

Stephanie Lavorano,
Carolin Mehnert,
Ariane Rau (Hg.)

GRENZEN **DER ÜBERSCHREITUNG**

Kontroversen
um Transkultur,
Transgender und
Transspecies

Aus:

Stephanie Lavorano, Carolin Mehnert, Ariane Rau (Hg.)

Grenzen der Überschreitung

Kontroversen um Transkultur,
Transgender und Transspecies

Oktober 2016, 278 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-3444-0

Transgender, Transkulturalität, Transnationalität – Konzepte des Trans erleben eine politische und wissenschaftliche Konjunktur. In ihnen geht die Forderung nach einer Öffnung von soziokulturellen Identitäten auf. Doch die fluide gewordenen Grenzen von nationalen, sozialen und körperlichen Räumen drohen sich in Traditionen und Neorassismen erneut zu verfestigen:

Werte der bürgerlichen Kleinfamilie wie rechtspopulistische Positionen werden immer wieder thematisiert und in verschiedenen medialen und sozialen Kanälen reproduziert.

Die Beiträge des Bandes fragen: Durch welche Prozesse essentialisieren sich Transkonzepte – an welchen Grenzen zerbrechen sie?

Stephanie Lavorano (M.A.) promoviert und lehrt an den Universitäten Gießen und Tübingen.

Carolin Mehnert (M.A.) promoviert an der Universität Tübingen. Sie betreut das Forschungsprojekt »Körper im Visier«.

Ariane Rau (M.A.) forscht zu Konzepten der Transkulturalität innerhalb der aktuellen globalen Literaturen in Berlin und Tübingen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3444-0

Zum kulturkritischen Potential der ›transkulturellen Literatur‹¹

Transtextuelles und transmediales Fortschreiben
der ›klassischen Moderne‹

KATARZYNA LUKAS

I VORBEMERKUNG: ›TRANSKULTURELLE LITERATUR‹, TRANSTEXTUALITÄT, TRANSMEDIALITÄT

Literatur und Kunst sind schon immer ein Barometer des Kultur- und Mentalitätswandels in der Gesellschaft gewesen. Auch heute reagieren Künstler_innen auf Veränderungen in der ›postmodernen‹ Welt, die sich auf solche Stichpunkte bringen lassen wie Globalisierung, Migration, Grenzüberschreitungen zwischen Nationen, Kulturen und Sprachen, Auflösung fester Identitäten. Mit künstlerischen Mitteln wird zudem – affirmativ, kritisch, ironisch – auf theoretische Konzepte Bezug genommen, mit denen Kulturwissenschaftler_innen die neuen sozialen, kulturellen und ökonomischen Lebensformen beschreiben. Zu diesen Konzepten gehört die auf Welsch zurückgehende Transkulturalität (vgl. Welsch 2012). Die damit eingeführte neue Sicht auf Kulturkontakte löst seit den 1990er Jahren zunehmend die Idee der Interkulturalität und die Prämissen der *post-*

1 Der Aufsatz erscheint im Rahmen des Projekts *Pamięć, obcość i translacja jako kategorie przewodnie komparatystyki i literaturoznawstwa interkulturowego* [Gedächtnis, Fremdheit und Translation als Leitbegriffe der Komparatistik und der interkulturellen Literaturwissenschaft]. Das Projekt wird aus Mitteln des Polnischen Wissenschaftszentrums (Narodowe Centrum Nauki) finanziert, die der Autorin laut Bescheid Nr. DEC-2013/09/B/HS2/01192 gewährt wurden.

colonial studies ab (vgl. Kimmich/Schahadat 2012: 7), ganz zu schweigen von der überholten und politisch gescheiterten Multikulturalität.²

Der Aufstieg der Transkulturalität zu einem neuen Paradigma wird jedoch nicht ohne Skepsis wahrgenommen. Mecklenburg kritisiert den »Konstruktionsfehler« des Konzepts beziehungsweise die Paradoxie, dass Transkulturalität »die Begriffe der Kultur, kulturellen Identität und Differenz voraussetzen muss und zugleich überwinden soll« (Mecklenburg 2008: 96). Mit der Wesensbestimmung von Phänomenen beziehungsweise Identitäten als »transkulturell« läuft man Gefahr, ins kulturalistische Denken, in Essentialisierung und unzulässige Universalisierung zurückzufallen. Nach Kimmich stehen einer produktiven Arbeit an der Theorie der Transkulturalität zwei Annahmen im Weg, die in verschiedenen transkulturellen Ansätzen mitschwingen: erstens der Glaube an die Möglichkeit konfliktfreier Symbiose von Kulturen; zweitens die Vorstellung von unüberbrückbaren Differenzen und Antagonismen (vgl. Kimmich 2012: 49). Beide Prämissen sind dem reduktionistischen Denken in Binärmodellen verpflichtet, die klare Grenzen zwischen »eigen« und »fremd« voraussetzen. Bei wachsender Vielfalt und Komplexität der heutigen Lebensformen gibt es aber weder das »ganz Eigene« noch das »völlig Fremde«, weder »Identität« noch »totale Differenz«, sondern vielmehr Kontinuen von Ähnlichkeiten (vgl. Kimmich 2012: 50). Darüber hinaus wird im »transkulturellen Denken« zu wenig der Umstand beachtet, dass transkulturelle Vorgänge nie in egalitären, ideologisch neutralen Kommunikationszusammenhängen verlaufen. Vielmehr ist jeder Kulturkontakt in ein asymmetrisches Kräfteverhältnis eingefaltet (vgl. Wolf 2012: 57), in dem sich Prozesse sozialer Ausschließung, Diskriminierung und Repression abspielen.

Die »postmoderne« Erzählprosa und die bildenden Künste mit Fabelcharakter formen den Resonanzboden für die transkulturelle Theoriebildung und deren Dekonstruktion. Zum einen können sie transkulturelle Phänomene als Gegeben-

2 Den Unterschied zwischen Multi-, Inter- und Transkulturalität bringt Makarska auf folgende Formel: Multikulturalität bedeutet das Nebeneinander von Kulturen, Interkulturalität den Austausch zwischen ihnen, Transkulturalität deren Überlappung. (Makarska 2012: 238-239) Interkulturalität lenkt die Aufmerksamkeit auf den Kontakt und Dialog zwischen Kulturen; diese werden – in Anlehnung an Herders »Kugelmodell« – als »Inseln«, homogene und statische Entitäten aufgefasst, die ihre Identität auf der Abgrenzung zu anderen Kulturen aufbauen (vgl. Welsch 2012: 32-33). Transkulturalität dagegen betont die wechselseitige Durchdringung von Kulturen, die Verschmelzung des Eigenen mit dem Fremden, wobei eine gesamtgesellschaftliche Neuordnung entsteht.

heiten der dargestellten Welt direkt thematisieren. Zum anderen verfügen sie über formale – zum Beispiel narrative – Mittel, Transkulturalität als theoretisches Konzept zu vermitteln, zu hinterfragen, auf dessen Beschränkungen hinzuweisen. Texte, die diese Möglichkeit wahrnehmen und damit einen kommunikativen Handlungsraum einer Kultur beziehungsweise Gesellschaft bilden, nenne ich ›transkulturelle Literatur‹.

In diesem Beitrag gehe ich der ›transkritischen‹ Rolle der Literatur in dem dargestellten Verständnis nach. Sie wird an drei ›postmodernen‹ Kulturtexten exemplifiziert: dem Roman *Castorp* (2005) von Paweł Huelle, dem Comicbuch *Die Verwandlung von Franz Kafka* (2010) von Eric Corbeyran und Richard Horne sowie dem dreidimensionalen Designobjekt *Tree of Codes* (2010) von Jonathan Safran Foer. Gemeinsam ist diesen Kulturtexten, dass jeder an einen prominenten Autor der ›klassischen Moderne‹ anknüpft: an Thomas Mann, Franz Kafka und an den polnisch-jüdischen Autor Bruno Schulz. Das kritische Potential aller drei Texte zweiter Ordnung wäre wie folgt zu verstehen: Die aufgebauten Referenzen zum jeweiligen Prätext regen einerseits zu einer ›transkritischen‹ Relektüre von Mann, Kafka beziehungsweise Schulz an. Andererseits nehmen die heutigen Autoren ihre Vorlagen zum Anlass, Kategorien der Transkulturalität – das ›Eigene‹ und ›Fremde‹, Identität und Differenz, auch den Kulturbegriff selbst – zum Teil zu dekonstruieren, zu relativieren oder subversiv zu unterlaufen. Dieses metakritische Verfahren wird durch bestimmte Erzählstrategien und medienpezifische Gestaltungsprinzipien möglich.

Sucht man nach einer adäquaten Untersuchungsmethode für die Schreibweise beziehungsweise die Konstruktionsprinzipien der ›postmodernen‹ Kulturtexte, so bieten sich die Begriffspaare ›Inter-/Transtextualität‹ und ›Inter-/Transmedialität‹ an. Einer ersten (zu verifizierenden) Hypothese zufolge tragen insbesondere die ›Trans-‹Begriffe solchen Texten Rechnung, die – wie die visuelle Kafka-Adaption und Foers ›literaturbasiertes Artefakt‹ – Grenzen zwischen Literatur und bildenden Künsten überschreiten. So könnte man eine literarische Analyse auf die Medienwissenschaften hin öffnen. Im Unterschied zu Inter- und Transkulturalität, die sich gegenseitig ausschließen, da der Übergang von ›inter-‹ zu ›trans-‹ einen Paradigmenwechsel markiert, ist es im Hinblick auf die Tradition der beiden anderen Inter-/Transbegriffe sinnvoll, sie komplementär zueinander zu verwenden. Sie seien hier zunächst kurz erläutert.

Der Begriff der Intertextualität, wie er von Julia Kristeva in den 1960er Jahren eingeführt wurde, bezeichnet die Referenz von Texten auf andere Texte. In der Debatte um den Terminus zeichnen sich zwei Standpunkte ab. Das poststrukturalistische beziehungsweise kultursemiotische Verständnis von Intertextualität *sensu largo* geht von einem radikal ›entgrenzten‹ Textbegriff aus, der auch

nonverbale ›Kulturtexte‹ umfasst. Demzufolge bedeute Intertextualität ein Beziehungsgeflecht innerhalb eines »*texte général*«, der außer Literatur auch die Zeichensysteme ›Geschichte‹, ›Gesellschaft‹ und ›Kultur‹ umfasst beziehungsweise mit der außersprachlichen Wirklichkeit zusammenfällt (vgl. Pfister 1985: 9, Herv.i.O.). Dagegen liegt der strukturalistischen oder hermeneutischen Auffassung von Intertextualität *sensu stricto* ein ›eingengerter‹ Textbegriff zugrunde. ›Texte‹ seien ausschließlich sprachliche Aussagen und Intertextualität sei auf »Verfahren der innerliterarischen Sinnbildung« (ebd.) in Form von bewussten, intentionalen und markierten Bezügen zwischen dem literarischen Text und seinen Prätexten einzuschränken (vgl. ebd.: 25).

Auch Gérard Genette begrenzt Intertextualität auf die Verweisformen ›Plagiat‹, ›Zitat von‹ sowie ›Anspielung‹ auf einen Prätext. Er reiht Intertextualität – neben Archi-, Meta-, Para- und Hypertextualität – unter Transtextualität ein, die er als ›unbelasteten‹ Oberbegriff für jegliche Relationen zwischen Texten vorschlägt. Unter Transtextualität versteht er eine »textuelle Transzendenz des Textes«, das heißt alles, »was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt« (Genette 1993: 9). Ausschlaggebend scheint hier das Wort ›Transzendenz‹ zu sein: das ›Übersteigen‹, das im Präfix aller Transkonzepte enthalten ist. Diese Wortetymologie rechtfertigt ein Verständnis von Transtextualität – von Genette etwas abweichend – als Überschreitung des Primärtextes durch das Mitführen dessen, was darin nicht steht beziehungsweise nur angedeutet wird. Grenzt man die Begriffe Inter- und Transtextualität gegeneinander ab, so bietet sich folgende Formel an: Während Intertextualität die Beziehung zwischen zwei Texten fokussiert, rückt Transtextualität das in den Blick, was über den Primärtext hinaus imaginiert werden kann.³

Die analog zur Intertextualität geprägte Intermedialität bedeutet »jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien« (Wolf 2008: 327). Rajewsky unterscheidet drei Formen von Intermedialität:

3 Dieses Verständnis von Transtextualität rekurriert auf die Rezeptionsästhetik. Transtextualität als ›Transzendierung des Primärtextes‹ (in deren Folge ein ›abgeleiteter‹ Text entsteht) kann man als ergänzende Bestimmung der in jedem literarischen Werk notwendig enthaltenen »Unbestimmtheitsstellen« im Sinne von Ingarden verstehen (Ingarden 1975: 43). Eine solche ›Lücke‹ in der Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten wird von dem_r Leser_in ausgefüllt, der Kraft seiner_ihrer Imagination das im Werk unmittelbar Gesagte ›übersteigt‹.

1. Die Medienkombination – Zusammenspiel von mindestens zwei distinkten Medien, die gemeinsam zur Bedeutungskonstitution eines neuen Gesamtproduktes beitragen. 2. Den Medienwechsel – die Transformation eines medien-spezifisch fixierten Prätextes in ein anderes Medium. 3. Die thematischen Bezüge auf andere Medien oder auf bestimmte Produkte eines anderen Mediums, zum Beispiel Ekphrasis (vgl. Rajewsky 2002: 15-17). Wohlgermerkt lässt sich jede intermediale Transformation einer literarischen Vorlage als transtextuell deuten, da es sich um eine Überschreitung des Prätextes, um das Auffüllen seiner Unbestimmtheitsstellen mit heteromedialen Elementen handelt.

Das ›Inter-‹ der Intermedialität setzt ein Nebeneinander diverser medialer Ausdrucksformen voraus und nimmt gerade das in den Fokus, was die Unterscheidbarkeit der distinkten Medien ausmacht. Bei intermedialen Werken beziehungsweise Artefakten bleibt der Ursprung jedes Mediums identifizierbar. Anders verhält es sich bei der Transmedialität. Sie bezeichnet »medienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist« (Rajewsky 2002: 19). Sowohl Inter- als auch Transmedialität können sich auf hybride, gemischte Kunstformen beziehen. Während aber die Intermedialität das Vorhandensein von Mediengrenzen betont, werden diese bei der Transmedialität nicht nur überschritten, sondern auch verwischt (vgl. Langewitz 2010).

Im Folgenden soll zum einen überprüft werden, inwiefern die transtextuelle und/oder transmediale Beschaffenheit der Werke von Huelle, Corbeyran/Horne und Foer eine ›transkritische‹ Reinterpretation der ihnen zugrunde liegenden ›modernen Klassiker‹ inspiriert, und ob diese Deutungen wirklich innovativ sind. Zum anderen stellt sich die Frage: Können Transtextualität und Transmedialität als Schreib- beziehungsweise Gestaltungsweise die Rolle der ›postmodernen‹ Literatur für die Vermittlung und gegebenenfalls Dekonstruktion transkultureller Ansätze besser unterstützen als die älteren ›Inter-‹Begriffe? Wirken sie hier bereichernd oder vielmehr begrenzend?

II ›DIE TRANSKULTURELLE FREMDERFAHRUNG‹ ODER: ›WAS THOMAS MANN VERSCHWIEGEN HAT‹ DER ROMAN *CASTORP* VON PAWEŁ HUELLE

Paweł Huelle, geboren 1957, ist der erste polnische Autor, der es noch vor der Wende wagte, gegen die im kommunistischen Polen herrschende Ideologie die Geschichte seiner Heimatstadt Danzig als ein kompliziertes deutsch-polnisch-

kaschubisch-jüdisches Geflecht zu ergründen. Auch sein 2004 erschienener und 2005 ins Deutsche übersetzter Roman *Castorp* spielt sich im deutschen Danzig um die ›Jahrhundertwende‹ ab. Der polnische Autor erfindet hier eine Vorgeschichte zu Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924), die er auf einem einzigen Satz aus dem letzteren Roman aufbaut: »Damals hatte er [Hans Castorp, K.L.] vier Semester Studienzeit am Danziger Polytechnikum hinter sich.« (Mann 1967: 40) In transtextueller Erweiterung dieser beiläufigen Bemerkung erzählt Huelle Castorps Erfahrungen während jener Danziger Semester. Ähnlich wie bei Mann erscheint der Titelheld auch in seiner ›polnischen‹ Verkörperung als ein junger, unerfahrener, in der reichsdeutschen Monokultur aufgewachsener Bürger. Anders als im *Zauberberg* liegt jedoch der Schwerpunkt im *Castorp* auf der Konfrontation des Protagonisten mit unterschiedlichen Graden und Erscheinungsformen von Fremdheit.

Für eine ›transkulturelle‹ Lektüre bietet Huelles Roman zwei Anhaltspunkte. Erstens vermittelt der Autor über die Erfahrungen seiner Titelfigur eine theoretische Reflexion der Wahrnehmung des kulturell Fremden. Zweitens schildert er aus der Perspektive des Hauptprotagonisten einen geographischen und symbolischen Raum, dessen transkulturelle Beschaffenheit zugleich suggeriert und angezweifelt wird. Auf den letzteren Aspekt soll im Folgenden eingegangen werden.

In Danzig anno 1905 berührt sich die damals vorherrschende deutsche Kultur mit der polnischen, kaschubischen und jüdischen, sie trägt auch niederländische Spuren aus der Vergangenheit, was aus folgender Beschreibung hervorgeht:

»Die Kaschuben und die Polen, die er [Castorp, K.L.] von der Sprache her nicht auseinanderhalten konnte, waren mit der grauen Schicht der Erde zu vergleichen, die schon lange mit Pflastersteinen bedeckt war, und sie offenbarten nur selten ihre Existenz, an seit Jahrhunderten unveränderten Orten: in einer Vorstadtschenke, einem Hafensmagazin oder leeren Bauplatz, einem ärmlichen Häuschen im Werder oder einem Laden in einem Viertel, wo städtische Kanalisation, Straßenbahn und Gasbeleuchtung nicht hinkamen. Auf diesem sumpfigen Territorium entstanden die Backsteinmauern der Hanse; der – längst verblaßte – Stolz der Patriziergeschlechter hatte in der Blütezeit des Getreidehandels durch die Speicher, Häuser, Tore und Kirchen das Bild der Stadt entscheidend geprägt. Die Zeit der holländischen Forts und Amsterdamer Attikas kam wesentlich später und hinterließ in der Sprache keine Spuren, es sei denn auf Friedhöfen und Grabsteinen. Die Juden bildeten wie überall ein in sich differenziertes Gemisch, in dem man – hauptsächlich an der Kleidung – auch Zugezogene aus Rußland und Galizien erkennen konnte [...].« (Huelle 2005: 198)

Das Bild ist auf den ersten Blick ein transkulturelles. Spuren vergangener und lebendiger Sprachen durchdringen einander; kulturelle, soziale, ökonomische Lebensformen diversen Ursprungs bilden ein palimpsestartiges räumlich-zeitliches Gefüge, dem das Übereinander von Zeitschichten eine historische Tiefe verleiht. Die hier ansässigen Gruppen sind alles andere als homogen. Die Juden sind ein »differenziertes Gemisch« (ebd.), genauso wie die Sprachgemeinschaft, die Castorp wegen mangelnder Sprachkenntnisse als eine »kaschubisch-polnische Mischung« (ebd.) wahrnimmt. Eine genaue Lektüre fördert jedoch Essentialisierungen zutage. So wird jeder der Kulturgemeinschaften, die sich angeblich transkulturell durchdringen, ein ihr »angemessener« Ort zugewiesen: den Polen und den Kaschuben die rückständige Peripherie, den Hansekaufleuten das prachtvolle Stadtzentrum. Jeder Gruppe werden symbolische Kulturgüter attribuiert, die ihre ›Identität‹ ahistorisch festlegen. Dabei werden die Deutschen über »Speicher, Häuser, Tore und Kirchen« charakterisiert, die Kaschuben und die Polen über »ärmliche Häuschen« (ebd.). Das nur flüchtig umrissene Bild der Juden ist ebenfalls einem homogenisierenden Stereotyp (»wie überall«, ebd.) verschrieben. Transkulturalität erweist sich hier als eine oberflächliche, angreifbare Vorstellung.

Die dargestellte Raumzuweisung konstituiert außerdem eine Dichotomie ›Zentrum‹ versus ›Peripherie‹ und bestärkt die quasi kolonialen Herrschaftsverhältnisse, die in Danzig zu Beginn des 20. Jahrhunderts herrschen. Huelle schildert exemplarisch die asymmetrischen Machtkonstellationen, in denen kulturelle Prozesse stattfinden. Wie Skórczewski aufzeigt entspricht das Bild von Danzig in *Castorp* dem Stereotyp einer Kolonie (vgl. Skórczewski 2013: 307-337). Aufgrund der narrativen Rhetorik erscheint der hier konstruierte Raum als peripheres Gebiet, das im Hinblick auf die Lebensform und die Mentalität seiner Bewohner_innen mit der Metropole kontrastiert wird.⁴ Im Spannungsfeld zwischen Zentrum und Peripherie verläuft auch Castorps persönliche Entwicklung. Huelle betont stets die mentale Zugehörigkeit seines Protagonisten zur Metropole (vgl. ebd.: 333). Castorp verhält sich zunächst wie ein Vertreter der Hegemonialmacht, der in eine Kolonie entsandt wird. Seine Reaktionen auf die neue Umgebung, auf Kontakte mit Einheimischen, sind jedoch ambivalent. Der imperiale Stolz mischt sich mit Beschämung, Selbstsicherheit mit Verunsicherung, Abneigung mit Staunen und Faszination. Die Quelle dieser emotionalen Zustände ist die Vielfalt von Alteritätsformen, die Castorp erfährt und die das simple Binärschema eigen versus fremd beziehungsweise ›Identität‹ versus ›

4 Die ›Metropole‹ ist hier das Deutsche Reich, für welches bei Huelle metonymisch Hamburg und Berlin stehen.

Differenz durchbrechen. Danzig lässt sich weder als ›ganz heimisch‹ noch als ›ganz fremd‹ einordnen, was Castorp bereits in dem ›vertraut-unvertrauten‹ Erscheinungsbild der Altstadt auffällt: »Ohne Eile, aber systematisch besichtigte er die historischen Bauten, die, wenn sie im Stil auch an seine Heimatstadt und die Tradition der Hanse erinnerten, doch etwas irgendwie Andersartiges, Ungreifbares besaßen.« (Huelle 2005: 99) Das Verstörende an Castorps neuer Umgebung entsteht also aufgrund der geringen und doch spürbaren Ähnlichkeit mit dem Heimischen.

Neben dem hybriden Charakter des Danziger ›Palimpsests‹ leuchtet dem Protagonisten bald die hegemoniale Beschaffenheit der Beziehungen zwischen dem (vermeintlich) überlegenen ›Eigenen‹ und dem untergeordneten ›Fremden‹ ein. Wie labil dieses Abhängigkeitsverhältnis im transkulturellen Raum ist, zeigt unter anderem die Episode mit Wanda Pilecka, Castorps erster Liebe. Pilecka ist die Geliebte eines russischen Offiziers und gleichermaßen in französischer Sprache sowie deutscher Kultur beheimatet. Als Polin vertritt sie eine Gruppe, die aus der Sicht der reichsdeutschen Metropole als »minderwertig und verdächtig« (Golec 2007: 46) erscheint. Als Objekt erotischer Faszination gewinnt sie jedoch die Macht über Castorp, beherrscht seine Gedanken, bringt Chaos in sein geordnetes Leben und entscheidet schließlich aus deutlich überlegener Position, die Bekanntschaft zu beenden (vgl. Skórczewski 2013: 330). Trotz seiner wachsenden Akzeptanz des kulturell Fremden wagt es Castorp kaum, seine vertrauten Lebens- und Denkformen zu überschreiten. Nach vier Semestern kehrt er wieder nach Hause zurück – ironischerweise als derselbe naive junge Mann wie am Anfang, bloß mit dem Unterschied, dass er sich vom ›unheimlichen Osten‹ definitiv abgeschreckt fühlt.

Inwiefern erlaubt nun das polnische transtextuelle Prequel eine Neuinterpretation des *Zauberbergs*? Nach Głowiński greift Huelle die Tradition des deutschen Bildungsromans auf (vgl. Głowiński 2007: 399f), meines Erachtens ließe sich aber *Castorp* als ironisches Gegenbild des *Zauberbergs* – als ein prototypischer Vertreter jener Gattung – lesen. Vergleicht man die beiden Romane fällt der Kontrast zwischen den sieben äußerlich monotonen Jahren in Davos und der geradezu abenteuerlichen Zeit in Danzig auf, während der sich Castorp landeskundlichen Recherchen widmet, eine Liebesgeschichte mit Spionage-Affäre im Hintergrund erlebt und in innerlicher Auseinandersetzung mit der Alterität der Provinz Abstand zum eigenen kulturellen Hintergrund gewinnt. Huelle stellt eine Hypothese darüber auf, was Mann verschwiegen beziehungsweise als belanglos abgetan hat: nämlich Castorps ›transkulturelles‹ Erlebnis von (nicht ganz) Fremdem in ungleichen, jederzeit umkehrbaren Machtkonstellationen, die von der konkreten historischen und geopolitischen

Situation abhängen. Wie man aus dem *Zauberberg* schließt, hat die Danziger Episode im Leben des Protagonisten weder Spuren noch Erinnerungen hinterlassen (vgl. Golec 2007: 44). So erlaubt Huelles Roman eine leicht ironische Interpretation des Mann'schen Protagonisten, der seine Bildsamkeit erst im Kontakt mit dem zwar internationalen, aber doch recht monokulturellen Umfeld des kosmopolitischen Sanatoriums beweist. Verfolgt man die intertextuelle Verknüpfung zwischen den beiden Abschnitten in Castorps Biographie, wie Mann und Huelle sie konstruieren, so liegt der Rückschluss nahe, dass im polnischen Prequel die angeblich tiefgreifende Wirkung der Fremderfahrung auf das Individuum angezweifelt wird. Genauso reflektiert Huelle die Ambivalenz des ›Transkulturellen‹ im Danziger Raum, die Verschiebbarkeit der Grenzen zwischen ›eigen‹ und ›fremd‹, die Relativität der Hierarchien ›oben‹ versus ›unten‹, ›Herrscher‹ versus ›Beherrschter‹. Diese Skepsis wird im Kontext der intertextuellen Relation zum *Zauberberg* besonders gut sichtbar.

III VON TRANSTEXTUALITÄT ZU INTERMEDIALITÄT: KAFKAS VERWANDLUNG ALS ›KULTURKRITISCHES‹ COMIC

2010 hat das französisch-britische Team Eric Corbeyran (Szenarist) und Richard Horne (Zeichner) Kafkas Novelle *Die Verwandlung* als Comic umgesetzt und Gregor Samsa die Gestalt einer Küchenschabe verliehen. Diese »Konkretisation« (Ingarden 1975) ist transtextuell: Es wird das visualisiert, was die Vorlage zum Teil nur andeutet. Das ›Übersteigen‹ des Prätextes geschieht zugleich auf intermedialem Wege. Das transtextuell-intermediale Wort-Bild-Gefüge ist insofern als Beitrag zur ›transkulturellen Literatur‹ zu deuten, da die Visualisierung der literarischen Vorlage kulturkritisch konzipiert ist. Das Comic rückt die Mechanismen sozialer Repression und Ausgrenzung sowie die Ambivalenz des Kulturbegriffs in den Mittelpunkt. Diese Kritik wird durch intermediale Erzählstrategien ermöglicht, die einem Comic eigen sind, und die das Entstehen hybrider literarischer Figuren und Erzählperspektiven bewirken.

Die Übertragung von Kafkas Novelle in eine Bildergeschichte fällt gleichzeitig unter zwei Typen von Intermedialität: Medienwechsel und Medienkombination. Einerseits vollzieht sich so eine Transformation der verbalen Vorlage in einen visuellen Code, wobei der literarische Text als Ursprungsmedium unmissverständlich angegeben ist – der vollständige Titel des Comics lautet *Die Verwandlung von Franz Kafka*. Andererseits erschaffen Corbeyran und Horne eine Medienkombination, bei der die Passagen aus Kafkas Text von den

dazugehörigen Bildern des Zeichners klar abgegrenzt sind. Von Kai Wilksen für die deutsche Edition adaptiert, wurde Kafkas Text auf den Umfang der *captions* und der Gedankenblasen zugeschnitten, aber zugleich – durch die Erweiterung um Bilder – transzendiert.

Auf das räumliche Nebeneinander von Text und Bild folgt im Comic vor allem die Transformation der Erzählinstanz. Kafka führt einen personalen Erzähler ein, der aus Gregors Perspektive und nach dessen Tod aus der Sicht der Familie erzählt. Der Ausschluss eines allwissenden Erzählers hat die Vermittlung »verzerrter Objektivität« zum Ziel (Bermejo-Rubio 2012: 419). So wird der_ie Leser_in über die Tatsache hinweggetäuscht, dass der junge Samsa Teil eines Täter-Opfer-Mechanismus wird. Als Opfer ist er nicht imstande, von seiner Misshandlung und Ausbeutung offen zu sprechen, da er die ihm von außen aufgezwungene ›Schuld‹ internalisiert und die Sichtweise der Täter – der Familie – übernimmt. Indem der personale Erzähler nach Gregors Tod auf die Seite der Hinterbliebenen übergeht, erschwert er es dem_r Rezipient_in umso mehr, die wahren Handlungsmotive der Täter zu durchschauen.

Die Comic-Autoren weichen vom Prinzip des personalen Erzählens ab. Durch die zeichnerische Raumgestaltung und die Einteilung der Narration in eine verbale und eine visuelle, treten zwei Erzähler hervor, die teils einander widersprechen, teils zu einer hybriden Erzählinstanz zusammenfließen. Der Raum wird im Comic abwechselnd aus zwei Blickpunkten dargestellt: einerseits aus der Froschperspektive des in seiner Insektengestalt gefangenen Gregor, andererseits bieten sich Ansichten ›von oben‹ und ›nach außen hin‹, beispielsweise im Stadtpanorama von Prag, die nicht Gregors Position und Wahrnehmungen entsprechen und die sich als transtextuelle Überschreitung der Vorlage bezeichnen lassen: Der Erzähler will gleichsam über die vier Wände hinausgelangen und so aus dem Text ›ausbrechen‹. Diese Raumgestaltung ermöglicht die Ergänzung der personalen um eine auktoriale Erzählperspektive, die sich einstellt, sobald sich der Aussichtspunkt über der Wohnung befindet oder der Blick auf ein Stadtpanorama freigegeben wird.

Durch die Parallelität von Text und Bild konkurriert die zeichnerisch angestrebte Auktorialität mit der personalen Erzählhaltung in den von Kafka übernommenen Passagen. So scheint bereits auf der ersten *splash page* der Betrachter unter der Decke zu schweben und das kärglich eingerichtete Zimmer zu überschauen, während die *caption* die Gedanken des Protagonisten wiedergibt: »Es war jedoch kein Traum: sein Zimmer war immer noch da, es lag ruhig

zwischen den vier wohlbekanntem Wänden.«⁵ Manchmal werden Gregors Verhalten und seine inneren Zustände wiedergegeben, oft in erlebter Rede: die dazugehörigen Panels zeigen aber ein Panorama von Prag: »Hatte er wirklich Lust, das gemütliche Zimmer in eine Höhle verwandeln zu lassen, in der er seine menschliche Vergangenheit schnell und gänzlich vergessen würde, um ungestört in alle Richtungen kriechen zu können?« (Corbeyran/Horne 2010: 23) Das graphische Pendant dieser Aussage bildet ein Anblick vom Stadtzentrum voller Menschen und einer vorbeifahrenden Straßenbahn. Diese visuell-erzähltechnische Strategie der Comic-Autoren hat die Hybridisierung der Erzählinstanz zur Folge, die Merkmale des personalen und des auktorialen Erzählers in sich vereint. Hinter diesem Verfahren lässt sich eine kulturkritische Absicht vermuten: die Enthüllung sozialer Ausgrenzungsmechanismen, die mit dem Einbruch des ›Fremden‹ in die vermeintlich stabile bürgerliche Gesellschaftsordnung aktiv werden.

Der Anspruch auf Objektivierung des Geschehens und Totalität der Darstellung, den die narrative Instanz erhebt, hat die Konsequenz, dass die Machtverhältnisse in der Familie Samsa demaskiert werden und die moralische Beurteilung der Familienmitglieder eindeutiger als bei Kafka ausfällt. Die dargestellte Wirklichkeit wird visuell in zwei axiologisch relevante Bereiche eingeteilt: in einen realistisch-natürlichen und einen kulturell-grotesken Bereich. Für ›Kultur‹ stehen die Ansichten von Prag mit seinen schematisch gezeichneten, aber deutlich erkennbaren historischen Bauten – die Karlsbrücke, die Prager Burg – sowie materielle Zeichen bürgerlicher Kultur in der Wohnung der Samsas, die Kafka nicht erwähnt: Ein großer Bücherschrank und Ahnenbilder an den Wänden lassen an den bürgerlichen Geschmack denken. Das vornehme Ambiente bildet eine ironische Kontrastfolie für die nur scheinbar kultivierten, moralisch integren Bildungsbürger: Die latente Grausamkeit und Rücksichtslosigkeit der Familie gegenüber Gregor sowie ihre niederen Handlungsmotive kommen umso stärker zum Vorschein. Der primitive Charakter von Gregors Angehörigen wird auch dadurch betont, dass die Menschengestalten im Comic grotesk verzerrt, ihre Gesichter vor Angst und Ekel zur hässlichen Grimasse verzogen sind. Gregor dagegen, als Ungeziefer der Tierwelt zugehörig, wird durchaus realistisch dargestellt.⁶ In der literarischen Vorlage kommt das Gro-

5 Corbeyran/Horne 2010: 1. Die Seiten im Comic sind nicht nummeriert. Als Seite 1 wird hier diejenige Seite angenommen, auf der die Geschichte beginnt.

6 Diesen Eindruck verstärkt noch das überdimensionierte Schema einer Küchenschabe, das auf der Rückseite des Buchdeckels wie in einem Lehrbuch der Insektenkunde dargestellt und unter entomologischen Gesichtspunkten beschrieben wird.

teske, Ungeheure, Bestialische, Schmutzige dem verwandelten Gregor zu, der aus der menschlichen Normalität herausfällt. In der visuellen Adaption dagegen sind es die Menschen, die einer deformierten und somit verdächtigen, ungläubwürdigen Wirklichkeit angehören, während das Insekt – abgesehen von seiner Größe – ›normal‹ aussieht. Diese ästhetischen Zuordnungen haben also einen wertenden Charakter. Das Comic veranschaulicht das bei Kafka nur angedeutete Scheitern eines Selbstbestimmungsprozesses – den misslungenen Versuch der bürgerlichen ›Kulturwelt‹, ihre Identität in Abgrenzung zur animalischen ›Unkultur‹ zu bestätigen. Die Bezugsgröße, zu der der_ie Leser_in eine Gegenposition einnimmt, ist hier nicht eine ›exotische‹ Kultur, auch nicht der sozio-ökonomisch niedriger gestellte ›Andere‹; es handelt sich um das ›innere Fremde‹, das Gregor verkörpert und das die Ordnung in der Familie umstürzt. Das Verhalten der Familie – der kleinsten sozialen Einheit – zeigt den Ausschlussmechanismus der Gesellschaft: Sobald die Gruppe ihre Homogenität als bedroht ansieht, will sie das ›Andere‹, ›Unkultivierte‹ loswerden; dabei stellt sie aber ihre eigene Kultiviertheit infrage.

Es bleibt festzuhalten, dass die Visualisierung der literarischen Vorlage und die damit einhergehenden auktorialen Ansprüche der narrativen Instanz eine eindeutige, konsequente Interpretation des Prätextes nahelegen, die auf eine Gesellschafts- und Kulturkritik hinausläuft. Trotz der innovativen, ›postmodernen‹ intermedialen Gestalt bietet das Comic jedoch keine neue Deutung der Vorlage, sondern schließt sich den kulturkritischen Interpretationsansätzen an, die in der Kafka-Forschung ihren festen Platz haben (vgl. Poppe 2010: 167-174).

IV BRUNO SCHULZ UND J.S. FOER: EIN TRANSMEDIALER WEG ZUM GEDÄCHTNISORT

Das letzte Beispiel betrifft eine 2010 entstandene, im wahrsten Sinne des Wortes transmediale Anknüpfung an den polnisch-jüdischen Schriftsteller, Graphiker und Maler Bruno Schulz (1892-1942), der als Autor der zwei Erzählbände: *Sklepy cynamonowe* (dt. *Die Zimtläden*) und *Sanatorium pod klepsydrą* (dt. *Sanatorium zur Todesanzeige*) sowohl in die polnische National- als auch in die Weltliteratur einging. Schulz stammte aus Drohobycz, einer von polnischen und ukrainischen Bürger_innen bewohnten Provinzstadt in Galizien, das Ende des 19. Jahrhunderts das nordöstliche Grenzgebiet der Donaumonarchie bildete. Dort verbrachte er fast sein ganzes Leben und war als Zeichenlehrer am Gymnasium tätig. 1942 wurde er im Drohobyczer Ghetto auf offener Straße von einem SS-Offizier erschossen.

Schulz wurde seit den 1980er Jahren zum Objekt der Faszination sowohl für Forscher_innen als auch für Schriftsteller_innen, Filmschaffende und Graphiker_innen diverser Nationalitäten, die Motive aus seinem Leben und Werk kreativ zu eigenen Texten verarbeiten.⁷ Die Anziehungskraft, die der Künstler aus Drohobycz auf das polnische und ausländische Lesepublikum ausübt, hat literarische und biographische Gründe. Einer davon ist das – überholte und nicht ganz zutreffende – Etikett von Schulz als ›polnischem Kafka‹, das auf motivische Ähnlichkeiten zwischen der Prosa der beiden Autoren zurückgeht. Die phantasmagorischen, autobiographisch gefärbten Erzählungen und Zeichnungen von Schulz kreisen um die mächtige Figur des Vaters und dessen groteske Verwandlungen, unter anderem in eine Küchenschabe. Einen weiteren Grund für die Popularität des Autors der *Zimtläden* machen zwei wirkmächtige und symbolträchtige Motive aus, an die heutige ›Schulzoiden‹ anknüpfen. Das eine Motiv ist die künstlerische Zwangsarbeit, mit der sich Schulz seine letzten Lebensmonate erkaufte: Er sollte in einer Villa, die ein SS-Offizier beschlagnahmte, Märchenmotive an die Wand des Kinderzimmers malen. Schulz zog diese Arbeit in die Länge, denn nur solange er mit den Fresken beschäftigt war, blieb er vor dem Tod geschützt. Die Fresken, deren Bruchstücke erst 2001 entdeckt wurden, legen heute ein erschütterndes Zeugnis seines gescheiterten Überlebenskampfes ab. Das andere symbolische Motiv ist das des verschollenen Manuskripts: Schulz' letzter, unveröffentlichter Roman *Mesjasz* (dt. *Der Messias*). Er befand sich angeblich unter den Handschriften, die der Künstler seinen deutschen Freunden zur Aufbewahrung gegeben hatte und die größtenteils verloren gingen (vgl. Ficowski 2002: 380). Heute steht dieses legendäre Manuskript metonymisch für das, was Schulz mit seinem literarischen Talent noch hätte vollbringen können – wenn er überlebt hätte.

Die beiden biographischen Motive verbindet das Merkmal des Fragmentarischen und Lückenhaften. Die abgebrochene Arbeit an den Fresken und das ebenfalls unvollendete *Messias*-Manuskript verweisen gleichsam auf ein größeres, intaktes Ganzes, eine Einheit aus Leben und Werk. Die biographischen Tatsachen haben ihr literarisches Pendant in dem bei Schulz zentralen Mythos des ›Buches‹. Das ›Buch der Welt‹ als Gesamtprinzip des Universums (vgl. Jarzębski 1989: LXXVII-LXXXI) bleibt nur eine vage Ahnung: Ein Ganzes, das

7 Allein unter den Schriftsteller_innen, die an Schulz anknüpfen, wären die Amerikanerin Cynthia Ozick, der israelische Autor David Grossman, der Italiener Ugo Ricciarelli und Maxim Biller mit seiner Novelle *Im Kopf von Bruno Schulz* (2013) zu nennen. Für diese Künstler_innen prägte Stojanović (ohne Jahresangabe) den Begriff ›Schulzoiden‹.

in der materiellen Welt bruchstückhafte, unzulängliche Verkörperungen erfährt. Sogar die Bibel sei ein unvollständiges Apokryph, welches das ›Original‹ lediglich andeute. Bruchstücke des ›authentischen‹ Buches lassen sich am ehesten noch in Überresten einer alten Boulevard-Zeitung finden, die für den Protagonisten zur Quelle der Erleuchtung wird. Dementsprechend spüren heutige Künstler_innen diesem Motiv in der Prosa, Graphik und Biographie des polnischen Autors nach, den sie als einen ganzheitlichen ›Kulturtext Bruno Schulz‹ betrachten. ›Schulzoide‹ Schriftsteller erschaffen mit Vorliebe intertextuelle Bezüge zu den Leerstellen und den diesem Kulturtext immanenten Verlusterfahrungen. Ein häufiger Bezugspunkt ist die in den ›Lücken‹ angedeutete ethnische und soziale Ausgrenzung, welcher Schulz zum Opfer fiel. Die ›Schulzoiden‹ imaginieren das, was sich weder durch Schulz' Prosa, noch durch biographische Befunde nachweisen lässt.

Diese Tradition nimmt auch der amerikanische Autor Jonathan Safran Foer auf. Da seine jüdischen Großeltern aus Galizien stammten, vertritt er die dritte Generation der Holocaust-Überlebenden und probiert diverse künstlerische Mittel aus, um die kollektive Erinnerung an historische Traumata für die junge Generation wachzuhalten. Einen solchen Anspruch erhebt sein Werk *Tree of Codes* (2010), das jedoch aufgrund seiner Transmedialität geradezu das Gegenteil aller anderen literarischen Schulz-Anknüpfungen darstellt.

Während die anderen von Schulz inspirierten Autoren den ›Kulturtext Bruno Schulz‹ transtextuell überschreiten, verbleibt Foer wortwörtlich in dessen Mitte. Mithilfe der sogenannten *die-cut*-Technik verwandelt er die englische Übersetzung der beiden Erzählbände *Zimtläden* und *Sanatorium zur Todesanzeige*, die sich im angelsächsischen Sprachgebiet in der Fassung von Celina Wieniewska als *The Street of Crocodiles* etablierten, in ein dreidimensionales Artefakt. Er schneidet aus der englischen Ausgabe einzelne Wörter, Phrasen und Sätze heraus und entdeckt im Schulz'schen ›Palimpsest‹ einen verborgenen, untergründigen Text.⁸ Dieses Verfahren entspringt Foers Überzeugung in Schulz' Erzählungen sein ›Original‹, ›das Buch der Bücher‹ gefunden zu haben, das in einem Bruchteil den universalen Sinn widerspiegelt. Der Autor ließ sich von der Überzeugung leiten »that there must have existed some yet larger book from which *The Street of Crocodiles* was taken.« (Foer 2010: 139) Daher sieht er keinen Grund, über diesen Text hinaus noch etwas anderes zu suchen, denn alles, was es zu finden gibt, verbirgt sich in diesem Buch. Anstelle der Transtextualität tritt hier die Transmedialität, deren Ergebnis ein hybrides Kunstwerk ist: Der ursprünglich

8 Diesen Text kann man lesen, indem man unter die einzelnen ›gelöcherten‹ Seiten ein weißes Blatt Papier legt.

zweidimensionale literarische Text verwandelt sich in ein räumliches Designobjekt. In den Vordergrund rückt seine Materialität, welche die Rezeption des Werkes steuert: Die Wahrnehmung beginnt mit dem haptischen Kontakt, mit dem Betasten und Durchblättern des Buches, gefolgt von einem Blick durch die ›Fenster‹ hindurch. Die Linearität eines üblichen Lesevorgangs weicht einer räumlichen Erfahrung und verlangt von dem_r Leser_in eine kreative, engagierte Lektüre. Somit ist Foers Artefakt in einem Zwischenraum zwischen Literatur und den bildenden Künsten angesiedelt. Anders als bei der Intermedialität, sind hier die einzelnen Medien nicht auseinanderzuhalten: die verbale Sprache ist genauso wichtig wie deren materieller Träger, der den Text ›verräumlicht‹. Das Phänomen der Hybridität betrifft auch die Autorschaft von *Tree of Codes*: Das Buch ist zugleich ein Werk von Schulz, von seiner Übersetzerin und von Foer. Das Zerschneiden der Originalvorlage hat einen symbolischen Sinn. In der physischen ›Verstümmelung‹ des Originals, in den ›Wunden‹, die dem Buch zugefügt wurden, kann man eine Metapher für die Zerstörung eines Großteils des Werkes von Schulz sehen (vgl. Heuckelom 2012: 20).

Inhaltlich enthält *Tree of Codes* nichts was im Original nicht bereits vorhanden wäre: Der amerikanische Autor schöpft aus dem Material, das er vorfindet. Im Zentrum steht bei Schulz die Figur des Vaters, der die Züge eines Demiurgen erhält und das männlich-schöpferische Element symbolisiert. Der Vater trägt einen Kampf mit dem Dienstmädchen Adela aus, die das Prosaische und Profane verkörpert, zugleich aber eine zerstörerische erotische Kraft des ›ewig Weiblichen‹ ausstrahlt. Dem sadistisch-masochistischen Ringen zwischen dem Männlichen und Weiblichen schaut der kindliche Ich-Erzähler zu, der das banale Alltagsgeschehen in den Rang einer magischen, sakralen Wirklichkeit erhebt. Foer reduziert die Textmenge um etwa neunzig Prozent (vgl. Heuckelom 2012: 23) und lässt eine Reihe von episodischen, aber doch wichtigen Figuren und Motiven aus. An der Handlung in *Tree of Codes* beteiligen sich der Ich-Erzähler und seine Eltern, der Vater weist aber keinerlei übernatürliche Züge auf: Er führt keine häretischen Experimente durch, unterliegt keinen Metamorphosen; im Vergleich zum Original fällt er normal und menschlich aus (vgl. Heuckelom 2012: 25). Insgesamt eröffnet Foers transmediales Schaffensprinzip auf der bloßen Textebene keine Neuinterpretation von Schulz' Prosa.

Das Innovative ist hier vielmehr auf der Metaebene des Diskurses zu suchen. *Tree of Codes* beweist, genauso wie die Texte der anderen ›Schulzoiden‹, dass Schulz im heutigen erinnerungskulturellen Diskurs den Status eines globalen Erinnerungsortes/Gedächtnisortes im Sinne von Pierre Nora erlangt (vgl. Nora 1998). Die Metapher der Erinnerungsorte bezieht sich auf symbolische Figuren aus der Vergangenheit, Ikonen, die zu »Kristallisationspunkte[n] kollektiver

Erinnerung und Identität« (Françoise/Schulze 2009: 18) geworden sind und mit ihrer »fortdauernden normativen und formativen Kraft« (Assmann 2007: 52) in der Gegenwart nachwirken. Gedächtnisorte können materieller wie immaterieller Natur sein, neben realen topographischen Orten wie zum Beispiel Schlachtfeldern oder Grabstätten können dazu Kunstwerke, Begriffe, Institutionen und Personen gehören. Bruno Schulz, ein für lange Zeit vergessener, »verstümelter« Künstler, wird zu einer Symbolfigur einer globalen Gedächtnisgemeinschaft, die über sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg der im Holocaust untergegangenen Kultur des mitteleuropäischen Judentums gedenkt. Dabei besitzt der »Gedächtnisort Schulz« geradezu exemplarisch die Eigenschaften des Hybriden, auf die Nora hinweist: Ein Gedächtnisort sei ein Zwitterort, »dicht gesponnen aus Leben und Tod, Zeit und Ewigkeit« (Nora 1998: 33). Erinnerungsorte sind vermischte, mutierende Orte, die »nur von ihrer Fähigkeit zur Metamorphose leben, vom unablässigen Wiederaufflackern ihrer Bedeutungen« (ebd.). In seiner transmedialen Metamorphose erlebt Schulz ein solches »Wiederaufflackern« seiner Bedeutung, beziehungsweise es wird ihm eine neu konstruierte Bedeutung zugeschrieben, die den Identifikationsbedürfnissen der »Generation der Enkel entspricht.

Abschließend ist zu fragen, ob Bruno Schulz als globaler Gedächtnisort zugleich einen transkulturellen Charakter hat. Darauf gibt es keine eindeutige Antwort. Der Autor der *Zimtläden* war in der polnischen, jüdischen und deutschen Kultur gleichermaßen beheimatet, ohne dass sich die kulturellen, sprachlichen und konfessionellen Aspekte seiner Persönlichkeit zu einer harmonischen Ganzheit fügten; vielmehr sorgten sie für innere Brüche und Spaltungen (vgl. Augsburg 2008: 17). Wenn man Schulz deswegen zur hybriden, transkulturellen Gestalt erklärt und für die »globale« Kultur vereinnahmt, handelt es sich um eine Zuschreibung »von außen« aus der heutigen, »postmodernen« Perspektive. Dabei läuft man Gefahr, Schulz' Transidentität essentialistisch aufzufassen. Die gleiche Stereotypisierung bewirken die Versuche von einzelnen ethnischen Erinnerungsgemeinschaften, sein Werk für sich zu beanspruchen, zum Beispiel wenn es zum Symbol des im Krieg vernichteten jüdischen Kulturerbes verfestigt wird.⁹ Je stärker man Schulz auf die Rolle eines

9 Es geht dabei um materielle Besitzergreifung im wörtlichen Sinne. Schulz' Fresken wurden, kurz nachdem sie 2001 vom deutschen Dokumentarfilmer Benjamin Geissler entdeckt worden waren, durch Mitarbeiter der israelischen Holocaust-Gedenkstätte *Yad Vashem* heimlich aus den Wänden der Landau-Villa in Drohobycz herausgetrennt und nach Jerusalem überführt. Diese Aktion, in der polnischen und ukrainischen Presse als »Raub« bezeichnet, wurde von der israelischen Politik mit dem »moralischen

Gedächtnisortes festlegt, desto deutlicher kommen dabei die Grenzen des Transkulturalitätskonzeptes zum Vorschein.

V RESÜMEE

Die drei analysierten ›postmodernen‹ Kulturtexte vertreten unterschiedliche Grade medialer Komplexität. Dabei sind die Grenzen zwischen den eingesetzten Medien in verschiedenem Maße sichtbar. Die jeweilige Referenz zum ›modernen‹ Prätext lässt sich über die Termini ›Inter-/Transtextualität‹ und ›Inter-/Transmedialität‹ charakterisieren. Huelles *Castorp* ist inter- sowie transtextuell mit dem *Zauberberg* verknüpft und geht nicht über das Medium der Verbalsprache hinaus. Die dargestellte Welt der beiden Romane bildet zwar ein Kontinuum in Form von Castorps Biographie, es sind aber zwei distinkte Texte in zwei verschiedenen Sprachen. Im transtextuell-intermedialen Comic ist das von Kafka übernommene Wort von den Bildern des Zeichners deutlich abgegrenzt. Hier sind die Medien getrennt, auch wenn das Text-Bild-Gefüge eine ästhetisch-interpretatorische Gesamtvision des Szenaristen wiedergibt. Das Artefakt *Tree of Codes* folgt dem Prinzip der Transmedialität. Da die Verbalsprache als Literaturmedium mit dem materiellen Träger zusammenfließt, werden hier die Mediengrenzen vollständig aufgelöst. Paradoxiertweise gerät man aber ausgerechnet bei dieser ›entgrenzten‹ transmedialen Umsetzung des Prätexts an die Grenze des Möglichen, das Original transtextuell zu überschreiten.

Die These, dass die ›postmodernen‹ abgeleiteten Kulturtexte mit ihren Bezügen auf die ›modernen‹ Vorlagen zur ›transkulturellen Literatur‹ gehören, heißt nicht, dass auch die Erzählwerke von Mann, Kafka und Schulz an sich schon ›transkulturell‹ sind, etwa im Sinne der Darstellung transkultureller Phänomene. Vielmehr lassen sie sich aufgrund der kulturkritischen Aspekte, die darin im Ansatz vorhanden sind, in die heutige Debatte zur Transkulturalität und eventuell auch zu anderen Transkonzepten einbinden. Kommt man auf die Frage zurück, welches der Trans-/Interkonzepte als Schreibweise beziehungsweise Schaffensprinzip dieses kritische Potential der Vorlage besonders fruchtbar macht und dabei deren innovative Relektüre ermöglicht, so zeigt sich, dass das ›Trans-‹ gegenüber dem ›Inter-‹ nicht immer einen interpretatorischen Mehrwert aufweist. Den deutlichsten kritischen Beitrag zur transkulturellen Reflexion leistet meines Erachtens Huelles *Castorp* mit seiner teilweisen Infragestellung

Recht‹ der Überlebenden des osteuropäischen Judentums auf den Nachlass von Bruno Schulz als jüdischen Künstlers gerechtfertigt. (Vgl. Augsburg 2009: 92-97)

von Transkulturalität und deren Kategorien. Dies erfolgt durch Referenzen auf Mann, die sich mit dem bewährten Konzept der Intertextualität beschreiben lassen. Nicht von ungefähr attestiert Kristeva gerade der Intertextualität eine »kontestativ[e] Produktivität« (Kristeva 1996: 345) und die Kraft, fixierte Bedeutungen subversiv zu durchkreuzen (vgl. Schöblier 2006: 220). Die Transtextualität, die im Kafka-Comic in Intermedialität übergeht sowie die Transmedialität des *Tree of Codes* sind auf den ersten Blick innovative Schaffensprinzipien. Beim näheren Hinsehen zeigt sich, dass sie die traditionelle Lesart konservieren – wie sich an der Comica daption *Die Verwandlung von Franz Kafka* zeigt – oder Anlass für eine re-essentialisierende Deutung der Vorlage geben, wenn zum Beispiel Bruno Schulz zu einem »transkulturellen Gedächtnisort« erklärt wird.

LITERATUR

- Assmann, Jan (2007): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München: C.H. Beck.
- Augsburger, Janis (2008): Masochismen. Mythologisierung als Krisen-Ästhetik bei Bruno Schulz, Hannover: Wehrhahn.
- Beicken, Peter (2010): Kafka: Die Verwandlung. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart: Reclam.
- Bermejo-Rubio, Fernando (2012): »Truth and Lies About Gregor Samsa. The Logic Underlying the Two Conflicting Versions in Kafka's *Die Verwandlung*«, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte H. 3, S. 419-479.
- Corbeyran, Eric/Horne, Richard (2010): Die Verwandlung von Franz Kafka, München: Knesebeck.
- Ficowski, Jerzy (2002): »W oczekiwaniu Mesjasza«, in: Ders., Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia, Sejny: Pogranicze, S. 375-386.
- Foer, Jonathan Safran (2010): *Tree of Codes*, London: Visual Editions.
- Françoise, Etienne/Schulze, Hagen (2009): »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, München: C.H. Beck, S. 9-24.
- Geissler, Benjamin: Filmproduktion, <http://www.benjamingeissler.de/DEUTSCH/Bilder-DE.htm> vom 01.03.2016.
- Genette, Gérard (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Głowiński, Michał (2007): »Nad Castorpem«, in: Ders.: Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice, Kraków: Universitas, S. 395-407.
- Golec, Izabella (2007): »Der unsichtbare Faden der Zeit«. Zu Paweł Huelles Roman *Castorp*«, in: Hans Richard Brittnacher et al. (Hg.), Horizonte verschmelzen. Zur Hermeneutik der Vermittlung, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 39-46.
- Heuckelom, Kris van (2012): »(S)Tree(t) of (Cro)cod(il)es. Jonathan Safran Foer ›okalecza‹ Brunona Schulza«, in: Romuald Cudak (Hg.), Literatura polska w świecie. Bd. IV: Oblicza światowości, Katowice: Gnome, S. 15-29.
- Huelle, Paweł (2005): *Castorp*, München: C.H. Beck.
- Ingarden, Roman (1975): »Konkretisation und Rekonstruktion«, in: Rainer Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München: Fink, S. 42-70.
- Jarzębski, Jerzy (1989): »Wstęp«, in: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław u.a.: Ossolineum, S. III-CXXV.
- Kimmich, Dorothee (2012): »Lob des ›Nebeneinander‹. Zur Kritik kulturalistischer Mythen bei Kafka und Wittgenstein«, in: Dorothee Kimmich/Schamma Schahadat (Hg.), *Kulturen in Bewegung*, Bielefeld: transcript, S. 41-67.
- Kimmich, Dorothee/Schahadat, Schamma (Hg.) (2012): *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld: transcript.
- Kimmich, Dorothee/Schahadat, Schamma (2012): »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Kulturen in Bewegung*, Bielefeld: transcript, S. 7-21.
- Kristeva, Julia (1996): »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, in: Dorothee Kimmich/Rolf Günter Renner/Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam, S. 334-348.
- Langewitz, Oliver (2010): »Intermedialität«/»Transmedialität«, in: Patrick Baum/Stefan Höltgen (Hg.), *Lexikon der Postmoderne*, Bochum/Freiburg: projektverlag, S. 95-99/167-171.
- Makarska, Renata (2012): »Zentraleuropa zwischen Transkulturalität und Differenz«, in: Dorothee Kimmich/Schamma Schahadat (Hg.), *Kulturen in Bewegung*, Bielefeld: transcript, S. 235-260.
- Mann, Thomas (1967): *Der Zauberberg*, 1. Band, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Mecklenburg, Norbert (2008): *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, München: iudicium.
- Nora, Pierre (1998): *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Pfister, Manfred (1985): »Konzepte der Intertextualität«, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer, S. 1-30.

- Poppe, Sandra (2010): »Die Verwandlung«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.), Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 164-174.
- Rajewsky, Irina (2002): Intermedialität, Tübingen/Basel: Francke.
- Schöbler, Franziska (2006): Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, Tübingen/Basel: Francke.
- Skórczewski, Dariusz (2013): Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny, Lublin: KUL.
- Stojanović, Branislava: »Umitycznienie Brunona Schulza. Drohobycka ikona Europy Środkowej jako nieskończona inspiracja artystów z całego świata«, <http://www.brunoschulz.org/UMITYCZNIENIE/umitycznienie-txt.htm> vom 01.03.2016.
- Welsch, Wolfgang (2012): »Was ist eigentlich Transkulturalität?«, in: Dorothee Kimmich/Schamma Schahadat (Hg.), Kulturen in Bewegung, Bielefeld: transcript, S. 25-40.
- Wolf, Michaela (2012): Die vielsprachige Seele Kakaniens. Übersetzen und Dolmetschen in der Habsburgermonarchie 1848 bis 1918. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Wolf, Werner (2008): »Intermedialität«, in: Ansgar Nünning (Hg.), Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 327-328.