

Sich der Gewalt des Textes widersetzen

Zur Kritik der Repräsentation

Maaïke Meijer

Im Herbst 1991 flogen in Deutschland zum ersten Mal Steine durch die Fenster von Asylantenheimen. Belgien zeigte am Wochenende des 23.11.1991 ein erschreckendes Ausmaß der gewalttätigen Fremdenfeindlichkeit¹, als in Antwerpen 25% der Bevölkerung die Faschisten wählten. Und einer der wichtigsten liberalen niederländischen Politiker, Frits Bolkestein, wünschte sich Sozialprogramme zum Schutze der sogenannten 'echten' Niederländer in alten Wohngebieten gegen die 'neuen' Niederländer.

Oft denke ich darüber nach, was wir als feministische Literaturwissenschaftlerinnen mit dieser so harmlos erscheinenden Literatur, die unserer Objekt ist, und der so un-effektiv erscheinenden Literaturwissenschaft, an diesen Mißständen ändern können. Wir sind kein Politiker. Wir sitzen nur an einem Schreibtisch. Wenn wir jedoch in unserer Arbeit nicht auf diese politischen Realitäten reagieren, wie soll der Feminismus dann noch von sich behaupten, er sei mehr als lediglich die neueste Variante des Nicht-Einbezogenseins, des Nicht-Engagements? Für mich sind sexuelle Gewalt und Rassismus die wesentlichen moralischen und politischen Themen unserer Zeit. Kulturell produzierte Entfremdung von und Angst vor 'dem/der Anderen' erzeugt sehr reale Gewalt gegen die, die zum/zur Anderen gemacht worden sind. Ich nehme daher auch an, daß sexuelle Gewalt und Rassismus als gesellschaftliche Realitäten das Ergebnis langwieriger, immer wieder neuverfaßter kultureller Haltungen sind, die in Texten konstruiert worden sind und auf diese Art und Weise selbstverständlich, unvermeidlich, normal, natürlich gemacht worden sind. Textuelle und visuelle Mechanismen könnte man als die Auslöser betrachten, die schließlich Steine, Wahlstimmen und regressive politische Programme nach sich ziehen. Kulturelle Texte fungieren zumindest als Paralleltext zum sozialpolitischen Text.

Susanne Kappeler hat in ihrem Buch *The Pornography of Representation* (1986) dargelegt, daß wir die kulturellen Texte selbst als eine Welt für sich ernst nehmen müssen: die Welt der Repräsentation, die in Frage gestellt werden sollte. Ich möchte die Kritik der Repräsentation und die Instrumente zur Kritik kulturel-

¹ Dieser Artikel wurde am Wochenende des 23. und 24. November 1991 geschrieben.

ler Texte darlegen, popularisieren und damit das bejahende Lesen und letztendlich auch die Produktion 'gewalttätiger' kultureller Texte verändern.

Die Kritik der Repräsentation ist recht einfach und kann gelernt und gelehrt werden. Solange aber diese Art von Lesen nicht verbreitet wird, sind die Diskussionen um die politischen Implikationen visueller, literarischer und anderer kultureller Texte zu einer fatalen Einfältigkeit verurteilt.² Es wird diskutiert, als wären die Ereignisse, die eine literarische Geschichte erzählt, unmittelbar zugänglich, als wäre das Konzept des Erzählers, der jeden Text kontrolliert, völlig unbekannt. Die Erfahrung und Stellungnahme des Lesers wird jedoch stark durch die Perspektive des Erzählers manipuliert. Leser sollen meiner Meinung nach dazu gebracht werden, den Wegen zu folgen, auf denen Texte ihre Subjekt- und Objektpositionen herstellen und sie nach den Kategorien von Geschlecht und Ethnizität einteilen.

Die Kritik der Repräsentation beschränkt sich nicht auf literarische Texte. Sie beschäftigt sich genauso mit Pornographie, Zeitungen, Photographie oder Filmen.³ Ich habe aus dieser Vielzahl zwei Beispiele genommen. Das erste analysiert den Sexismus in einem Photo und vor allem in den Texten, die das Photo interpretieren und einrahmen. Das zweite Beispiel analysiert den Rassismus in einem Kinderbuch. In meiner kritischen Analyse werde ich Narratologie, Rhetorik und Intertextualität als analytische Instrumente benutzen.

"Und Er sah, daß es gut war": Photos und Kommentare

Mein erstes Beispiel ist ein Zeitungsartikel über die Photos von Ed van der Elsken. Es erschien in *De Volkskrant*, einer der Qualitätszeitungen in den Niederlanden (Ellenbroek 1991). Ed van der Elsken ist ein bekannter niederländischer Photograph, der kürzlich verstorben ist. Das *Stedelijk Museum* in Amsterdam hat im Herbst 1991 seinem gesammelten Werk eine Ausstellung gewidmet.⁴ Van der Elsken hat in der sogenannten Halbwelt photographiert: Er legte das Leben auf der Straße, Prostituierte, arme Leute, Alkoholiker und Penner fest. Er kam selbst aus der Unterschicht und hatte sich sein Fachwissen zum großen Teil im Selbststudium angeeignet. Darum dauerte es einige Zeit, bevor van der Elsken als

2 Hinsichtlich der Niederlande denke ich dabei zum Beispiel an die Naivität, mit der eine Diskussion in den Zeitungen geführt wurde anlässlich des Vorwurfs rassistischer Tendenzen in Thea Beckmans Kinderbuch *Het wonder van Frieswijk* (1991). Auf dieses Buch werde ich am Ende dieses Artikels eingehen.

3 Die Textart ist aber schon wichtig, weil sie die Nachricht in gewisser Weise einrahmt: Jede Textart hat ihre eigenen Stilkonventionen, diktiert dem Leser eine bestimmte Lesehaltung und geht von bestimmten vorgegebenen Werturteilen aus.

4 Once upon a time. Ed van der Elsken, Photos 1948-1988. Herbst 1991.

Künstler Anerkennung fand. Im Augenblick wird er zunehmend zu einem der größten niederländischen Photographen stilisiert. Der Zeitungsartikel, um den es geht (Ellenbroek 1991), ist an und für sich schon ein Schritt in die Richtung der Kanonisierung. Van der Elskens Lebensweise, sein rauher Großstadtdialekt, die Anziehungskraft, die marginales Leben auf ihn hatte, und seine für die Arbeiterklasse so charakteristische Männlichkeit werden hier romantisiert, anerkannt und als sein Warenzeichen vorgeführt. Er ist der Typ mit 'rauher Schale, gutem Kern', der Rowdy mit dem goldenen Herzen, schnell in Tränen und schnell am Fluchen.

Van der Elskens schrieb manchmal kurze Kommentare zu seinen eigenen Bildern. Sein Photoband *Amsterdam! Oude foto's 1947-1970* (1979) enthält einen solchen Kommentar, auf den ich eingehen möchte, da er in dem Artikel in *De Volkskrant* zitiert wird. Um genauer analysieren zu können, habe ich zwei (aus einer Serie von sieben) Photos, auf die sich van der Elskens Kommentar bezieht, in den Artikel aufgenommen (Abbildungen 1a und 1b). Man sieht zwei junge Männer, die ein Mädchen ergreifen und sie halb auf den Boden werfen. Ein anderer Junge schaut dem Ganzen zu (1b). Er ist skeptisch, voller Abscheu, halb verängstigt.



Abb. [1a]



Abb. [1b]

Van der Elsken nennt diese Photos "Spaß machen auf dem Rummelplatz". Er kommentiert seine Photos wie folgt:

Auf den vorigen Seiten sah der Photograph zwei Freundinnen. Er sah, wie eines dieser Mädchen furchtbar grob von einem Angehörigen des männlichen Geschlechts angefaßt wurde. Er sah, wie dieser grobe Kerl das wehrlose Kind ohne jeden Respekt vor ihrer Persönlichkeit und auch ohne jegliche Einwilligung ihrerseits überwältigte, woraufhin sich das Mädchen gezwungenermaßen in seine Arme schmiegen mußte. Und er sah, daß es gut war.⁵ (van der Elsken 1979. Auch in Ellenbroek 1991)

Dieser Kommentar belegt, wie der Photograph seine eigenen Photos interpretiert. Er lädt uns ein, die Photos auf eine spezifische Art zu sehen: *Die machen ja nur Spaß*. Dieser Kommentar verharmlost eine Szene potentieller sexueller Belästigung als normale heterosexuelle, soziale Umgangsformen von Jugendlichen. Die Szene wird somit beinahe rührend. Der Titel des Photos und der Kommentar ver-

⁵ Auf Niederländisch: "Op de pagina's hiervoor zag de fotograaf twee vriendinnen. Hij zag hoe één van die meisjes ontzettend ruw beetgepakt werd door iemand van het manlijk geslacht. Hij zag hoe deze flinkerd het weerloze kind zonder enige eerbied voor haar persoonlijkheid en ook zonder enige inspraak van haar kant tot overgave dwong, waarna het meisje zich wel in zijn armen moest vleien. En hij zag dat het goed was." (van der Elsken 1979: ohne Seitenangabe); auch in Ellenbroek (1991) zitiert.

hindern, daß wir die Bilder in einer anderen Weise interpretieren. Sie lassen dem Betrachter scheinbar keine andere Wahl.

Dies ist ein Beispiel für die Macht der Interpretation und ihre normierende Kraft. Interpretation ergreift das Bild, eignet es sich an, wirft ein blendendes Licht darauf. Wir, die diesen Kommentar lesen, werden zuletzt mit der Bemerkung "er sah, daß es gut war" entlassen. Beim Lesen entsteht immer das Problem, daß man in den Text aufgenommen ist, als säße man in einem fahrenden Zug: Man will und muß mit bis zum Ende; die narrative Zugkraft zwingt einen, die Reise zu beenden.

In dem Artikel von Ellenbroek werden mehrere Schichten eines Interpretationsrahmens sichtbar. Einmal ist da die erste Schicht, in der die Photos selbst schon im fast buchstäblichen Sinne ein 'Rahmen' sind. Sie sind eine Interpretation, ein vorsätzlicher 'Schnitt' des Photographen vom Rummelplatz. Die Bilder an sich sind aber immer noch total offen, sie ließen sich auf viele Arten interpretieren. Van der Elskens Titel und Kommentar sind der zweite und dritte Interpretationsrahmen, die die Bilder in die Richtung der 'Selbstverständlichkeit' heterosexueller Belästigung eingrenzen. Bild und Kommentar bewirken, daß wir die Jungen als das Subjekt und die Mädchen als das Objekt der Handlung betrachten.

Als vierte Schicht fungiert der Zeitungsartikel, der wiederum van der Elskens Kommentar einrahmt, indem er ihn nicht in Frage stellt, sondern ihn als ein Beispiel für die Sichtweise van der Elskens auf die Welt darstellt. Nach dem Zitat fährt Ellenbroek in seinem Artikel fort: "Seine Photos verraten das Geheimnis seiner Sichtweise - frech, direkt, engagiert" (a.a.O.).

Damit ist der Sexismus van der Elskens als vital, sogar als fortschrittlich ("engagiert") charakterisiert. Seine für dieses Milieu so charakteristische Männlichkeit, die ihm ein immerwährendes Interesse für das Thema der "Jungs, die hinter den Mädchen her sind", erlaubt, wird hier von Ellenbroek als eine neue, kulturell akzeptable und sogar erfrischende Haltung dargestellt. Van der Elskens Sensibilität und Zärtlichkeit werden mit seiner Liebe zu Tieren illustriert. Er könnte, schreibt Ellenbroek, "weinen um ein vernachlässigtes Kätzchen".⁶

6 Wenn man in van der Elskens Photobuch nachschaut, verweist Ellenbroeks Kommentar auf das Photo einer kleinen Katze, die auf einem Flachdach vergewaltigt wird. Van der Elskens Kommentar lautet folgendermaßen: "Vier oder fünf enorme, grobe Scheißkatzen decken, vergewaltigen mehrmals diese eine arme kleine Katze. Trotzdem geht sie darauf ein, der kleine Schatz." (Van der Elskens 1979).

Die Empathie, die man bei dem Photographen dem mißhandelten Mädchen gegenüber erwarten würde, kommt nicht zustande, kann sich aber wohl angesichts der bedrängten Katze äußern. Man sieht hier auch eine bedeutsame Verschiebung vom Mädchen zum weiblichen Tier. Ellenbroek vollzieht diese Verschiebung kritiklos nach. Van der Elskens ist bei näherem Be-

Die fünfte Schicht, der letzte Rahmen, der um das Photo gelegt wird, konstituiert sich aus der Tatsache, daß dieses Photo nun im berühmten Stedelijk Museum hängt. Es ist als Kunst geheiligt und damit schwieriger zugänglich für Kritik an seiner ideologischen Beschränktheit. Die fünf Einrahmungen, die um die Photos gelegt worden sind, bewirken, daß das Bild dahingehend interpretiert wird, daß dies die normale, die menschliche und sogar die gute Art und Weise sei, wie Jungen und Mädchen miteinander umgehen.

Um der Frage nachzugehen, wie es möglich ist, daß dieser ideologische Effekt erreicht werden kann, möchte ich einen genaueren Blick auf die rhetorische Struktur des Kommentars van der Elskens werfen. Zu dieser Textanalyse werden Begriffe aus der Rhetorik, der Narratologie und der Intertextualität benötigt. Wenn man den Text betrachtet wie ein Gedicht, kann man sehen, wie überzeugend eine solche Textmaschine funktioniert, wie sehr sie den Leser von ihrer geschlechtsspezifischen Sichtweise zu überzeugen versucht und mit welchen Mitteln sie dies erreichen will. Ich zitiere nochmals den Kommentar:

[Auf den vorigen Seiten sah der Photograph zwei Freundinnen.] Er sah, wie eines dieser Mädchen furchtbar grob von einem Angehörigen des männlichen Geschlechts angefaßt wurde. Er sah, wie dieser grobe Kerl das wehrlose Kind ohne jeden Respekt vor ihrer Persönlichkeit und auch ohne jegliche Einwilligung ihrerseits überwältigte, woraufhin sich das Mädchen gezwungenermaßen in seine Arme schmiegen mußte. Und er sah, daß es gut war. (van der Elskens 1979. Auch in Ellenbroek 1991)

Das Bemerkenswerte ist, daß die ganze Beschreibung anscheinend zu der Schlußfolgerung führt, daß hier ein Mädchen belästigt wird. Der Text ruft diesen Eindruck durch den Gebrauch von zwei Stilmitteln, dem Parallelismus (Wiederholung der Satzanfänge) und der Enumeration, hervor. Beide suggerieren einen Klimax. Den Parallelismus erkennt man in der Wiederholung von "der Photograph sah", "er sah", "er sah". Die Enumeration gewalttätiger Handlungen (er griff sie furchtbar grob / er überwältigte sie) suggeriert einen gewalttätigen Klimax. Der Klimax jedoch ist nicht der einer evidenten Gewalttat, die wiederum von dem Satzteil "gezwungenermaßen" suggeriert wird. An dem Punkt, wo man den Klimax erwartet, bekommt das Mädchen gerade soviel Subjektivität, daß sie der Gewalt mit ihrem Ja zuzustimmen vermag: Sie "schmiegt sich in seine Arme". Auf diese Weise liegt der Klimax der Gewalt in der Zustimmung des Mädchens.⁷

trachtung jedoch auch bei dem Tier ambivalent, was seine Betonung der Bereitwilligkeit der Katze angibt.

7 Kappeler (1986) nennt dies "Szenario 2". Weil das anfängliche pornographische Szenario 1 dem Schema "Herr (Unterdrücker) - Knecht (Unterdrückter)" folgt, bildet Szenario 2 die Zustimmung des Opfers den Wünschen des Herrn gegenüber ab. Hier wird dem ausgebeuteten

Die Formulierung "der grobe Kerl" schafft angeblich eine ironische Distanz zu dem Jungen, der das Mädchen belästigt. Sie bricht unsere potenzielle Identifikation mit dem Jungen. Trotzdem aber stimuliert der Verfasser des Kommentars uns nicht, uns mit der anderen Person, dem Mädchen, zu identifizieren. Indem er sie "das wehrlose Kind" nennt, wird ihr ihre Persönlichkeit teilweise abgesprochen. In diesem Prozeß der Nichtidentifikation mit einer der beiden Personen nimmt der Erzähler eine Metaposition ein. Dieser Blick 'von oben' wird in dem intertextuellen Verweis auf das biblische Buch Genesis bestätigt: "und er sah, daß es gut war". Auf diese Weise nimmt der Künstler/Photograph/Schöpfer eine göttliche Position ein, um die photographierte Umgangsform als gesunde Heterosexualität zu bewerten. Durch diesen Intertext werden die Jungen und die Mädchen in Analogie zu Adam und Eva in ihrer 'natürlichen' Veranlagung gezeigt. Es ist bezeichnend, daß der Erzähler nicht 'ich' sagt. Er spricht von sich in der dritten Person und versteckt sich so hinter seiner beruflichen Identität: *Der Photograph sah*. Dieser Blick des Photographen wird dann zum unanfechtbaren Blick Gottes.

Einen anderen intertextuellen Hinweis findet man in der Bezeichnung "das wehrlose Kind". Diese Formulierung ruft auf ironische Weise die bekannte 'Jungfrau in Not' aus Märchen und Liebesgeschichten in Erinnerung. Hier jedoch löst die 'Jungfrau in Not' keine kavaliersmäßige Rettungsaktionen, sondern männlichen Mißbrauch der Situation aus. Dies ist van der Elskens revidierte Interpretation des Motivs der 'Jungfrau in Not'.

Eine letzte und bezeichnende Modulation ist die Revision des feministischen Diskurses, die sich meiner Ansicht nach in diesem Text erkennen läßt. Die Wertung der Ereignisse könnte von einer empörten Feministin stammen: "Eins dieser Mädchen wurde furchtbar grob von einem Angehörigen des männlichen Geschlechts gegriffen" - "(es wurde) [...] überwältigt" - "ohne jeden Respekt vor ihrer Persönlichkeit und auch ohne jegliche Einwilligung ihrerseits" - "das Mädchen mußte sich gezwungenermaßen". Van der Elskens verleibt seinem Text diese feministischen Versatzstücke ein, aber nur mit der Absicht, auf sie zu antworten, sie zu übertönen und zu entwaffnen. Sein Kommentar, der 1979 geschrieben wurde, als der Feminismus in der niederländischen Gesellschaft zunehmende Verbreitung fand, greift eindeutig Echos aus dem feministischen Diskurs auf. Demnach läßt sich der Text als Schlachtfeld von zwei Diskursen betrachten, dem feministischen und dem 'neumännlichen' Diskurs, die so aufeinander ausgerichtet werden, daß der feministische Diskurs die Schlacht verliert und unwirksam gemacht wird.

Subjekt gerade genug Subjektivität gelassen, um dem zuzustimmen, was mit ihm/ihr gemacht wird. Kappeler findet diese pornographischen Muster in allerlei kulturellen, einschließlich literarischen, Texten wieder.

Noch eine letzte Bemerkung zu van der Elskens. Wenn man zeigt, daß van der Elskens Kommentare mitunter sehr sexistisch sind, reagieren manche Leute empört: "Van der Elskens hat Frauen aber geliebt". Dies hat Tradition. Wenn man darauf hinweist, daß ein großer niederländischer Autor wie Edgar du Perron in den dreißiger Jahren ziemlich rassistisch sein konnte (Bal 1991: 122-142), behaupten viele: "Aber du Perron war antikolonialistisch, er hatte indonesische Freunde und er unterstützte den Freiheitskampf" (Peeters 1991). Meine Antwort darauf ist folgende: Es dreht sich hier nicht um einen individuellen Autor oder Künstler und um dessen Moral. Es handelt sich hier um kulturelle Konventionen, um kollektive Strukturen der Repräsentation, die jeden einzelnen übersteigen, und die unserer Sprache und Kultur als solcher eigen sind. Gemeint ist hier der Text als Prozeß im Sinne Barthes, als ein überpersönliches Konglomerat an Kräften. Der Autor darf sozusagen die Feder für einen Moment halten, aber sie bewegte sich schon von alleine.⁸

Aus der Gemeinschaft der Subjekte ausgesperrt

Mein zweites Beispiel befaßt sich mit dem Rassismusproblem. In den Niederlanden gab es eine enorme Diskussion um das Kinderbuch *Het wonder van Friesland* von Thea Beckman. Es handelt sich bei dem Buch um einen historischen Roman über die niederländische Stadt Kampen im vierzehnten Jahrhundert, deren Einwohner zum ersten Mal ein schwarzes Kind namens Danga zu Gesicht bekommen. Danga ist von einem vorbeiziehenden portugiesischen Kaufmann als Sklave mitgebracht worden. Das Buch schildert historisch korrekt, wie die Autorin behauptet, die unglaublich rassistischen Reaktionen auf dieses schwarze Kind. Man meint, es sei ja wohl der Teufel, könnte es beißen? Es müsse wohl 'schwarz vor Sünde' sein, es sei ein gefährliches Tier, und so weiter. Manche Leute fanden dieses Buch rassistisch. Andere wiederum, die Mehrheit, meinten, daß das Buch im Gegenteil Rassismus gerade bekämpfe, indem es ihn explizit ablehne. Diese Meinung basiert auf der Tatsache, daß die wichtigste Protagonistin, das weiße Mädchen Alijt, mit Danga sympathisiert und es sogar schafft, ihn aus der Sklaverei zu befreien. Sie stiehlt den Schlüssel von Dangas Kette aus der Börse des Kaufmannes, befreit Danga und läßt durch Kniffe und Schliche den Eindruck entstehen, als sei dies ein Wunder, das von der heiligen Magd Maria in eigener Person herbeigeführt worden sei. Durch diese Heldentat und durch die Tatsache,

⁸ Dies heißt natürlich nicht, daß ein Schriftsteller nicht persönlich verantwortlich ist für das, was er schreibt.

daß Alijt von Anfang an oft die Fokalisation⁹ übernimmt, wird sie für die jugendlichen Leser leicht zum Identifikationsobjekt. Alijt ist jedoch nicht nur mutig. Am Ende wird sie auch zu einer recht aufdringlichen Gönnerin und trägt eine klebrige 'Philanthropie' zur Schau, zu der Weiße neigen, die versuchen, sich von ihren Schuldgefühlen zu befreien.

Noch wichtiger jedoch ist es, den Ethnozentrismus dieser Erzählung nicht bloß auf dem Niveau der Ereignisse, der Fabel, anzusiedeln. Ereignisse werden immer in der Art und Weise, in der sie erzählt und fokalisiert werden, eingerahmt. Niemand hat bislang der einfachen Tatsache Beachtung geschenkt, daß der Rassismus in Beckmans Buch von der Position und der Sichtweise der Erzählerin und von der Fokalisationsvernetzung abhängt.

Eine Analyse auf dem Niveau des Erzählens anstatt der Fabel zeigt, wie der außenstehende Erzähler völlig von der Sichtweise, die angeblich aus dem vierzehnten Jahrhundert ist, beeinflusst wird. Es sind nicht nur die unwissenden Leute von Kampen, die Danga einen "Teufel" und "Mohren" nennen. Die erzählende Instanz selbst nennt den schwarzen Jungen "Mohren", "kleinen Nigger", "Sklaven" und so weiter. Wenn die Erzählerin konsequent auf Danga als "Danga" verwiesen hätte, hätte er/sie eine überzeugende Distanz zwischen der modernen, progressiven Sichtweise, von der aus die Erzählung dann geschrieben wäre, und den Sichtweisen des vierzehnten Jahrhunderts, die dann tatsächlich in der Erzählung bloß 'gezeigt', 'vorgeführt' wären, kreiert. Die Beschreibungen, die die Erzählerin von dem Jungen gibt, sind nun jedoch zutiefst intertextuell mit kolonialistischen Klischeesichtweisen gegenüber Schwarzen des zwanzigsten Jahrhunderts und nicht mit dem Diskurs des vierzehnten Jahrhunderts verbunden. In diesen Klischees wird der Leser ohne Ende auf einen überspitzten Kontrast zwischen der "pechschwarzen Haut" und den "glänzenden weißen" Augen und Zähnen, auf die "rollenden Augen", die "dicken Lippen", die "rosaroten Handflächen" und ähnliches aufmerksam gemacht. Auf diese Art und Weise macht die erzählende Instanz selbst Danga zum exotischen Objekt und beschränkt ihn auf seine äußerli-

9 "Fokalisation" ist ein terminus technicus, der den früheren Terminus "Perspektive" ersetzt. Eine Erzählung wird immer vermittelt von einem erzählenden Subjekt, entweder von einer Erzählinstanz, die selber außerhalb der Geschichte steht, oder von einer der Personen. Die Ereignisse und Personen erscheinen immer in einem bestimmten Licht, dem Licht desjenigen, der 'sieht' und dessen Blick und Standpunkt vermittelt wird. Fokalisation stellt eine Verbindung zwischen dem Standpunkt desjenigen, der sieht, und dem, was gesehen wird, her. Nur über die Fokalisation haben Leser Zugang zu den Ereignissen und Personen. Es gibt kein Erzählen ohne Fokalisation, weil eine 'objektive' Beschreibung unmöglich ist. Die meisten Erzählungen zeigen einen vielfachen und schnellen Fokalisationswechsel. Zu den Konzepten der erzählenden Instanz, des Fokalisators und der Fokalisation siehe Mieke Bals Erzähltheorie (Narratologie) (1985).

chen Merkmale. Während Alijt Danga auf dem Niveau der Ereignisse 'befreit', bleibt Danga auf dem Niveau der Erzählung eingesperrt. Weil diese Beschränkung durch die 'Heldentaten' verschleiert wird, ist sie umso wirksamer.

Wenn wir uns das Fokalisationsnetz anschauen, wird deutlich, wie alle 'Akteure' der Geschichte (Alijt, ihre Schwester Agnes, ihr Vater, der Kaufmann, und so weiter) fokalisieren. So erleben wir oft ihre Innenwelt und Gedanken, Meinungen und Gefühle hinsichtlich der Ereignisse und Mitakteure. Danga wird jedoch nie zum fokalisierenden Subjekt. Das heißt, daß er immer das Objekt der Blicke und Ansichten anderer, weißer, Menschen bleibt. So ist Danga auf dem Niveau der Erzählung aus der Gemeinschaft der Subjekte ausgesperrt und nimmt eine Position ein, die er mit dem Hund Tieske teilt. Die Ähnlichkeit zwischen Danga und dem Hund wird auf unheimliche Weise von der 'Heldin' Alijt im folgenden Fragment betont:

Danga in seiner Ecke unter der Treppe schaute zu Alijt und sie zu ihm. Seine dicken Lippen spalteten sich zu einem strahlenden weißen Lächeln. Neben ihm saß Tieske und der kleine Sklave wühlte mit einer hellen Handfläche durch den struppigen, braunen Pelz. Tieske knurrte vor Genuß. Sie sind sich ähnlich, dachte Alijt. (Beckman 1991: 44)

Dieses Fragment zeigt, wie der Erzähler vorgeht. Der erste Satz wird von dem außenstehenden Erzähler fokalisiert. In den darauffolgenden drei Sätzen ist die Fokalisation ambivalent. Man kann sie als die Fortsetzung der Fokalisation des außenstehenden Erzählers lesen, aber auch schon als Ausdruck der eingerahmten Fokalisation durch Alijt. Die undeutliche Verteilung von Fokalisationspositionen ist kennzeichnend für die Geschichte. Im letzten Satz fokalisiert der Erzähler Alijt, die Danga und den Hund fokalisiert. Eigenartigerweise wird nicht explizit erklärt, was die Gründe für die Ähnlichkeit zwischen Danga und dem Hund sind. Weil die Begründung für den Vergleich fehlt, wird es dem Leser überlassen, diese plumpe Andeutung so auszufüllen, wie es ihm recht ist.

Diese beiden Strategien, die obsessive Fixierung des Erzählers auf das Äußere Dangas, das ihn zu einem exotischen Vogel macht, in Kombination mit der Tatsache, daß Danga konsequent eine Subjektposition abgesprochen wird, machen dieses Kinderbuch zu einer rassistischen und den Rassismus fördernden Geschichte. Ich halte Geschichten wie diese für gewalttätig.¹⁰

¹⁰ Siehe dazu auch die spezielle Ausgabe der *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* Nummer 38 (10-2/1989): *Metaphern der Gewalt, Gewalt der Metaphern (Metaforen van geweld, geweld van metaforen)*. Feministische Geisteswissenschaftler diskutieren hier die Frage: "Können bestimmte Repräsentationsformen, wie der Ausschluß von Frauen aus einer Erzählung, die Metaphorisierung von Frauen zu der Verkörperung des Bösen und die Negation weiblicher Subjektivität, als eine Form von Gewalt gegen Frauen aufgefaßt werden? Ist die Metaphorisierung von Frauen als 'die Andere' in Texten mit der Objektivierung von Frauen als Opfer von Ge-

In diesem Artikel wollte ich zeigen, wie Texte nicht so sehr zu Gewalttaten führen, sondern selbst Gewalttaten sind. Literatur ist nicht harmlos, auch nicht die im Gewand der Kinderbücher. Literaturwissenschaft ist nicht un-effektiv. Ich sitze nach wie vor nur an einem Schreibtisch. Von hieraus möchte ich jedoch bewirken, daß Instrumente zur kritischen Textinterpretation in Umlauf kommen, die die fortwährende Konstruktion eine(s)(r) 'Anderen' ihrer ideologischen Kurzsichtigkeit überführen.

Anmerkung

Ich bedanke mich bei Hester van der Putte für die Übersetzung meines Beitrages aus dem Englischen sowie für die Korrekturhilfen meiner Kollegin Margret Brüggemann.

Literatur

- Bal, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 1985.
- Dies.: *Doór zuiverheid gedreven: het troebele water van Het land van herkomst van E. du Perron*. In: van Alphen, Ernst / Meijer, Maaïke (Hrsg.): *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*, Amsterdam 1991, S. 122-142.
- Beckman, Thea: *Het wonder van Frieswijck*, Amsterdam 1991.
- Ellenbroek, Willem: *Groot wild tussen duizend slijmballen en kleurloze eikels. Ed van der Elsken, de bohémien van de fotografie*. In: *De Volkskrant* 11.10.1991.
- Ed van der Elsken: *Amsterdam! Oude foto's 1947-1970*, Amsterdam 1979.
- Kappeler, Susanne: *The Pornography of Representation*, Cambridge 1986 (Nachdr. 1988).
- Metaforen van geweld, geweld van metaforen*. Themanummer von *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* no. 38, 10-2/1989.
- Peeters, Carel: *Politburo*. In: *Vrij Nederland* 1/1991.

walt in der Gesellschaft vergleichbar? Ist dann schließlich der Unterschied zwischen dem Textuellen und dem Realen weniger groß als man allgemein annimmt?"