

<i>Petra Gehring</i>	
Unbesiegbar in der Fremde. Lebendes und Totes mit Stanislaw Lem	159
<i>Monika Schmitz-Emans</i>	
Literarische Reflexionen über die Fremde: W.G. Sebald: <i>Die Ausgewanderten</i>	175
Autorinnen und Autoren	192

Monika Schmitz-Emans

Fremde und Verfremdung – einführende Überlegungen zu Modellen des Lesens

»Man sagt, daß ein Kind fremdelt. Nämlich bei Erwachsenen, die es nicht oder nicht ausreichend kennt. Dann sprechen die Kleinen wenig oder nichts, stehen eher da mit dem Finger im Mund. Doch sie sind noch bei sich, sind ihrem eigenen Leben nicht etwa entfremdet. So wie auch ein Erwachsener in voller Fremde noch bei sich sein kann, ja auf sich desto mehr zurückgewiesen, je weniger die Fremde von ihm wissen will. Dagegen Entfremden von sich selbst, das ist etwas anderes und wieder anders ist Verfremdetes.«¹

»Nicht seine Muttersprache sprechen. In Klängen, Logiken leben, die von dem nächtlichen Gedächtnis des Körpers, dem bittersüßen Schlaf der Kindheit abgeschnitten sind. [...] Ihr werdet euch in einem anderen Instrument vervollkommen, so wie man sich mit der Algebra oder auf der Violine ausdrückt. Ihr könnt durchaus virtuos werden mit dieser neuen Kunstform, die euch einen neuen Körper schafft. ebenso künstlich, sublimiert [...]. Ihr habt das Gefühl, daß die neue Sprache eure Auferstehung ist: eine neue Haut, ein neues Geschlecht verleiht. Aber die Illusion vergeht, wenn ihr euch erst einmal hört, etwa auf einer Tonbandaufnahme, wenn die Melodie eurer Stimme euch bizarr entgegen tönt wie von nirgendwo [...]«²

1. Über Verfremdung als ästhetisches Prinzip

Innerhalb der Beschreibungen, insbesondere auch der Selbstbeschreibungen der Avantgarden kommt dem Wortfeld um »Fremde« eine Schlüsselstellung zu. Das Konzept der »Verfremdung« ist unter den ästhetisch relevanten Derivaten des Wortes »Fremde« zweifellos das prominenteste. Der Terminus »Verfremdung« kann sich sowohl auf das Medium der ästhetischen Gestaltung als auch auf die Gegenstände der Repräsentation beziehen; oft bezieht er sich auf beides zugleich, um anzuzeigen, dass Konventionsbrüche auf der Ebene der Darstellung als solcher eine unkonventionelle Auffassung des Dargestellten selbst erzeugen bzw. auf der Seite des Künstlers bezeugen. Verfremdung, so eine Leitidee, findet statt,

¹ Ernst Bloch: *Entfremdung, Verfremdung*. In: *Verfremdungen I*. Frankfurt/M. 1968 [zuerst 1962], S. 81.

² Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/M. 1990, S. 24.

um etwas bislang Unentdecktes zu zeigen, sei es am verwendeten Zeichensystem, dem neue Gestaltungsmöglichkeiten abgewonnen werden, sei es auch an der historisch-sozialen Wirklichkeit, auf die sich das ästhetische Gebilde bezieht – vor allem, um sie neu und anders wahrnehmbar werden zu lassen. Übersehenes sichtbar zu machen und »anders« zu sehen, impliziert Kritik an den Konventionen der Wahrnehmung, oft aber auch Kritik am Wahrgenommenen selbst, insofern sich dieses dem gewohnten Blick allzu unauffällig und harmlos darstellen mag.

In den ästhetischen Reflexionen der russischen und der französischen Moderne finden sich Begriffsprägungen und Konzepte, die mit dem Konzept der Verfremdung im Deutschen eng verwandt sind: so der Neologismus »ostranenie« (»Seltensammeln«, »Verseltsamung«), den Victor Sklovskij im Umfeld des russischen Futurismus geprägt hat. Sklovskij sieht in der Verfremdung das entscheidende Moment ästhetischer Materialbearbeitung. Er fordert eine Defiguration der Gegenstände, eine Verlangsamung und Intensivierung der Wahrnehmung, eine Verschiebung der Sehweisen.³ Der französische Surrealismus prägt den Begriff des »dépaysement« (»Entheimung«). André Breton umreißt in seinen Reflexionen zum surrealistischen Darstellungsverfahren eine spezifische Konzeption der Verfremdung im Sinne der Zweckentfremdung verwendeter Dinge, der Entzweiung der Dinge mit sich selbst und der Irritation des Betrachters. Der Begriff des »dépaysement« fällt in Bretons Vorrede zu Max Ernsts *La femme 100 têtes*.⁴ Neben Sklovskij und Breton spielt Bertolt Brecht in der Geschichte moderner ästhetischer Verfremdungskonzepte eine Führungsrolle. Für Brecht bedeutet die Verfremdung eines »Vorgang(s) oder Charakter(s)« in erster Linie einmal, »dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihnen Staunen und Neugierde zu erzeugen«.⁵ Er akzentuiert die kritischen Potenziale von Verfremdungsverfahren. Diese dienen nicht nur dem Ausdruck einer kritischen Haltung zum Bestehenden, sondern stimulieren zudem auf Seiten des Rezipienten eine weiterführende Kritik. Den erkenntnisfördernden Effekt der Verfremdung betont auch Ernst Bloch. Bei ihm verknüpft

³ So meint Sklovskij, »daß es fast überall da Verfremdungen gibt, wo es ein Bild gibt [...]. Ziel des Bildes ist nicht Annäherung seiner Bedeutung an unser Verständnis, sondern die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes, so daß er »gesehen« wird und nicht »wiedererkannt.« (Victor Sklovskij: *Kunst als Verfahren*. In: *Texte der Russischen Formalisten I*. Hrsg. v. Jurij Striedter. München 1969, S. 23–25.)

⁴ André Breton: *Oeuvres complètes 2*. Paris 1992, S. 302–306, hier: S. 305.

⁵ Bertolt Brecht: Über experimentelles Theater (1939). GA 22/1. S. 554.

sich die Idee der Verfremdung mit einer Ästhetik des »Umwegs«.⁶ Zwei Bände mit Abhandlungen zu ästhetischen Themen hat Bloch unter den Titel *Verfremdungen* gestellt; hier erörtert er die Begriffe »Entfremdung« und »Verfremdung«, begreift Verfremdung als eine ästhetische Praxis, die sich gegen Entfremdungszustände richtet,⁷ und betont das reflexive Potential der Verfremdung.

»Der Mond, meinten die alten Perser, sei ein Spiegel, der über der Erde aufgehängt ist und diese zeigt; das ist Unsinn. Aber daß fern, abseitig und hoch Vertragenes, indem es wieder zurückscheint und so verstanden wird, realistischer sein kann als Naturalismen, das ist ein besonderes Gastgeschenk der – Reflexion. Entfremdung, Verfremdung: sie sind durch Fremdes, Äußeres verbunden, und doch trennen sich darin, auf eigene, besonders erfahrbare Art schlechtes und helfendes Ableben.«⁸

Die Vorgeschichte des Verfremdungskonzepts lässt sich bis zu Aristoteles zurückverfolgen; dieser hebt in seiner *Rhetorik* hervor, dass das Verfremden der Rede (exalátein) diese erhabener wirken lässt und Bewunderung erzeugt; mit ihm etabliert sich der Begriff des »xenikón« in der Rhetorik.⁹ Affinitäten zum Verfremdungskonzept haben auch die barocken Manieristen, Novalis, Schopenhauer und Hegel. Gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann die Bedeutung des Verfremdungskonzepts für die ästhetischen Theorien und Praktiken der Avantgarden. Futuristische, dadaistische und surrealistische Ästhetiken gestalten sich insbesondere deshalb vorrangig als Poetiken der Verfremdung, weil hier die künstlerischen Darstellungs- und Ausdrucksmedien selbst erkundet, wahrnehmbar gemacht und für neue Gestaltungsformen gewonnen werden sollen. Irritationen, so der leitende Gedanke, wirken sensibilisierend, und darum wird sprachlich

⁶ »Immer wieder aber ist Verfremdung, wo sie kenntlich macht, mit dem Tua fabula narratur beschäftigt. Auf ihrem Umweg als dem hier nächsten Weg, contra Entfremdung, pro Selbstbegegnung auch so, auch in Exotik, die heimwärts blickt. Solcher Umweg ist nicht der Hauptweg [...]. Doch auch Verfremdendes [...], das besser sehen läßt, gehört zur Ehre des Hauptwegs, soll heißen, zu seiner Unterbrechung, von Fall zu Fall [...].« (Bloch: *Verfremdungen I* (Anm. 1), S. 90)

⁷ »Entfremdung [...] ist überall ein Zeichen der verlorenen Beziehung zum Erzeugenden und seinem Inhalt. Statt dessen schiebt sich Betrieb – Getriebe dazwischen, eine ebenso dominierende wie abstrakte Mechanik.« (ebd., S. 86) – »Überall wirkte [...] die Maske denaturierend, aber durch Unkenntlichkeit das Dargestellte zur Kenntlichkeit verändernd; bis zum Effekt des Tua fabula narratur, Tua res agitur [...] Locus classicus für solche Art der Verfremdung steht nach wie vor im »Hamlet«, II, 2, dem Theaterspiegeln im Theater (...).« (ebd., S. 88f.)

⁸ Ebd., S. 82f.

⁹ Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*. München 1993, 1404b.

ches Gestaltungs-»Material« verformt, werden Worte, aber auch Bilder und Klänge auf ungewohnte Weise behandelt.¹⁰

Verfremdungsprogramme und -postulate nehmen in ästhetisch-poetologischen Kontexten und Programmen der Moderne insgesamt durchaus verschiedene Gestalten an. Der Begriff der »Abweichung« und der der »Deformation« ist dem der »Verfremdung« funktional affin. Gefordert wird oft auch eine »Entautomatisierung« von Seh-, Sprech- und Darstellungsweisen, und das Konzept der »Fragmentierung« ist mit dem Verfremdungsparadigma ebenfalls eng verwandt. Mit dem Begriff der »Negation« wird der Verfremdungsbegriff abstrahierend umschrieben.¹¹

Wo die Erkenntnisfunktion von Verfremdungen betont wird (wie etwa bei Brecht und Bloch), dort verbindet sich dies oft – und dann in der Regel explizit – mit dem Programm einer engagierten (kritischen, belehrenden) Dichtung. Wo es hingegen, wie in Programmen und Manifesten der Avantgarden bis hin zu den Theorien konkreter Poesie, primär um ein Sichtbarmachen des künstlerischen Materials, um Sensibilisierung des Rezipienten für dieses Material, für künstlerische Ausdrucksmittel als solche geht und der Darstellungsprozess damit als autoreferenzial aufgefasst wird, da setzen sich Ansätze der Autonomieästhetik fort. Das Konzept der Verfremdung, hier wie dort tragend, darf insofern als Bindeglied zwischen Ästhetiken des Engagements und autonomieästhetischen Ansätzen gelten.

¹⁰ »Wenn der Leser irgend einen Buchstaben dieser Zeilen mit ungewohnten Augen anschaut, das heißt nicht als ein gewohntes Zeichen eines Teiles eines Wortes, sondern erst als Ding, so sieht er in diesem Buchstaben außer der praktisch-zweckmäßig vom Menschen geschaffenen abstrakten Form, die eine ständige Bezeichnung eines bestimmten Lautes ist, noch eine körperliche Form, die ganz selbständig einen bestimmten äußeren und inneren Eindruck macht, das heißt unabhängig von der eben erwähnten abstrakten Form.« (Wassily Kandinsky: *Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. u. kommentiert v. Max Bill, Bern, 31973, S. 29) – Vgl. auch Franz Mon: *Schrift als Sprache*. In: *Texte über Texte*. Neuwied, Berlin 1970, S. 48.

¹¹ Wie im Artikel »Verfremdung« des Historischen Wörterbuchs der Philosophie zutreffend bilanziert wird, bildet Verfremdung die »Grundlage für alles Komische, Groteske, Ironische, Witzige und wird in den ästhetischen Avantgarden des frühen 20. Jh., vor allem im Kubismus und Futurismus, Dadaismus und Surrealismus, zur formbestimmenden Dominante und in den Darstellungen selbst wie auch theoretisch reflektiert« (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel, Bd. 11, Basel 2001, Sp. 653). – Spielformen der Verfremdung sind die wichtigsten ästhetischen Verfahrensweisen der Avantgarden: »Collage und Montage, Deformation, Denaturierung, Dekontextualisierung, Deplazierung, Dislokation, Entstellung, Verschiebung« (ebd.).

Schon die russischen Formalisten betrachten den Normverstoß als zentrales poetisches Prinzip. Jurij Striedter fasst das hier zentrale Konzept der ästhetischen Abweichung prägnant zusammen, wenn er sagt, das System literarischer Formen sei »ein beständig sich veränderndes, evolutionierendes Bezugssystem, in dem die tiefgreifenden ›Verstöße‹ gegen die gerade geltenden Vorbilder oder Regeln mindestens ebenso genreprägend sind wie die Bekräftigungen.«¹² In letztlich an Aristoteles anknüpfender Weise bestimmt etwa auch Niklas Luhmann die Funktion der Kunst in seiner Abhandlung über *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst* als verfremdende Mimesis, welche »Alternativversionen« von »Realität« hervorbringe, um die »festsitzende Alltagsversion« als kontingent und »auflösbar« zu entlarven.¹³ Wirke das Kunstwerk verblüffend, innovativ, irritierend, so sei dies nicht Selbstzweck, sondern Teil einer Realitätsentlarvungsstrategie; die Autonomie der Kunst unterbinde nicht deren Beziehungen zur Umwelt, sondern setze solche voraus und reguliere sie.¹⁴ Wenn Odo Marquard die Kunst als eine »Antifiktio« charakterisiert, die sich den Fiktionen des außerkünstlerischen Lebens kritisch entgegenstellt,¹⁵ so ist darin ebenso ein Nachhall verfremdungsästhetischer Vorstellungen zu sehen wie in Lyotards These, Kunst sei ein »Komplott gegen die Kommunikation«¹⁶ – um nur diese wenigen Beispiele zu nennen.

¹² Jurij Striedter: *Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution*. In: ders. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1, München 1969, S. XLI.

¹³ Niklas Luhmann: *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. u. komm. v. Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner u. Bernd Stiegler. Stuttgart 1996, S. 379–392, hier: S. 384.

¹⁴ Ebd., S. 386.

¹⁵ »Jedes Kunstwerk läßt offizielle (ggf. fiktionseleitete) Sichträson kapitulieren durch das Sehen des bisher Nichtgesehenen und die Anerkennung: so ist es. Dadurch – als Theorie, als Erfahrung – bringt die Kunst (kompensatorisch) zur Sprache, was selbst in der extrem zur Fiktur gewordenen Gegenwartswirklichkeit non-fiction-reality bleibt [...]« (Odo Marquard: *Kunst als Antifiktio – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive*. In: *Funktionen des Fiktiven* (= Poetik und Hermeneutik X). Hrsg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser. München 1983, S. 35–54, hier: S. 53.)

¹⁶ François Lyotard: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin 1986, S. 82: »Was ist Literatur? Das unermessliche Labor der Experimente, die auf Sprachspielen beruhen, und infolgedessen ein Komplott gegen die Kommunikation.«

2. Der poetische Text als paradigmatisch Fremdes

Auch rezentere Literaturtheorien sind dem Verfremdungskonzept nachdrücklich verpflichtet.¹⁷ »Literatur als Kunst«, so definiert Harald Fricke in seinem Buch *Gesetz und Freiheit* (2000), sei »strukturelle Häresie gegenüber der Orthodoxie der Sprache«.¹⁸

Verfremdungsverfahren haben die abendländische Literaturgeschichte geprägt. Über ihre Differenzqualitäten zur außerpoetischen Rede hat sich die Dichtung in verschiedensten Zeitaltern interpretiert und solche Differenzen zeitweilig besonders ostentativ zur Schau getragen. Die bereits erwähnten Dichter des Manierismus erprobten verfremdende Verfahren, um zu überraschen, Staunen und Verblüffung zu erzeugen. Novalis charakterisiert als »die romantische Poetik« die »Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend«.¹⁹

Verfremdungsstrategien sind für die Gestaltung literarischer Texte sowohl auf der Ebene der Sprachgestaltung als auch auf der der Beobachtungsperspektive prägend. Erinnert sei an die Bedeutung, welche etwa in fiktiven Reisebeschreibungen der Blick des Fremden als Korrektiv eingefahrener und kritikwürdiger Anschauungen seit Montesquieus »Lettres persanes« besitzt; erinnert sei an die Bedeutung exotischer Bilder und Ausdrucksformen für die Dichtung des Abendlandes; erinnert sei an die vielfältigen Verfahren poetischer Sprachverfremdung in einem breiten Spektrum zwischen hermetischen Sprechweisen und literarischem Nonsense.

Vor allem unter dem Vorzeichen des für die Poetik der 60er und 70er Jahre prägenden »linguistic turn« sind Verfremdungskonzepte wichtig geworden, sei es, dass der Akzent mehr auf einem verfremdenden Umgang mit Sprache und Wörtern lag, der als konstitutiv für Dichtung empfunden wurde, sei es auch unter Betonung des zeit- und gesellschaftskritischen Potenzials von verfremdeten Ausdrucksweisen. Franz Mon und Ernst Jandl seien stellvertretend für andere Dichter als Repräsentanten einer in diesem doppelten Sinn auslegbaren Ästhetik der Verfremdung zitiert. Mon fordert von der Dichtung, an und durch Sprache Neues

¹⁷ Vgl. u. a. Harald Fricke: *Norm und Abweichung*. München 1981.

¹⁸ Harald Fricke: *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*. München 2000, S. 35.

¹⁹ Novalis: *Schriften/Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. 1–4, Darmstadt, ³1977ff. Bd. 3, S. 685, Nr. 668.

sichtbar werden zu lassen.²⁰ Jandl hebt den irritierenden Effekt von Sprachverfremdungen hervor. Anlässlich seiner Präsentation einer zu poetischen Zwecken entwickelten »heruntergekommenen Sprache« spricht er vom gesellschaftskritischen Potenzial all dessen, was konventionelle Bahnen verlässt.²¹

Literaturtheorien verschiedenster Provenienz konvergieren in der Grundthese, gerade der literarisch-poetische Text sei etwas Fremdes, Inbegriff des Fremdartigen – wobei die von ihm ausgehende Fremdheitsanmutung wiederum unterschiedlich begründet werden kann: mit der Irritation über »fremd« klingende, womöglich mit Fremdsprachigem durchsetzte oder gar unverständliche Rede, mit einer Verschiebung der Optik, welche die vermeintlich vertrauten Dinge fremd erscheinen lässt oder mit der Erzeugung von Vieldeutigkeiten, die einen Orientierungsverlust und entsprechende Alienationserfahrungen zur Folge haben.

3. Umgangsformen mit dem Fremden als Lese-Modelle

Rückt man den literarisch-poetischen Text als paradigmatisch »Fremdes« in den Blick, so erscheint die Lektüre als eine Form des Umgangs mit Fremdem.²² Kurt Röttgers hat zwischen verschiedenen Umgangsformen mit dem Fremden differenziert. Er selbst deutet an, dass sie sich unter anderem dazu eignen, verschiedene Lese-Haltungen zu charakterisieren.

²⁰ »Poesie ist Sprache, die sich zu sich selbst verhält, und Poesie ist ein Prozeß sprachlicher Negation und Position, Destruktion und Innovation [...]. Die Negation [...] arbeitet die Bruchkante heraus, an der sich eine neue, »unerhörte« Sprachfassung konturiert. Diese Bruchkante [...] bedeutet die Chance der Innovation, den Moment von Spontaneität, Erfindung, Einfall [...]« (Franz Mon: *An eine Säge denken*. In: Thomas Kopfermann (Hg.), *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie*. Tübingen 1974, S. 31)

²¹ Vgl. Ernst Jandl: *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt, Neuwied 1985, S. 33: »Im Gegensatz zur erhöhten Sprache, der wir in der Poesie zumeist begegnen, ist die Sprache dieses Gedichtes bewußt unter das Niveau unserer Alltagssprache gerückt.« Zu den Motiven eines Dichten in »heruntergekommenen Sprache« vgl. die Bemerkung, hiermit werde »[...] ein Tabu durchbrochen, denn auch diese Art Sprache kommt im Leben vor, wenn sie auch bisher aus der Poesie verbannt war [...]«

²² Zur Geschichte der Lesemodelle vgl. Aleida Assmann: *Einleitung*. In: ders. (Hg.), *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M. 1996, S. 13.

Xenophagie

Da ist erstens das Xenophagentum, das Verspeisen des Fremden; dieses wird ausdrücklich mit dem Lese-Verhalten des Hermeneutikers und seinem Selbstverständnis analogisiert.

»Das *Xenophagentum* verspeist den Fremden: das hermeneutische Verstehen ist eine Unterart des Xenophagentums: der als fremd konstruierte Text wird verstehend angeeignet, d. h. verspeist.«²³

Dass intensives und gieriges Lesen gern als ein »Verschlingen« des Gelesenen beschrieben wird, dass Bücher als Geistesnahrung gelten, vor allem in didaktischen und volkspädagogischen Kontexten, unterstreicht die Analogie zwischen Xenophagentum und aneignendem, besitzergreifendem Lesen. Voraussetzung dafür, dass der gelesene Text tatsächlich im Sinn eines hermeneutischen Lesemodells verschlungen werden kann, ist allerdings seine Genießbarkeit; er muss sich aufknacken und in verschlingbare Happen zerlegen lassen. Dabei allerdings beweist seine Einverleibung nicht einmal seine Verdaulichkeit. Aber sei es nun, dass der das Buch verschlingende Interpret aus diesem tatsächlich Nährstoffe für seinen intellektuellen Organismus zieht, sei es auch, dass er das Verschlungene unverdaut bei sich behält oder ebenso unverdaut portionsweise wieder von sich gibt – ein Moment der Besitzergreifung liegt allemal in der xenophagischen Lektüre, auch und gerade vielleicht, wenn sie mit einer Selbsttäuschung hinsichtlich des Verstandenhabens einhergeht.

Was aber bedeutet es im Sinne der anderen drei Umgangsformen mit dem Fremden zu lesen: in dem des »Exodus«, der »Odyssee« und des »Nomadentums«? Diese Frage drängt sich nicht zuletzt angesichts rezenter Wiederanknüpfung an romantische Reflexionen über das Unverständliche auf, genauer: an Friedrich Schlegels Apologie der Unverständlichkeit.²⁴ In dessen Abhandlung *Über die Unverständlichkeit* heißt es – mit einem Selbstzitat: »Eine klassische Schrift muß nie ganz verstanden werden können. Aber die welche gebildet sind und sich bil-

²³ Kurt Röttgers: *Fremdheit*. Erscheint in: *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Hrsg. v. Armin Wildfeuer u. Petra Kolmer. Freiburg, München 2007. Röttgers verweist hier auf Jochen Hörischs Hermeneutik-Kritik in *Die Wut des Verstehens*, Frankfurt/M. 1988.

²⁴ Friedrich Schlegel: *Über die Unverständlichkeit*. In: *Charakteristiken und Kritiken*. Hrsg. v. Hans Eichner. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Abt. I, Bd. II. München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S. 363ff.

den, müssen immer mehr draus lernen wollen.«²⁵ Schlegel stellt bekanntlich provozierende Fragen:

»Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches und Schlechtes? – Mich dünkt das Heil der Familien und der Nationen beruhet auf ihr; wenn mich nicht alles trügt, Staaten und Systeme, die künstlichsten Werke der Menschen, oft so künstlich, daß man die Weisheit des Schöpfers nicht genug darin bewundern kann. [...] Wahrlich, es würde euch bange werden, denn die ganze Welt, wie ihr es fordert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet? [...] Was kann wohl von allem, was sich auf die Mitteilung der Ideen bezieht, anziehender sein, als die Frage, ob sie überhaupt möglich sei [...]?«²⁶

Exodus

Der Exodus ist, so Röttgers, durch eine »restlose Auslieferung an das Unbekannte« charakterisiert, die nur aushaltbar erscheint, wenn an einen transzendent abgesicherten Sinn geglaubt werden kann.²⁷ Sucht man nach Konzepten ästhetischer Rezeption, die dem entsprechen könnten, so wird man wohl am ehesten dort fündig, wo das poetische Werk als eine sakrale oder dem Sakralen analoge Botschaft begriffen wird, die sich nicht begreifen lässt, sondern Staunen, Ehrfurcht, Bewunderung – und Selbstausslieferung fordert.

Rilkes berühmter Vers aus dem Gedicht über den *Archaischen Torso des Apoll* drückt – als eine ästhetische Reflexion über die ästhetische Erfahrung! – diese Haltung aus: »Du mußt Dein Leben ändern«: das ist ein Imperativ, wie er ursprünglich nur von transzendenten Mächten ausgehen kann, nun aber dem Kunstwerk selbst zugeschrieben wird. In modifizierter Form macht sich eine solche Deutung des Kunstwerks als eines Fremden, dem man sich ohne Aussicht auf »beherrschendes« Verstehen anheimstellen muss, in verschiedenen ästhetischen Positionsbestimmungen der Moderne geltend: bei Heidegger etwa, der den poetischen Text emphatisch als einen Ort der Eröffnung der Wahrheit betrachtet, oder auch bei Paul Celan, der in seiner »Meridian«-Rede explizit zwischen der Poesie und der (technisch beherrschbaren) Kunst unterscheidet. Allerdings ist es bei Ce-

²⁵ Ebd., S. 371.

²⁶ Ebd., S. 363. Vgl. dazu Jürgen Fohrmann: *Über die (Un-)Verständlichkeit*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift*. 1994, Heft 2, 68. Jg. Stuttgart, Weimar, S. 197–213.

²⁷ »Der Exodus ist die restlose Auslieferung an das Unbekannte. [...] Die Auslieferung ist der absolute Selbst-Verlust und die absolute Eigen-Hingabe an das Fremde.« Röttgers, *Fremdheit* (Anm. 23).

lan die Dichtung selbst, die sich aussetzt: »La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.«²⁸

Erinnern könnte man an Peter Handke, dessen literarische und poetologische Texte der Idee ebenfalls einer ästhetisch zu bekundenden Wahrheit verpflichtet sind oder an George Steiner, der auf der Inkompatibilität des Ästhetischen gegenüber dem Begrifflichen ebenso beharrt wie auf seiner unersetzlichen Zeugenschaft.²⁹ Botho Strauß charakterisiert im Nachwort zu Steiners Essay *Von realer Gegenwart* die Leitidee des Textes als die vom Kunstwerk als einem Fremden.³⁰

Odyssee

Wer dem Fremden als Odysseus begegnet, treibt sich weit um, irrt auch durchaus umher, dies aber selbstbewusst und unter Orientierung am eigenen Bedürfnis nach Sicherheitsgewinn, am Ziel der Heimkehr, also an der Überwindung der Fremde.³¹ Der Leser vom Typus des Odysseus ist durch eine Zuversicht charakterisiert, die auf der Differenzierung zwischen Eigenem und Fremdem beruht (und das heißt implizit unter anderem: auf der Überzeugung, ein eigenes Territorium zu besitzen), auf einem pragmatischen Überlebens- bzw. »Überstehens«-Willen, auf dem Vertrauen in die eigene Fähigkeit, das Fremde und Widerständige in den Griff zu bekommen.

Unschwer erkennt sich der Literaturwissenschaftler in Odysseus wieder: der professionelle Leser, der im weitläufigen, ja für den einzelnen Reisenden unermesslichen Gelände der literarisch-poetischen Texte aller Zeiten und Kulturen herumirrt, dabei aber angesichts aller Überraschungen, die ihn erwarten mögen, doch

²⁸ Paul Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt/M. 1986, Bd. 3, S. 181. (26. 3. 69)

²⁹ Vgl. George Steiner: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* München 1990. Steiners Essay *Von realer Gegenwart* beruht, wie einleitend gesagt wird, auf der These, »daß jede logisch stimmige Auffassung dessen, was Sprache ist und wie Sprache funktioniert, daß jede logisch stimmige Erklärung des Vermögens der menschlichen Sprache, Sinn und Gefühl zu vermitteln, letztlich auf der Annahme einer Gegenwart Gottes beruhen muß.« (S. 13) Mit der »Voraussetzung, der Begriff Sinn habe einen Sinn« erfolgt bereits »ein Setzen auf Transzendenz« (S. 14).

³⁰ Vgl. Botho Strauß: *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*. In: Steiner: *Von realer Gegenwart*, S. 303–320.

³¹ »Anders die Odyssee, sie kann nur sich selbst vertrauen, und daher irrt sie gewaltig umher. Ihr Umgang mit Fremdem ist ausgerichtet an Bedürfnissen der Gewinnung von Sicherheiten für die eigene Wegbahnung in die Fremde.« Röttgers, *Fremdheit* (Anm. 23).

von der prinzipiellen Möglichkeit überzeugt ist, das fremde Objekt vergleichend beschreiben und zu Eigenem (sprich: zu angeeignetem Wissen) in Beziehung setzen zu können. Viele literaturwissenschaftliche Interpretationen poetischer Texte sind deutlich durch diesen Odysseischen Gestus geprägt, der zwar die anfängliche Befremdlichkeit des betrachteten Gegenstands konzidiert, es dennoch aber in schöner Zuversicht unternimmt, sprechend den eigenen Gegenstand letztlich doch nicht zu verfehlen und für andere vermittelnd tätig zu werden. Wenn über den Text schön und klar gesprochen worden ist, dann ist der Interpret auf eigenem Gelände angekommen – und hat sich bewiesen, dass das fremde Gelände »eigentlich« immer schon virtuell angeeignetes war.³²

Manchmal allerdings verhält sich gerade der professionelle Literatur-Interpret eher wie der Xenophage: dann, wenn nicht die angestrebte Vermittlungsleistung um des poetischen Artefakts selbst willen im Vordergrund steht, sondern die Suche nach bestätigenden Beispielen für Theorien, das Interesse am Illustrationsmaterial zu vorgegebenen Thesen, der Wille zum System. Auf literaturwissenschaftliche Lektüren lässt sich übertragen, was Röttgers über die Konkurrenz und Konvergenz von odysseischen und xenophagischen Haltungen gegenüber dem Fremden sagt: Hier wie dort geht es um eine Auflösung der Fremdheit, eine Bewältigung des Befremdens, bei dem Begriffe – als etwas Eigenes, weil zuvor schon Angeeignetes – die maßgeblichen Instrumentarien bilden.³³

Nomadismus

Der Nomade durchstreift fremde Territorien, ohne dass es für ihn eine Option gäbe, auf heimatliches Gelände zurückzufinden.³⁴ Für ihn existiert keine klare

³² »[...]Wer in dieser Weise den Fremden erfährt, entdeckt also stets nur Variationen des Eigenen. Das Fremde ist nicht wirklich fremd, es ist es nur im ersten Anschein. Im Grunde aber ist alles überall wie zu Hause.« Kurt Röttgers: *Fremdheit*. Erscheint in: *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Hrsg. v. Armin Wildfeuer u. Petra Kolmer. Freiburg, München 2007.

³³ »Es ist der dominierende Impetus des modernen Bewusstseins, Fremdheit sowohl theoretisch wie praktisch entweder odysseisch oder xenophagisch aufzulösen. Die theoretische Auflösung besteht darin, das Fremde sich bekannt und erkannt zu machen, indem es auf Begriffe zurückgeführt wird, die das Bewusstsein vorher schon hatte.« Röttgers, *Fremdheit* (Anm. 23).

³⁴ »Und schließlich gibt es das Modell des Nomadismus, der Grenzen nicht topologisch oder über Eigenschaften ontisch fixiert, sondern der, wandernd, die Grenze mit auf die Wanderung nimmt, d. h. Fremdheit flexibilisiert, so (4) dass mal dies mal jenes als fremd erscheinen kann. [...] Alles Neue ist irgendwie schon bekannt, alles hat Ähn-

Grenze zwischen Vertrautem und Fremdem; alles Fremde erscheint anschlussfähig an Bekanntes, aber alles Bekannte bewahrt sich auch einen Rest an Unverfügbarkeit. Als nomadisch kann man im Ausgang von dieser Bestimmung solche Lektüren beschreiben, die nicht auf eine Entschlüsselung im Sinn des hermeneutischen Modells, sondern auf eine produktive Verarbeitung abzielen, auf ein Zusammenlesen von heterogenen Text-Fundstücken, auf ostentativ hypothetische, konjekturale und womöglich »gewagte« Lesarten. Lektüren, in deren Verlauf der Text fragmentiert, gegen den Strich gebürstet, umgeschrieben und auf ihm selbst fremde Codes bezogen wird, – Lektüren, die eher Text-Oberflächen abtasten als die Suggestion zu erzeugen, in die Tiefe vorzudringen oder gar ihrem Gegenstand auf den Grund gehen zu können, – Lektüren, die ostentativ irren und gerade in ihrem Irren artistisch wirken, – Lektüren vor allem, die allenthalben Ähnlichkeiten entdecken, auch und gerade kontingente, um diesen trotz ihrer Zufälligkeit etwas abzugewinnen.

Das Interesse an der Materialität von Texten und an ihrer »Unverständlichkeit« hängen eng zusammen. Undurchdringliche Texte provozieren zu »nomadischen« Lektüren. Der Leser bewegt sich in seiner Auseinandersetzung mit dem opaken Text oft sogar zwischen verschiedenen sprachlichen Territorien hin und her.

4. Lektüren des Fremden

Yoko Tawada, deren Poetik durch ihre Benjaminsstudien nachhaltig geprägt ist, beschreibt in ihren Prosatexten eigene Lektüren auf eine detaillierte und modellhafte Weise: Es sind »nomadische« Lektüren im skizzierten Sinn. Unter dem Titel *Musik der Buchstaben* steht ein Prosatext aus dem Band *Überseetzungen*;³⁵ er handelt vom Lesen eines Gedichts in französischer Sprache, die Tawada nach eigenen Angaben nicht versteht. Am Lesen hindert sie dies allerdings nicht: Der Anblick eines Gedichtes von Véronique Vassiliou löst Befremden aus – und verbunden damit Reflexionen über die unterschiedliche Wahrnehmung von vertrauten und unvertrauten Sprachen, über Differenzen zwischen Sprach-Familien wie

lichkeiten mit dem Altbekannten; nie aber wird es odysseisch angeeignet, sondern es zieht vorbei und irgendwann begegnen wir ihm wieder oder einem ähnlichen, und wir werden nicht wissen, ob es ein neues oder ein schon zuvor Gesehenes ist: Erkenntnis ist stets ungewisse Wiedererinnerung. [...] Die Nomaden ohne Territorium sind die Getriebenen [...]« Röttgers, *Fremdheit* (Anm. 23).

³⁵ Yoko Tawada: *Musik der Buchstaben*. In: ders.: *Überseetzungen*. Tübingen 2002, S. 32-35.

der europäischen und der ostasiatischen, Erinnerungen, Spekulationen und Assoziationen. So entsteht ein Text, mit dessen Niederschrift die Erzählerin ihr eigenes Befremden übersetzend verbalisiert, vor allem ihre Faszination durch die der Entzifferung widerständigen Wort-Gestalten.

»In meinem Postkasten liegt eine Sendung aus Frankreich. Ich öffne sie und finde darin ein Gedicht von Véronique Vassiliou. Ich habe nie Französisch gelernt, insofern ist es nicht verwunderlich, daß ich den Text nicht verstehe. Dennoch scheint es mir seltsam zu sein, daß ich gar nichts verstehe. Ich kann zum Beispiel auch nicht Chinesisch, aber wenn ich das Zeichen für »Mensch« [hier folgt im Text das chinesische Zeichen für »Mensch«] sehe, weiß ich wenigstens, daß dort ein Mensch steht. Und wie sieht ein Mensch in einem französischen Satz aus? Ich erkenne sofort den Buchstaben »d« und verstehe trotzdem nichts. Er bildet genau die Hälfte eines Wortes, aber ich kann nicht einmal ein Viertel der Bedeutung verstehen. Ist es möglich, daß ich von einem Buchstaben, den ich kenne, gar keine Information bekomme?«³⁶

Angesichts vordergründig »unlesbarer« Texte, sensibilisiert für deren äußere Erscheinung, sieht Tawada den Wörtern des französischen Gedichts in die Gesichter – und entdeckt, dass manche davon ihr trügerisch vertraut vorkommen, weil sie Wörtern im Deutschen (einer Sprache, die sie kennt) ähnlich sehen. Das (französische) »du« [dy:] wird zum deutschen »du« – dieses gleicht einem »Du«, einem Gegenüber also – einem Reisenden von Land zu Land – und damit werden die Zeichen wie so oft bei Tawada anthropomorph. Dass das »d« in ihren Augen so aussieht, als hebe jemand die Hand, passt ins Bild.

»Ich sehe das Wort »du«. Es ist schwierig zu glauben, daß es gar nichts mit dem deutschen Wort »du« zu tun hat. Ein »du«, das man nicht kennt, kann alles bedeuten: ein Getreidesack, eine Anziehpuppe, eine Taube oder eine Tür. Egal, was ich mir darunter vorstelle, die beiden Buchstaben »d« und »u« bleiben so, wie sie sind. Die Schriftzeichen interessiert es vielleicht gar nicht, was sie in einem Land bedeuten. In Deutschland bedeuten sie das, in Frankreich jenes. Sie sind Reisende, die werden unterwegs immer wieder anders verstanden, je nachdem, in welcher Sprache sie übernachten. Ihre Körper bleiben aber dieselben. Nämlich ein »d«, ein Halbkreis mit einer erhobenen Hand, und ein »u«, ein leeres Gefäß.«³⁷

³⁶ Ebd., S. 32f. – Tawada charakterisiert Texte, die man aus mangelnder Sprachkompetenz gar nicht lesen kann, nicht etwa als undurchsichtige, im Weg liegende Brocken, sondern als durchsichtige Glasscheiben; man könne durch sie hindurchsehen, könne in ihren Zeichen alle möglichen Dinge sehen, da der Blick durch keine wiedererkennbaren codierten Bedeutungen abgelenkt werde. »Eine Sprache, die man nicht gelernt hat, ist eine durchsichtige Wand. Man kann bis in die Ferne hindurchschauen, weil einem keine Bedeutung im Weg steht. Jedes Wort ist unendlich offen, es kann alles bedeuten.« (S. 33)

³⁷ Ebd., S. 33.

Erprobt werden diverse hypothetische Transformationen von Unlesbarem in Lesbares – stets basierend auf Vergleichen, Analogiebildungen und Kontextualisierungen – so, als wäre man in einem fremden Land, dessen Gegebenheiten man sich in Erinnerung ans eigene Herkunftsland zurechtinterpretiert, ohne solche Analogiebildungen verifizieren zu können. Tawada bewegt sich zwischen den französischen Wörtern wie eine Reisende in einer ausländischen Stadt unter deren Bewohnern. Wiedererkennbare Eigennamen im französischen Text (Bach und Bartók) wirken wie Bindeglieder zwischen Vertrautem und Unvertrautem.³⁸ Das »du« blickt die Leserin nur mit scheinbarer Vertrautheit an; das Gesicht des Wortes »blanc« hat sie immerhin schon einmal gesehen (und zwar offenbar in einem Schreibwarengeschäft, wo Artikel der Marke Montblanc angeboten wurden; ein brauchbarer Schlüssel zur konventionellen Bedeutung von »blanc« ist das nicht), und das Wort »bleu« ist ein Bekannter aus einem Fischrestaurant.³⁹ Die Begegnung mit Wörtern einer nie gelernten Sprache ist wegen ihres Irritationspotenzials reizvoll,⁴⁰ und das so genannte Nichtverstehen wird durch Entdeckungen anderer Art durchaus kompensiert. Fremdsein wirkt kontaminieren; für den Tawada-Leser, der die französischen Wörter kennt, bekommen diese ein anderes Gesicht als zuvor.

Mit einer ähnlichen Sensibilität für das Erscheinungsbild von Wörtern hat Tawada einen Kommentar zu Else Lasker-Schülers Gedicht *Mein blaues Klavier* ver-

³⁸ »Plötzlich taucht aus den runden Wellen der kleinen Buchstaben zweimal das große B auf. Wie zwei Bausteine, die sich kräftig erheben. Zwei Wörter springen in meine Augen. Ich verstehe sie zweifellos: »Bach« und »Bartók«. Mit der Direktheit der Eigennamen erreicht mich die Musik, sie ist unübersetzbar aber in diesem Augenblick an dieser Stelle anwesend.« (Ebd., 34f.) »Ich weiß, daß ich bald eine Rohübersetzung dieses Textes bekommen werde. Ich bin froh, einige Tage nur mit dem unlesbaren Original gelebt zu haben, und dennoch freue ich mich auf die nächste Sendung, die mir die Bedeutungen liefert. Dann wird die Rohübersetzung wie Rohstoff Energie erzeugen. Vielleicht werde ich eine interlineare Übersetzung bekommen, die mich von der Linearität der Sprache befreit. Wenn ich eines Tages diesen Text übersetze, werde ich eine Musik treffen wollen. Die Musik ist zwar schon da, Bach und Bartók, aber die Musik muß in einer Übersetzung noch einmal erreicht werden, mit einem großen Umweg, mit Hilfe der Wörterbücher, Gespräche und Träume. Durch so einen großen Umweg der Übersetzung werde ich der magischen Unlesbarkeit eines Gedichtes wieder begegnen wollen.« (S. 35)

³⁹ Ebd., S. 33f.

⁴⁰ »Eine Sprache, die man nicht versteht, liest man äußerlich. Man nimmt ihr Aussehen ernst. Das Gesicht eines französischen Textes sieht runder aus als das eines deutschen. Es fehlen die eckigen Schultern der großen Buchstaben, die im Deutschen jeder Zeile einen architektonischen Charakter geben.« (ebd., S. 34).

fasst.⁴¹ Wiederum wird sprachlich Fremdes auf eine die Fremdheit steigernde Weise wahrgenommen. Ein deutsches Gedicht kann, wie sich dabei zeigt, durchaus in einer Weise gelesen werden, die sich am Lesen der ostasiatischen Silbenschrift orientiert. Tawadas Vorschlag nimmt seinen Ausgang von einem im deutschen Text »entdeckten« französischen und einem lateinischen Wort: Mitten im Wort »Klavier« entdeckt sie das »Leben« (la vie), in dem Ausdruck »Klaviatur« eine Straße (»via«) – und hieraus entfaltet sich die Idee des Übergangs und verbindet sich mit dem im Gedicht selbst enthaltenen Motiv der Tür.⁴²

»Das Gedicht führt den Leser durch verschiedene Orte (ote): Man beginnt mit dem Ort der Musik, an dem sich die »N-ote« befindet. Da das Ich aber keine »Note« kennt, wird hier keine Musik gespielt. Dann folgt die zweite Strophe mit dem weltlichen Ort, der »verr-oh-te«. Der dritte Ort befindet sich in einem Übergang, im »Bo-ote«. Das Wort »Boote« klingt wie »Bote«, der zwischen zwei Stationen Mitteilung transportiert. Somit verkörpert ein Bote die Zwischenstation. An diesem Ort gibt es Musik und Tanz, deren Darsteller kein Mensch, sondern die Mondfrau und die Ratten sind. Der Zugang zu diesem märchenhaften Ort wird durch vier Sternhände geschaffen: Vielleicht ist es das Licht der Sterne, das durch das Kellerfenster scheint und sich auf den Klaviertasten widerspiegelt. / Diese Szene wirkt etwas unheimlich, weil das Wort »Sternen« wie »sterben«, »Mond« wie »Mord« und »Ratten« wie »retten« klingen. In der vierten Strophe ist nur noch von einer Zerbrochenheit die Rede, die Klaviatur ist eine »T-ote«. Aber vielleicht muss man die Zerbrochenheit wörtlich nehmen und das Wort »Klaviatur« wirklich zerbrechen. In drei Teile, »Kla«, »via«, und »tür«. Der Bruchteil »Kla« – sei es der Anfang einer »Kla-ge« oder eines »Kla-ngs« wird via Zwischenorten zu einer anderen Tür geführt, zu der Himmelstür. Zum Schluss kommt der Ort der Religion, in dem die Begriffe wie »Br-ote« oder »Verb-ote« verankert sind. Das Ich bittet die Engel, ihm die Himmelstür frühzeitig zu öffnen.«⁴³

⁴¹ Yoko Tawada: *Zu Else Lasker-Schülers »Mein blaues Klavier«*. In: *Text und Kritik: Aufbruch ins 20. Jahrhundert*. München 2001, S. 252f.

⁴² Ebd., S. 252: »Da ich nicht Französisch verstehe, fand ich es erstaunlich, dass ich mitten im Wort »Klavier« das Wort »La vie« entdeckte. / Das Klavier steht im Keller. Man öffnet die Kellertür und betritt den Raum, in dem sich ein Klavier befindet. In ihm sollte sich das Leben, »la vie«, abspielen. Aber man kann es nicht erreichen, da die Tür des Klaviers zerbrochen ist. / Normalerweise wird eine Tür als Hindernis betrachtet. Aber in diesem Gedicht wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass eine Tür notwendig ist, um eine Öffnung zu ermöglichen. / Außerdem ist das Klavier im Wort »Klaviatur« mit einem »a« geschrieben, also es gibt kein »Leben« (la vie) mehr darin. Dafür fand ich das Wort »via«, das einen Weg oder eine Zwischenstation andeutet. Das Leben (VIE) verwandelt sich in einen Übergang/Durchgang (VIA). Somit steht man auf dem Weg zu der nächsten Tür, der Himmelstür.«

⁴³ Ebd.

Solche Zerlegungen europäischer Wörter in Silben nach dem Modell der Zerlegung ostasiatischer Schriftzeichen in Radikale ist keine bloße Spielerei. Sie steht im Zeichen der Leitidee von der Fremdheit des Sprachlichen als Gegenstand ästhetischer Erfahrung. In einem Kommentar zur Lyrik Celans und Übersetzungen seiner Gedichte ins Japanische⁴⁴ spricht Tawada über die für manche Gedichte konstitutive innere Fremdheit zu sich selbst – zur Sprache, in der sie verfasst sind, der Kultur, aus der sie hervorgegangen sind, zu denen, die sie lesen – und selbst denen, die sie schreiben. Um diese Fremdheit zu erfahren, habe es keinen Sinn, nach Typischem und nach Vertrautem zu suchen.

»Wenn ich mir ein Gedicht als Strahlenempfänger vorstelle, so ist es sinnlos, in einem deutschen Gedicht etwas »typisch Deutsches« zu suchen. Denn es empfängt immer etwas Fremdes und niemals sich selbst. Vielleicht gibt es auch deutsche Gedichte, die aus der deutschen Erde gemacht sind. Mich interessieren aber eher die Gedichte, die mit Konstellationen fremder Sprachen und Denkweisen korrespondieren, denen sie bei ihrer Entstehung noch nicht begegnet waren. Ich bezeichne hier die fremden Denksysteme deshalb als Konstellationen, weil jedes Zeichen aus ihnen wie ein Stern ein Licht auf das Original wirft.«⁴⁵

»Lesen« ist für Tawada ein Durchgang durch die verschiedenen Sprachen, Schrift- und Zeichensysteme; es vollzieht sich und bespiegelt sich dabei als nomadisches Umherstreifen, das sich dem Fremden als dem Unlesbaren schon deshalb aufgeschlossen nähert, weil auch die eigene Muttersprache, die eigene Schrift, die eigenen Texte nicht minder fremd sind als die von geographisch, kulturell oder historisch entfernter Provenienz. Eingefangen und reflektiert, aber nicht aufgehoben, wird diese Fremdheit in den Bildern der Sprache, in Metaphern, in sprachlichen Inszenierungen, in Geschichten, als deren rätselhafte Protagonisten vielfach die Wörter selbst, die Buchstaben und Ideogramme auftreten.

⁴⁴ Yoko Tawada: *Talisman*. Tübingen 1996. Hier: Das Tor des Übersetzers oder Celan liest japanisch (S. 121–135).

⁴⁵ Ebd., S. 127.

Thomas Bedorf

Die Konjunktur des Fremden und der Begriff des Anderen

I. Können fremde Wilde Andere sein?

Wie bei Begriffen, die am Rande der theoretischen Hauptverkehrsadern liegen, üblich folgt auf die Ignoranz eine Konjunktur. So ergeht es auch dem Begriff des Fremden, der kein *terminus technicus* der Philosophie und der Sozialwissenschaften war, bevor er allgegenwärtig wurde. Beruhigt sich die Konjunktur, lässt sich die Frage stellen, worin der systematische Ertrag der neuen Begrifflichkeit liegt. Im Falle des Fremden entscheidet sich viel daran, wie sich der Begriff zum (traditionellen) Begriff des »Anderen« verhält. Hier herrscht Verwirrung, weil teils die Bezeichnungen synonym verwandt,¹ teils präzise Unterscheidungen vorgeschlagen werden.² Soll die Fremdheit nicht prinzipiell als eine einfache *Variante* des Eigenen verstanden werden oder als potentiell auf Eigenes rückführbare *Abweichung*, dann bietet es sich an, grundsätzlich mit einer begrifflichen Unterscheidung zu operieren. Das Andere oder der/die Andere ist dann dasjenige, das sich vom Selben oder vom Ich nur ontologisch oder numerisch unterscheidet, aus übergeordneter Perspektive jedoch gleich erscheint. Das Fremde oder der Fremde hingegen »unterscheidet sich«³ (ohne diese Metaperspektive) oder bestimmt sich als dasjenige, was jenseits einer Grenze als das Ausgeschlossene liegt.⁴

Zur Verdeutlichung dieser Unterscheidungsstrategie soll ein bekanntes Beispiel dienen, woran sich eine Problematisierung dieser Differenz anschließt. Ich skiz-

¹ So etwa bereits der Titel von Julia Reuter: *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*. Bielefeld 2002.

² Vgl. Kurt Röttgers: *Kategorien der Sozialphilosophie*. Magdeburg 2002, S. 273–278, so auch bereits *Sozialphilosophie. Macht, Seele, Fremdheit*. Essen 1997, S. 175f., sowie Bernhard Waldenfels: *Fremderfahrung und Fremdanspruch*. In: ders., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt/M. 1997, S. 16–53, insbes. S. 20–23.

³ Bernhard Waldenfels: *Antwortregister*. Frankfurt/M. 1994, S. 202.

⁴ Vgl. Kurt Röttgers: *Fremdheit*. Erscheint in: *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Hrsg. v. Armin Wildfeuer u. Petra Kolmer. Freiburg, München 2007.