auch deutlicher erscheinen, dass die Erdoberfläche zu mehr als 70% mit Wasser bedeckt ist. Die Priorisierung des anthropozentrisch besetzten Landes gegenüber der *terra incognita* der Ozeane ist offensichtlich.

Markiert die Geschichte der Kartographie eindrücklich, wie sehr die europäisch-neuzeitlichen Raumordnungen die Konsolidierung von Identität, Identifikation und damit Selbstbehauptung bestimmten, werden in den zeitgenössischen digitalen Kulturen noch andere Paradigmen wirksam. Mit der extrem fortschreitenden Digitalisierung des Lebensraumes im 21. Jahrhundert haben die kartographische Ausrichtung und Orientierung zwar abgenommen, die hohe Relevanz von Identifikationsmustern im Sinne raumkonstituierender Wahrnehmung und Handlung nimmt jedoch stetig zu. Weiterhin gilt Jan Lefebvres grundlegende Feststellung, dass der jeweilige historische Handlungsraum durch die Gleichzeitigkeit von voraussetzungsreicher, kultureller Setzung und gesellschaftlicher Praxis bestimmt ist⁵. Eine Gesellschaft produziert Räume, indem sie sie gleichzeitig sich aneignet und beherrscht⁶.

Im Zuge der Virtualisierung gewinnen *Orte*, also die im Gegensatz zum *Raum* positionierten Lokalisierungen, eine umso größere Bedeutung. Diese Orte sind nicht mehr im Kontext einer Karte, eines zweidimensionalen Musters, bestimmt, sondern definieren sich im Wechselspiel von Bewegung und Fixierung. Hier kommen in den Konstruktionen der eigenen Identität die emotionale Bindung, Anbindung und damit Festlegung des Wiedererkennbaren und Identischen ins Spiel. Diese Lokalisierungen liegen jenseits der Kartierung, sind aber in ihren Festlegungen und Bestimmungen ebenfalls vom hegemonialen Gestus der Selbstermächtigung und Selbstbestätigung getrieben. In dieser Funktion werden auch die Traditionen des Heimatbegriffs wieder aufgenommen und sorgen in unterschiedlichen Kontexten für die beschriebene hohe Konjunktur. *Heimat* – ein Wort, dessen Begriffsgeschichte zunächst als spezifisch deutsch und in der Zeit des Nationalismus, im 19. und 20. Jahrhundert, sogar als konträr zur offenen politischen

5. — Vgl. Jan Lefebvre, „Die Produktion des Raums“ [1974], in *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Hermann Doetsch, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1800), S. 330-342, hier S. 335.

6. — Vgl. ebd.

Konzeption einer *Idee Europa* beschrieben werden kann – ist im Zuge der Globalisierung ökonomischer und politischer Gegensätze, jenseits der Nationalstaaten, für die Bestimmung europäischer Identität relevant geworden. Auch die „Idee“ lokalisiert sich über das historische, kulturelle Konstrukt der Geschichte und damit Herkunft.

II. Nach den Utopien

„Heimat ist ein Ort nicht als der, der er ist, sondern als der, der er nicht ist“⁷. Bernhard Schlink knüpft hier an die ideologiekritischen Reflexionen eines historischen Heimat-Diskurses an, um den definitiven Konnex von Identität und Verortung durch die zeitliche Projektion des Nicht-Ortes – also der Utopie – auszuhebeln. Die Utopie ist ein weiterer traditionsreicher Topos in der neuzeitlichen Kulturgeschichte, der sich in den Europa-Diskussionen des 20. Jahrhunderts, insbesondere während der Krisenjahre zwischen den beiden Weltkriegen, wiederfindet. Aber auch ein Ort, „der er nicht ist“, unterliegt der Logik der Verortung und dem Anspruch des Eigenen. Im Gegensatz zum Raum ist jeder Ort durch eine Ordnung bestimmt, die seine Relation zum anderen Ort definiert: Damit ist die Möglichkeit ausgeschlossen, dass sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden⁸. Michel de Certeau hat die Parallelität in den Bestimmungen von Identitäten und Orten epistemologisch klar beschrieben. Es gilt das Gesetz des „Eigenen“ in Abgrenzung zu anderen Orten, so dass in der Konstellation von Fixpunkten die Möglichkeit von Stabilität und Sicherheit aufscheint⁹.

Paul Valéry's *La crise de l'esprit*¹⁰ aus dem Jahr 1919 – nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und damit dem Kollaps eines gesicherten historischen, humanistischen Selbstverständnisses – löst sich von den zeitlich orientierten Traditionen des 19. Jahrhunderts und begleitet in den folgenden Dezennien die offene Fragestellung:

Wird Europa das werden, *was es in Wirklichkeit ist*: ein kleines Vorgebirge [un petit cap] des asiatischen Festlands? / Oder aber wird Europa bleiben, *was es scheinbar ist*: der kostbarste Teil unserer Erde, die Krone unseres Planeten, das Gehirn eines umfänglichen Körpers?“¹¹

7. — Bernhard Schlink, *Heimat als Utopie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, S. 33.

8. — Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin, Merve, 1988, S. 217-218.

9. — Vgl. ebd., S. 218.

10. — Paul Valéry, „Die Krise des Geistes“ [1919], in *Zur Zeitgeschichte und Politik*, hrsg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt (Werke in 7 Bänden; 7), Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1995, S. 26-54.

11. — Ebd., S. 34.

Die Figur des *Kaps* wurde in den letzten Jahrzehnten in allen Phasen der Selbstreflexion Europas aufgegriffen. Jacques Derrida rekurriert 1990 in seinem vielrezipierten Vortrag *Das andere Kap*¹² auf Valéry und führt die Analyse der teleologischen Ausrichtung aller Expansionen, Entwürfe, Projektionen und emanzipatorischen Gesten weiter. Valérys Frage impliziert nur scheinbar einen Gegensatz, denn im Begriff Kap – dem vorspringenden Felsenriff oder Gebirge einer Küstenlandschaft – steckt das lateinische *caput*, also Haupt, Spitze, Kopf. Valéry deckte also als erster die diskursive Verschränkung von körperlichem Haupt, Kapital, und hegemonial-expansiver Kultur auf. Die „Kap-itäne“ des Mittelmeerraumes als Träger des Handels und der Eroberungen werden zu äußerst beweglichen Verkörperungen dieser Kultur¹³. Die europäische Kultur ist durch Aneignung, Verfügung und Beherrschung im Sinne von Imperialismus, Kolonisation und dem universalistischen Anspruch der Menschenrechte geprägt. Aber auch der Gestus der Selbstreflexion und die sich verfehlende Rückwendung im Versuch einer Selbstbestimmung sind spezifische Kennzeichen dieser Kultur. *Europa* ist für Derrida prototypischer Handlungsraum für seine Philosophie der *Différance*, für die unabschließbare Dialektik der Bestimmung des Eigenen durch die Identifizierung des Anderen.

Es ist einer Kultur eigen, daß sie nicht mit sich selber identisch ist: Nicht, daß sie keine Identität haben kann, sondern daß sie sich nur insoweit identifizieren, ‚ich‘, ‚wir‘ oder ‚uns‘ sagen und die Gestalt des Subjekts annehmen kann, als sie mit sich selber nicht identisch ist, als sie, wenn Sie so wollen, mit sich differiert [différence avec soi]. Es gibt keine Kultur und keine kulturelle Identität ohne diese Differenz mit sich selbst. [...] Bestimmt, gebildet, kultiviert hat sich Europa stets dadurch, daß es die Gestalt des westlichen Kaps angenommen hat, die Gestalt der Spitze als Endzweck. Europa identifiziert sich selbst aufgrund dieser Gestalt; durch sie identifiziert es sich mit sich selber und identifiziert so seine eigene kulturelle Identität, im Für-sich-Sein seiner höchsten Eigentlichkeit, in seiner eigenen Differenz, die ein Mit-sich-Differieren ist [...].¹⁴

Einerseits ist Europa ein Ausläufer Asiens, andererseits entwickelt dieses Anhängsel im Denken über sich selbst Fiktionen bzw. Projektionen, die eine Vorrangstellung im Schein der Eigentlichkeit manifestieren¹⁵. Derridas Differenzierung von Identität und Eigent-

12. — Jacques Derrida, *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992 (edition suhrkamp; 1769).

13. — Vgl. ebd., S. 15-17.

14. — Ebd., S. 12-13 und 23.

15. — Vgl. Timo Ogrzal, *Kairologische Entgrenzung. Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida*, Würzburg, Königshausen &

lichkeit rekuriert zwar auch auf Heidegger und Husserl. In der Frage nach der kulturellen Identität *Europas als geistiger Gestalt*¹⁶ sind die französischen Philosophen von Valéry bis Derrida aber heute – ganz im Sinne europäisch-hegemonialer Denktradition – „führend“, insofern sie mit ihren Texten konkret die räumlichen und körperlichen Voraussetzungen und Wirkungsweisen der jeweiligen Kultur aufdecken. Diese Analysen machen weder vor den zeitlichen Entwürfen der Utopien noch vor dem in deutschsprachiger Tradition stehenden Denken der phänomenologischen Philosophie halt. Edmund Husserls Spätwerk *Die Krisis der europäischen Wissenschaften* hatte kurz vor Beginn des Zweiten Weltkrieges versucht, das historische Bewusstsein für die spezifisch europäische, im Sinne der Teleologie ausgerichtete „geistige Gestalt Europas“¹⁷ stark zu machen.

Eine phänomenologische „Gestalt“ und die Räumlichkeit von *Heimat* sind sicherlich nicht mit dem Bild des Kaps oder der Küste, sondern eher mit den Projektionen der Mitte und des Ursprungs zu fassen. Sie folgen nicht der Logik der Ausrichtung und Überschreitung, sondern beschreiben eine Bewegung zurück, nach innen. In den deutschsprachigen Traditionen der romantischen *Utopie Heimat* und des *Heimwehs* liegen die Sehnsuchtsentwürfe auf das Unerreichbare des Ursprungs hin begründet. Die Verschränkung von Verortung und Projektion im Denken der *Heimat* lässt sich exemplarisch im Grimm'schen *Deutschen Wörterbuch*¹⁸ ablesen, in dem das 19. Jahrhundert repräsentierenden Werk sprachlicher Festlegungen. Der Eintrag zu „Heimat“¹⁹ in Band IV.2 – veröffentlicht in der Zeit der deutsch-nationalstaatlichen Reichsgründung – beschreibt die damals auch in der Verwaltung standardisiert verwendete Ableitung aus der historischen Definition des Hauses, des Heims im Sinne von lokaler und sozialer Herkunft, Kindheit und früher Sozialisation. Das Lemma „Heimweh“²⁰ literarisiert die romantische Denkbewegung der Projektion aus den inzwischen kanonisierten Werken von Schiller bis Heine. Noch sprechender für die

Neumann, 2007, S. 361.

16. — Vgl. Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hrsg. von Walter Biemel und Leo van Herman, Den Haag, Nijhoff, 1954 (Husserliana. Gesammelte Werke; Bd. 6), S. 319.

17. — Ebd.

18. — Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Hirzel, 1854 ff., 33 Bände, online: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10798016-3>

19. — <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GH05424#XGH05424>

20. — <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GH05548#XGH05548>

diskursive Verschränkung von Verortungen, Fixierungen der Sprache und den im 19. Jahrhundert sich formierenden nationalstaatlichen, patriarchalisch-domestizierenden Bewegungen ist die Zweckbestimmung des Wörterbuchs selbst. Im Vorwort zum ersten Band aus dem Jahr 1854 legen die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm das chiastische Ordnungsprinzip der Verknüpfung von konservierenden, geschlossenen Einheiten des Schatzes, der Wabe, des Denkmals, des Volkes mit der offenen Ausrichtung auf eine ökonomische, sakral aufgeladene Vermehrung fest – ein Prinzip, das mit heimatlichen, nationalen wie europäischen Raumphantasien kompatibel ist:

Was ist eines wörterbuchs zweck? nach seiner umfassenden allgemeinheit kann ihm nur ein groszes, weites ziel gesteckt sein. Es soll ein heiligthum der sprache gründen, ihren ganzen schatz bewahren, allen zu ihm den eingang offen halten. das niedergelegte gut wächst wie die wabe und wird ein hehres denkmal des volks, dessen vergangenheit und gegenwart in ihm sich verknüpfen.²¹

In Günter Grass' *Grimms Wörter – Eine Liebeserklärung*²² lässt sich deutlich die Kontinuität dieser Identifikationsmuster in heutigen Heimat-Konzepten ablesen, die sich zwar von nationalistischen und regressiven Traditionen abgrenzen, aber sich mit dem Topos *Sprache ist Heimat* des kulturellen, selbstermächtigenden Identitätsschemas bedienen. Grass vermischt historische Episoden zu den Brüdern Grimm und der Entstehung des *Deutschen Wörterbuchs* mit eigenen biographischen Rekonstruktionen. Seine distanzlose Identifikation, bis hin zur Parallelisierung des eigenen Lebens mit dem der Brüder, reicht so weit, dass der kapitale „Schatz“ des Wörterbuchs selbst zur Verkörperung von *Heimat*, zur normgebenden Instanz wird. Der kritisierten Staatsnation wird die Kulturnation als emotional besetzter, geliebter Raum entgegengesetzt, in dem dem Argumentations- und Handlungsträger – also dem Autor selbst – eine konsequent missionarische Funktion als „Wüstenprediger“ und Heimatverlorener zugewiesen wird²³.

III. Die Groteske als räumliche Inversion

Den bislang skizzierten Denkmodellen und Ordnungsmustern der Verortung steht die Ästhetik der Groteske in ihren Figurationen eines Fremdverhältnisses entgegen. Sie führt den imperialen Gestus

21. — Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch, a.a.O.*, Band 1: A-Biermolke, 1854, S. XII, online: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10798016_00014.html

22. — Günter Grass, *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung*, Göttingen, Steidl, 2010.

23. — Vgl. ebd., S. 334-335.

der Raumbemächtigung in der Konfrontation mit dem Fremden, dem *Anderen* vor, einer Konfrontation, in der sich die beschriebenen Muster verkehren und damit neue Räume öffnen.

Die literarische Form der Groteske ist im 20. Jahrhundert in den Studien von Wolfgang Kayser und Michail Bachtin mit wissenschaftlich prägender Wirkung beschrieben worden. Dabei ging jedoch die spezifische Räumlichkeit dieser Ästhetik, die die Renaissance im Blick auf das Fremde entworfen hatte, als heuristische Kategorie weitgehend verloren. Kayser folgte einem kulturkritischen Verfremdungsbegriff der Moderne und wies dem Grotesken wie dem analog gesetzten Absurden die kompensatorische Funktion der Gestaltung, Formgebung und damit Bändigung der „Dämonen“, des Unheimlichen zu²⁴. „Grauen“ erzeuge die „Vermengung der für uns getrennten Bereiche, die Aufhebung der Statik, de[r] Verlust der Identität, die Verzerrung der ‚natürlichen‘ Proportionen“²⁵. Als grotesk erscheint die entfremdete Welt, die in ihrer Darstellung die Selbstverständlichkeit einer stabilen Ordnung und des Gewohnten in Frage stellt – eine klare europäisch-neuzeitliche Definition, die diese Ästhetik dann auch konsequent im eigenen historischen Selbstverständnis, nämlich in der europäischen Romantik und Moderne, ansiedelt. Sprechend ist die Bilanz Friedrich Dürrenmatts, auf die Kayser in seinem Vorwort verweist: „Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genau so wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst“²⁶. Das Fremde, Inkommensurable wird hier als Metapher für die eigene kulturelle Praxis, die eigene Verortung im Sinne des „nur“ nivelliert. Diese existentialistische Interpretation hat die Möglichkeit der „Ungestalt“ bereits gestaltet, ihr eine kompensatorische Form gegeben.

Michail Bachtin öffnet in seiner Studie zu der frühneuzeitlichen „Lachkultur“ und deren karnevalesken Ritualen den Blick auf die Groteske und ihre emanzipatorischen Gesten der Befreiung²⁷. Er betont das Lebensvolle, die Körperlichkeit und die Entäußerungen des Lachens in der Volkskultur des Mittelalters und der Renaissance. Diese Kultur setze sich im Gegensatz zur höfischen über die hegemonialen Ordnungen, über die gesellschaftliche Eingrenzung und Entfremdung hinweg: „Im

24. — Vgl. Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Stalling, 1957, S. 198-201.

25. — Ebd., S. 199-200.

26. — Friedrich Dürrenmatt, in *Der Besuch der alten Dame*, Blätter des Deutschen Schauspielhauses Hamburg, 1956/57, Heft 5, zit. n. Wolfgang Kayser, a.a.O., S. 8.

27. — Vgl. Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München, Hanser, 1969, S. 24-31.

Brauch der Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs finden wir den Kern des karnevalistischen Weltempfindens: das Pathos des Wechsels und der Veränderung, des Todes und der Erneuerung. Der Karneval ist das Fest der allvernichtenden und allerneuernden Zeit²⁸. Allerdings stehen Kayser wie Bachtin – so gegensätzlich sie in ihren Annahmen und Konsequenzen sind – in der Tradition moderner Sublimierungs- bzw. Kompensationstheorien des Unheimlichen seit Freud. Als einer der Begründer räumlich-strukturalistischer Kulturtheorie hat Bachtin jedoch Beschreibungsmöglichkeiten der spezifisch körperlich-figurativen Ästhetik der Groteske gefunden. Die räumliche Dimension des Fremden liegt bereits in der historisch-etymologischen Ableitung der „Groteske“ begründet. Als in der Renaissance in der römischen *Domus Aurea* Fresken und Stuckaturen mit fremdartig-phantastischen Darstellungen aus dem 1. Jhdt. n. Chr. entdeckt wurden, mussten sie ergraben werden, da der Palast Kaiser Neros seit Jahrhunderten mit Erdschichten bedeckt war. Topographisch wurde der dunkle, verschüttete, verborgene Ort, die Grotte, zur sprachlichen und bildlichen Figuration des Unbekannten, Fremden. In der Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance²⁹ zeigt sich, dass in dieser Auffindung ein anderes Dispositiv, eine Verneinung des Bestimmten und Definierten, eine inverse Projektion wirken. Der Fundort der Grotte selbst konstituiert den Diskurs, den Gestus des Grotesken.

Die Faszination, die bereits in der Renaissance von diesen Malereien ausging, führte zur spielerischen Adaption: Die *grottesche* fanden ihren Weg aus den dunklen Grotten in die lichtdurchfluteten Villen, Paläste und Veranden der Päpste und der Aristokratie³⁰. Im Gegensatz zu den Rekonstruktionen im 18. Jahrhundert, in denen diese Figuren als tradierte künstlerische Formen adaptiert und damit historisiert wurden, war die Renaissance in ihren kulturellen Denk- und Handlungsweisen selbst von der Ästhetik der Groteske geprägt. In diesem Sinne ist das Groteske auch als theatrale, akrobatische Praxis in Festzügen und Tänzen und in der *commedia dell'arte* zu verstehen³¹. In der Renaissance unterliegt die Groteske aber noch nicht den kompensatorischen oder subversiven Funktionen, sondern ist zunächst als Denkbewegung zu begreifen. Ihre Dekomposition symbolisch-kultureller Ordnungsstrukturen dekonstruiert Stabilität, die durch Hierarchisierung, Dichotomisierung oder

28. — Ebd., S. 50.

29. — Vgl. Dorothea Scholl, *Von den „Grottesken“ zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster, LIT, 2004 (Ars Rhetorica; 11).

30. — Vgl. ebd., S. 15-16.

31. — Vgl. ebd., S. 16.

Kategorisierung erzeugt wird³². Sie selbst zeigt sich als inverse, vielleicht uneuropäische Figuration, die die teleologische Richtung verlässt und den Blick in die Grotte, das Dunkle, das *Andere* als Unbestimmtes, Unbestimmbares latent hält. Einer Ästhetik der *Heimat als Groteske* in dieser latenten Spannung wird im Folgenden nachgegangen.

IV. Transiträume – Die inszenierte Groteske

Im Hinblick auf die vorgestellten Raumkonzepte ist Aki Kaurismäkis preisgekrönter Film *Le Havre*³³ aus dem Jahr 2011 exemplarisch für zeitgenössische theatrale Sichtweisen, die nicht mehr als kulturkritisch reflektierte Reproduktionen von Identifikationsmustern, sondern als Grotesken beschrieben werden können. In einer Szene zu Beginn des Films wird das Auffinden von Flüchtlingen aus Gabun in einem Schiffscontainer gezeigt: Eine Gruppe weißer Amtsträger – Polizisten, Pressevertreter, Sanitäter – versammelt sich im Sinne eines Publikums vor dem Container. Die mit der Perspektive des Kollektivs und mit den Maschinengewehren des Sondereinsatzkommandos der Polizei zielgerichtete Kamera fokussiert den Blick des Zuschauers schließlich ins Innere. Filmisches wie Filmpublikum wissen bereits, dass die Flüchtlinge ungeplant mehrere Wochen statt fünf Tage eingeschlossen waren und durch ein „technisches Versehen“ nicht in London, sondern in der französischen Hafenstadt gelandet sind. In einem Interview rekonstruiert Kaurismäki diese Szene:

I had written that the container with the refugees is filthy, and that some of the immigrants had died. I could not go through with that, and I thought I'd do the complete opposite. Instead, I'd show them wearing their respectable Sunday best – to hell with realism. I'd make them arrive as proud people, instead of having them lie in the container in their own filth, as some of them realistically would have done after two weeks' incarceration.³⁴

Der Blick in den Container, die Öffnung zum Unbekannten decouvriert die aufgebaute Erwartungshaltung gegenüber dem Fremden und Unheimlichen. *Close ups* verletzter und beschädigter Körper gehören zu den filmischen Standard-Einstellungen, die der zu bewältigenden Konfrontation mit dem Schrecken dienen. Kaurismäkis Regie wahrt

32. — Vgl. Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln [u.a.], Böhlau, 2001, S. 235.

33. — *Le Havre*, Finnland, Frankreich, Deutschland, 2011, Regie, Buch: Aki Kaurismäki, mit Blondin Miguel, André Wilms, Kati Outinen, Jean-Pierre Darroussin u.a.

34. — Aki Kaurismäki, *The Uncut Interview*, Interview mit Peter von Bagh, filmcomment, 2011, <http://www.filmcomment.com/article/aki-kaurismaki/>, letzter Zugriff 1.6.2015.

dagegen die Distanz, hält die Spannung im Wechselspiel von Eigenem und Fremdem aufrecht. Die Perspektivierung dreht sich: Der Junge Idrissa (Blondin Miguel), einer der beiden Protagonisten des Films, verlässt den Container – die als *Flüchtling* klassifizierte Figur wird zum Eroberer. Permanent wird die Zuschreibung von Opferrollen, die die Selbstpositionierung des Publikums als Helfer wie Täter sichern würde, gestört.

Der Titel des Films, der Name der französischen Stadt *Le Havre* (Hafen, Zufluchtsort), markiert eine Grenzlage Europas, einen Transitraum, aus dem in einer Binnen- oder Außenperspektive auf diesen Kontinent geschaut werden kann. Ein Schiffscontainer ist ein unverorteter Transitraum per se. Er steht in größtmöglichem Widerspruch zu den „anthropologischen Orten“, die im Wechsel von individueller Sinnzuschreibung und sozialer, kollektiver Interaktion als Erinnerungsräume, aber auch als utopische Projektionen fungieren können³⁵:

So wie der Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort. Unsere Hypothese lautet nun, dass die ‚Übermoderne‘ Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind.³⁶

Diese Räume der Nicht-Orte schaffen somit keine Identität, da keine Relationen festzumachen sind und die Dialektik von kultureller Identifikation und Abgrenzung nicht greifen kann. Kaurismäki widersteht der Versuchung, dem Transitraum der Einsamkeit und Entpersönlichung *Europa* als *Heimat*, als einen „anthropologischen Raum“ entgegenzusetzen. Eine groteske Spannung des Heterogenen durchzieht die Ästhetik des Films: Klare Komplementärfarben, allegorisch-rätselhafte Motive, leerstellendurchsetzte Dialoge und die Hybridität von zeitlich auseinanderliegenden Design- und Stilformen bestimmen neben der räumlich-grotesken Inszenierung den Film. So gelingt es dem Regisseur in der Groteske, die europäisch-hegemoniale Perspektive zu verlassen, ohne politische, moralische oder andere identifikatorische Alternativen anzubieten³⁷. Unterschwellig wirken

35. — Vgl. Marc Augé, *Nicht-Orte*, München, Beck, 2010, S. 49 ff.

36. — Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main, Fischer, 1994, S. 92.

37. — Neben hymnischen Kritiken erhielt der Film daher aus kulturkritischer Sicht Vorwürfe, zu artifiziell, künstlich-ignorant mit der politischen Problematik umzugehen. Die grotesk unerwarteten „Wunder“ des Films wurden als *Happy Ends* im Sinne konventioneller Lösungen missverstanden. Vgl. Philippe Azoury: „*Le Havre*, palette du Festival“, *Libération, next cinéma*, 18.5.2011, <http://next.liberation.fr/cine>

in Kaurismäkis Film die Konstruktionen und Dekonstruktionen europäischer Diskurse der Demokratie und *Whiteness* mit. Die normative Wirkung von Herkunft, d.h. von familiären bzw. sozialen Kontexten, die die anthropologischen Räume bestimmt, schafft auch den Legitimationsraum der Demokratie. Das demokratische Ideal einer an soziale und territoriale Voraussetzungen gebundenen, in ihrem Anspruch jedoch universellen Gleichberechtigung ist seit seinen Anfängen im antiken Athen für das Selbstverständnis Europas legitimierend. Die europäische Identität beruft sich bis heute auf die Idee eines kollektiven und damit mächtigen Volkswillens, der durch klar definierte Eliten formuliert wurde und wird³⁸. Die in diesem Ideal unge löste Spannung zwischen den Konstruktionen von „gleich“ und „different“ wird durch die Globalisierung westlicher kultureller Standards besonders virulent. Dabei geht die Entscheidung über Gleichheit oder Differenz, ob sie nun im Sinne der Integration oder Ausgrenzung gefällt wird, weiterhin von einer „weißen“ Perspektive aus, die in ihrem eigenen Konstruktionscharakter nicht tangiert wird³⁹. Das „Privileg“ bzw. die Anmaßung, Norm (Weiß) für die Definition der Abweichung (Schwarz) zu sein, werden aufgrund der tiefen historischen Verankerung nicht mehr wahrgenommen⁴⁰. Die Groteske kehrt diese Selbstverständlichkeit um: Die Differenz greift in einer Wahrnehmungsverschiebung auf die Konstruktion des eigenen Selbst über.

In Kaurismäkis *Le Havre* werden mit den beiden Figuren Marcel Marx (André Wilms) und Idrissa – dem ehemaligen Pariser Bohémien, der mit stoischer Gelassenheit als Schuhputzer in einem surrealen, als Theaterkulisse erkennbaren Vorort von Le Havre lebt, und dem Kind aus Gabun – ein kosmopolitisch-offener, toleranter Europäer und ein Flüchtling, Einwanderer, Nicht-Europäer scheinbar holzschnittartig gegenübergestellt. Schon in der ersten Begegnung zwischen Marcel und Idrissa wird die räumliche Inszenierung des Blickes in die Dunkelheit aus einer der ersten Sequenzen des Films wieder aufgegriffen: Der Europäer macht, am Rand des Hafenbeckens sitzend, dem unter ihm im dunklen Wasser stehenden Afrikaner klar, dass die erreichte Stadt nicht das „gegenüberliegende“ London, sondern Le Havre sei. Er begibt sich als aktiv handelnder Protagonist auf die Suche nach dem Großvater des Jungen, versteckt Idrissa in einem puppenstubenartig insze-

ma/01012337984-le-havre-palette-dufestival, letzter Zugriff 1.6.2015.

38. — Vgl. Stuart Hall, „Demokratie, Globalisierung und Differenz“, in *Demokratie als unvollendeter Prozess, Beiträge der Documenta 11 – Plattform 1*, hrsg. von Okwui Enwezor, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, S. 21-39, hier S. 26-27.

39. — Vgl. die maßgebende Studie von Richard Dyer, *White*, London [u.a.], Routledge, 1997.

40. — Vgl. Benedikt Köhler, *Soziologie des Neuen Kosmopolitismus*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, S. 62.

nierten „Zuhause“, akquiriert Geld und mobilisiert die nachbarliche Gemeinschaft des Vorortes, die als anarchisch-subversives Kollektiv die Weiterreise des Jungen zu dessen Mutter nach London ermöglicht.

Dieser Plot könnte als mustergültige Reproduktion von Stereotypen der europäischen, „weißen“ Identität und eines anthropologischen Ortes der *heimatlichen*, nachbarschaftlichen Umgebung jenseits staatlicher Institutionen und Repressionen gesehen werden, verweigert sich dem aber in seiner grotesken Ästhetik. Alle Normen des Eigenen und Fremden werden in den Vexierbildern der unbestimmten Transiträume der Hafenstadt nivelliert. In der Logik des Rassismus wird Marcel auf der Suche nach Idrissas Großvater zum Verwandten – auf die überraschte Nachfrage der Behörden hin zum „Albino“ der afrikanischen Familie. Die unausgesprochene, zivilgesellschaftliche Kollektivbildung der heterogenen Nachbarschaft rund um ein von Marcel Marx organisiertes Rock-Konzert für die Finanzierung der Weiterreise lässt an die karnevalesken Figurationen Michail Bachtins denken. Die Groteske inszeniert Nicht-Identität, den Verzicht einer Verortung, die momenthaften Erfahrungen von unerwarteter Gesundheit und Glück – hier repräsentiert im traditionellen Zitat der unzeitigen Kirschblüte, die aber in die Kulissen eines bühnenartigen, theatral-künstlichen Vorgartens verlegt ist. Im Dialog zwischen Marcel und einem in Frankreich als Chinese (!) legalisiert lebenden Vietnamesen wird die europäische Dialektik von Identifikation, Integration, Gleichberechtigung und gleichzeitiger Auslöschung des *Anderen* deutlich. Im Mittelmeer gebe es weniger Fische als Geburtsurkunden, derer sich die Flüchtlinge bei der Überfahrt entledigt hätten. Kaurismäki wies in einem Interview darauf hin, dass die Namen vieler Schauspieler, die illegal eingewandert waren, im Abspann des Films nicht gezeigt werden konnten. Seine Kritik impliziert aber nicht den Zusammenhang von Urkunden- und Persönlichkeitsverlust, sondern zielt grundsätzlich auf den die westlichen Gesellschaften tragenden Konnex von Identifikation, Legalisierung und damit Lebensberechtigung. „I’m certain it must come across that somebody is just being what he is, not doing anything, but just being“⁴¹.

Auch die Schlussequenz des Films nimmt die Raumkonzeption des Beginns wieder auf. Idrissa versteckt sich unter Deck des Fischerbootes, das ihn nach London bringen soll. Nach der Ausfahrt des Schiffes verlässt der Junge den geschlossenen Raum und wendet sich in der Perspektivierung der Filmkamera zurück. Zum ersten Mal wird Le Havre als Stadt, als Ufer wahrgenommen. Der Perspektivenwechsel, die Hinwendung zum Meer, ist aber nicht teleologisch gerichtete Projektion

41. — A. Kaurismäki, *The Uncut Interview*, a.a.O.

im Sinne der Eroberung, sondern impliziert die von Derrida beschriebene paradoxe Öffnung des „anderen Kaps“⁴².

Der groteske Raum, der sich nicht über die Verortung einer Identität, sondern über Bewegung, Handlung und Wahrnehmungsverschiebung öffnet, ist auch der Raum der Performance. So wie Kaurismäkis Film in der Grenzlage zu Europa angesiedelt ist, sind in den letzten Jahren performativ-groteske Inszenierungen von *Heimat* durch KünstlerInnen entstanden, die Europa selbst als Grenzlage spiegeln. In ihrem Programm *Suicidal Yodels* führt die amerikanisch-schweizerische Künstlerin Erika Stucky das Spiel mit den *heimatlichen* Kulturen in die komisch-groteske Figuration. Dabei werden Erzählungen, Bilder und Töne aus den biographischen Rekonstruktionen ihrer Kindheit in San Francisco mit denen eines Walliser Bergdorfes konfrontiert. Der Dokumentarfilm *Heimatklänge. Vom Juchzen und anderen Gesängen* von Stefan Schwietert⁴³ stellt die Stimmkünstlerin und ihre Musik in der experimentellen Weiterführung alpenländischer Vokalkunst vor. In der die Stimbewegung des Jodelns körperlich aufgreifenden Performance wird eine Ästhetik sicht- und hörbar, die sich zu Konstruktionen des Ursprungs und Telos verkehrt.

Stucky integriert in ihre Live-Performances Kurzfilme im Super 8-Format, das für den privaten, familiären, heimatlichen Raum der 1960er und -70er Jahre steht. Diese mediale Retrospektivität reproduziert und dekonstruiert zugleich die chronotopische Evokation von Erinnerungsräumen der Identifikation. Das deutschschweizerische Bild der *Heimat* als stillgestellte Verortung wird mit der die US-amerikanische Kultur bestimmenden Dynamik konfrontiert: „Ich führe ständig mit mir Diskussionen. [...] Ich bin ständig mit mir am Ausdeichseln, am Nivellieren. Das ist eigentlich gut. Eine gute Mischung“⁴⁴. Stuckys Performances entwickeln vor den Silhouetten der Schweizer Bergwelt oder den amerikanischen Großstädten eine eigene groteske Figur, so dass diese Heimatprojektionen in ihrer Kulissenhaftigkeit entzaubert werden. Die sich einer Festlegung entziehenden biographischen Erinnerungs- und Assoziationsschleifen dieser sinnlich-performativen, musikalischen Inszenierungen finden ihr Ideal in der dynamischen Kreisbewegung der amerikanischen Hula Hoop-Tänze, die aus narrativ-mythologischen Bewegungen jenseits der europäischen, teleologischen Erzählungen entstanden. „Welcome to my Hula Hula Home“⁴⁵ – der

42. — J. Derrida, a.a.O., S. 56.

43. — *Heimatklänge. Vom Juchzen und anderen Gesängen*, Deutschland, Schweiz, 2007, ein Film von Stefan Schwietert, mit Erika Stucky, Noldi Alder, Christian Zehnder.

44. — Ebd.

45. — <http://www.erikastucky.ch/index.php?id=59>, letzter Zugriff 20.2.2015.

Willkommensgruß auf Stuckys Homepage figuriert die *Heimat* als Groteske nicht im Sinne der Identität, sondern der Performanz.

V. Literarische Grotesken

So vielfältig sich die bis in die politischen wie ökonomischen Diskurse reichende Reaktivierung des Heimatbegriffs zeigt und so differenziert und ideologiekritisch sich die neuere Literatur und deren literaturwissenschaftliche Analysen darstellen, Figurationen der *Heimat als Groteske* sind konsequenterweise eher in Grenzbereichen – und hier in einer performativen Ästhetik – zu finden. Karin Beier verband 2014 im Hamburger Deutschen Schauspielhaus die Uraufführung von Elfriede Jelineks *Strahlende Verfolger* mit der „Menschenausstellung“ *Pfeffersäcke im Zuckerland* in einer Performance⁴⁶. Die Intendantin und Regisseurin richtete den anthropologischen Blick auf die Nachfahren deutscher Einwanderer in Brasilien und sammelte vor Ort Gesprächsaufzeichnungen, Fotodokumentationen und Filme. In Abgrenzung zur *anderen* Kultur entstanden dort seit dem 19. Jahrhundert bis in die heutige Generation hermetisch abgeschlossene Heterotopien des „Deutschtums“, die nationale Identifikationsmuster und insbesondere den emotional besetzten Projektionsraum der *Heimat* konservierten. Ende des 19. Jahrhunderts wurden Kategorien für den „Deutschbrasilianer“ entwickelt, der sich über das Denken in „deutscher Abstammung“, „deutschem Blut“, Familie und insbesondere deutscher Sprache definierte – auch osteuropäische Einwanderer wurden, wenn sie Deutsch sprachen, unter letzterer Kategorie gefasst⁴⁷.

Die Ergebnisse von Beiers Feldforschung werden dem europäischen Publikum in der Hamburger Inszenierung in Vitrinen, in musealer Präsentation vorgeführt. In grotesker Verkehrung präsentiert diese „Menschenausstellung“ in den Glasbehältern jedoch nicht Dokumente oder Artefakte, die wiederum eine bestimmte, zu bestimmende Identität des „Deutschbrasilianers“ zur Schau stellen würden. In hohen Vitrinen agieren vielmehr die Schauspieler und sprechen – nur über Headset für den einzelnen und damit vereinzelter Zuschauer hörbar – die in Brasilien aufgezeichneten Selbstdarstellungen und Geschichten, die heterogen scheinen, aber alle durch den Gestus der Identifikation und Abgrenzung bestimmt sind. Wie Elfriede Jelineks anschließend durch drei Schauspielerinnen gestalteter Text *Strahlende Verfolger*, den die

46. — *Pfeffersäcke im Zuckerland. Eine Menschenausstellung & Strahlende Verfolger*, von Elfriede Jelinek. Uraufführung am 20.9.2014 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg, Regie: Karin Beier.

47. — Vgl. João Klug, „Wir Deutschbrasilianer“, in *Pfeffersäcke im Zuckerland. Eine Menschenausstellung & Strahlende Verfolger*, Programm des Deutschen Schauspielhauses Hamburg, 2014, Heft 26, S. 4-7, hier S. 6.

Autorin im Rahmen dieses Projektes schrieb, verlässt auch die groteske Inszenierung in ihrer Performativität den Modus der Darstellung: „[...] man muß der Konsumption dieses Textes einen gehörigen Widerstand entgegensetzen“⁴⁸. Beier und Jelinek brechen die Gefahr einer kompensatorischen Einordnung in das eigene kulturelle Selbstverständnis durch die Ästhetik der Groteske, durch die Gleichzeitigkeit der Reproduktion und Dekonstruktion des hegemonialen, identifizierenden Blicks:

Nehmen wir unsere Blicke endlich zusammen! Sie fassen sonst nichts vom Fremden. [...] Das Fremde ist immer unten, es ist unter einem, auch wenn man selbst nicht grade obenauf ist. Das Fremde bleibt Entwurf in der Draufsicht, bis wir damit werfen, dann ist es an unserem Ende, immer an unserem angekommen. [...] der Wurf kommt immer bei einem selber an? Er fällt einem doch auf den Kopf, [...] und dann sehen Sie es schon, das Spital, das Sie aufsuchen müssen, weil Sie in Ihrem Entwurf, welchen Sie aus der Heimat mitgebracht haben, selber unsanft gelandet sind. Oder ist er auf Ihnen gelandet, Ihr Entwurf, und jetzt werden Sie fertiggemacht?⁴⁹

Die wenigen AutorInnen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die in ihren Texten eine groteske Ästhetik realisieren, werden gern missverstanden, wenn sie sich auf biographischer oder inhaltlicher Ebene mit Aufbrüchen oder Fluchtbewegungen auseinandersetzen, und daher immer wieder auf ihr Verhältnis zu *Heimat*, *Heimweh* und *Heimatverlust* hin befragt. Felicitas Hoppe wurde nach eigenen Worten⁵⁰ am Tag der Bekanntgabe, dass sie den Georg-Büchner-Preis 2012 erhalten werde, ein dutzend Mal auf diese Relation angesprochen – ein erneuter Hinweis auf den aktuellen Bedarf der literarischen Öffentlichkeit, Repräsentanten für kluge, reflektierte, aber doch griffige, wirksame Identifikationsmuster zu generieren. Die Hoppes Werk durchziehende Geste des Aufbruchs, der Reise ist jedoch dem Denken in Ursprung und Ziel entgegengesetzt. So kann das als Parallelgeschichte in ihrem autofiktionalen Roman *Hoppe*⁵¹ immer wieder zitierte *Märchen vom Rattenfänger von Hameln* nicht als Verlust-, sondern als Aufbruchsgeschichte gelesen werden. 2013 lud Felicitas Hoppe Studierende des Deutschen Akademischen Austauschdienstes ein, das Märchen in einer räumlichen Drehung seiner Topographie fortzusetzen. Die durch den „Rattenfänger“ in einen Berg gelockten Kinder seien nicht verschwunden, sondern beträten durch eine Öffnung des

48. — E. Jelinek, „Strahlende Verfolger“, in *Pfeffersäcke im Zuckerland. Eine Menschausstellung & Strahlende Verfolger*, a.a.O., S. 34.

49. — Ebd.

50. — Im Rahmen ihrer Poetik-Vorlesung II, *Fahrt: Fracht sein ist alles*, an der Universität Hamburg, 18.5.2012.

51. — Felicitas Hoppe, *Hoppe*, Roman, Frankfurt am Main, Fischer, 2012.

Berges „am anderen Ende der Welt“ ein *anderes* Land, das in neuen Geschichten erzählt werden kann⁵². Die Einladung öffnete den Text für zahlreiche außereuropäische und europäische Fortschreibungen durch brasilianische, chinesische, jordanische, portugiesische, schwedische oder vietnamesische Studierende⁵³. Die literarische Vorlage integriert nicht, sondern löst sich vom spezifischen Werkverständnis in Tradition des deutschen Idealismus. Die Geschichte wird zum sprachlichen Aufbruch, der nicht auf seinen kulturellen Ursprung rückverweist, sondern im Gegenteil in anderen Kulturen fortgeschrieben werden soll.

Hoppe lässt die Wünsche der Reisenden und ihre Projektionen auf die Rückkehrer übergreifen, so dass sie den Platz am familiären Tisch, am Esstisch als quasi *heimatlicher* Urkonstruktion, als Leerstelle zurücklassen: „Ihr Lieben, es ist nur ein Ausflug, nichts weiter. In ein paar Tagen bin ich zurück, sitze wieder am Tisch, der zweite Esser von rechts“⁵⁴. In *Pigafetta*, dem nach dem Chronisten der so genannten Weltumsegelung im 16. Jahrhundert unter Magellan benannten Text, gibt der „Generalkapitän“ den Kurs, die Suche nach Inseln vor, „auf denen Zwerge mit großen Ohren [...] in Höhlen tief unter der Erde“ leben und kreischend fliehen, „sobald sie einen Fremden erblicken“⁵⁵. In der inversen Raumkonfiguration der Groteske am Ende des Romans lösen sich die Stimmen der Rückkehrer in einer sprachlichen Metamorphose der Fremdheitsprojektion auf:

Und endlich möchten wir reden, die Erde ist rund, aber bevor wir dazu kommen zu lügen, fallen wir nach hinten gegen die dünnen Wände, und die Wörter rieseln aus unseren Mündern wie Sand und wie Salz. Besser, ihr tragt uns gleich nach oben, glücklich und naß, wie wir sind, damit wir endlich schlafen können, aber wir nehmen die Mützen nicht vom Kopf, damit niemand unsere Ohren sieht, die jetzt schon so lang sind, daß eines davon uns als Decke dient. Im Traum sprechen wir gern wie ein Wasserfall und werden euch alles verraten, aber daß ihr uns nicht vor dem Morgen weckt, denn wenn wir einen Fremden erblicken, fahren wir aus dem Schlaf und fliehen kreischend.⁵⁶

52. — „Ein Märchen wird weitererzählt“, *Frankfurter Allgemeine online, Bilder und Zeiten*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/ein-maerchen-wird-weitererzaehlt/felicitas-hoppes-vorlage-es-war-einmal-vor-sehr-langer-zeit-12218946.html>, letzter Zugriff 20.2.2015.

53. — <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/ein-maerchen-wird-weitererzaehlt/>, letzter Zugriff 20.2.2015.

54. — Felicitas Hoppe, *Pigafetta*, Roman, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1999, S. 7.

55. — Ebd.

56. — Ebd., S. 156.

Eine andere Ästhetik der Groteske finden wir bei Herta Müller, die als Emigrantin aus dem Ceaușescu-Regime Rumäniens bis heute mit dem Definitionsanspruch von *Heimat* durch die sudetendeutsche Landsmannschaft konfrontiert wird. Sie spricht sich immer wieder gegen die Projektion *Sprache ist Heimat* aus. Im Kontext der Exilierung aus dem nationalsozialistischen Deutschland sei dieser Topos als existenzielle Feststellung des eigenen Überlebens zwar nachvollziehbar, als selbstbezügliche Identitätsvergewisserung aber gefährlich⁵⁷. In Müllers konstruktivistischer Sicht auf die Variabilität eines Lebens- und Sprachraums verliert der Topos seine euphemistische, sinnstiftende Bedeutung, da jede normsetzende, sprachliche Kultur als Gewalt erfahren werden kann. Die Sprache der Opfer und die Sprache der Täter können sich als Topographien der *Heimat* wie des erzwungenen Exils formieren. In ihrem jüngst veröffentlichten Text *Mein Vaterland war ein Apfelkern* ist die Heterotopie des Schaufensters, der „Vitrine“ *Heimat* bereits museal in die groteske Inszenierung überführt, die an Karin Beiers Konservierung der *Pfeffersäcke im Zuckerland* erinnert:

[...] überall dieselben rumänischen Vitrinen der Elendsläden – vergilbte Papierservietten mit Lochmusterrand schräg nebeneinandergelegt, so dass ein Zipfel senkrecht runterhängt, darauf im Dreieck arrangierte angestaubte Fruchtsaftflaschen, zu beiden Seiten der Vitrine gelbbraune Gardinen und über allem unzählige Fliegenschisse. [...] Es ist die Heimat-Vitrine des Ostens, ich fühlte mich in all diesen Ländern ein bisschen zu Hause. So eine Vitrine ist ein Lebensgefühl. Sie ist depressiv und überträgt ihre Depression tagtäglich auf alle, die an ihr vorbeigehen.⁵⁸

In ihrem frühen Roman *Reisende auf einem Bein*⁵⁹ sind die Versuche kultureller Verortung als groteske Figuration im Wechselspiel von Bewegung und Konservierung gefasst. Die Exilantin Irene beginnt, nachdem sie die Grenzlage eines nicht genannten Küstenbereichs verlassen hat und in eine geteilte Stadt gezogen ist, die eigene dekonstruierte Identität in Collagen ausgeschnittener Zeitungsfotos zu kompilieren:

Die Verbindungen, die sich einstellten, waren Gegensätze. Sie machten aus allen Photos ein einziges fremdes Gebilde. So fremd war das Gebilde, daß es auf alles zutraf. Sich ständig bewegte. / So

57. — Vgl. Herta Müller, Vortrag auf einem Kongress der CDU-CSU *Sprache ist Heimat*, Berlin, Deutscher Bundestag, 21.2.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=yT3lz1qWrc>, letzter Zugriff 1.6.2015.

58. — Herta Müller, *Mein Vaterland war ein Apfelkern. Ein Gespräch mit Angelika Klammer*, München, Hanser, 2014, S. 74.

59. — Herta Müller, *Reisende auf einem Bein*, Berlin, Rotbuch, 1989.

fremd war das Gebilde, daß es den Punkt traf, an dem das Lachen des Mädchens im Schaukelstuhl denselben Abgrund aufatet wie der Tote im Anzug.⁶⁰

Die Groteske greift auf die Wahrnehmung und die Figuren der Erzählung über. Auch in ihren Text-Bild-Collagen realisiert Müller diese Ästhetik. Fragmentarisierung und Dekontextualisierung in der Zusammenstellung des scheinbar Zufälligen machen die Texte körperlich, heben die Materialität der ausgeschnittenen Wörter und Bilder hervor. „Frappierend wie Überfälle häufen die Gegenstände ihre Geschichten. In ihnen sitzt latent das Zeitübergreifende, macht seine grellen Einzelheiten präsent, bevor es sie wieder in die Gegenstände zurückzieht“⁶¹. So sehr Herta Müller vorgibt, den Begriff *Heimat* zu vermeiden, und sie ihn durch „verlorene Zeit“ zu ersetzen versucht⁶², wird ihre Literatur doch offensichtlich immer wieder von ihm eingeholt. Aber er markiert weder den Ort noch den Nicht-Ort, weder die Projektionen der Utopie noch der Dystopie, sondern entzieht sich selbst in der grotesken Figuration der Collage:

ICH gehöre / daheim / dorthin / wo ich nicht bin / und auch nicht
wäre / wenn ich ANDERS / zurückkehre zum BEISPIEL / als Schnee
oder Brombeere⁶³

60. — Ebd., S. 47.

61. — Herta Müller, „Einmal anfassen – zweimal loslassen“, in *Zukunft! Zukunft?*, Tübingen, Konkursbuchverlag, 2000 (Tübinger Poetik Vorlesung), S. 29-40, hier S. 36-37.

62. — Vgl. Kerstin Holm, „Wer Heimat sagt, ist schon entwurzelt. Rüdiger Safranskis Literaturforum mit Herta Müller, Juli Zeh und Edgar Reitz“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 245, 22.10.2013, S. 31.

63. — Herta Müller, *Vater telefoniert mit den Fliegen*, München, Hanser, 2012, S. 202.