

**SCHREIBEN ALS FREMDE(R): EINE VERGLEICHENDE STUDIE ZUR
FREMDHEIT IN AUSGEWÄHLTEN GEDICHTEN VON CHARLES BUKOWSKI
UND NELLY SACHS**

by

Coenet Treurnicht

16078897

Submitted in fulfilment of the requirements for the degree
MA German

in the

FACULTY OF HUMANITIES

at the

UNIVERSITY OF PRETORIA

Supervisor:

Prof. Dr. Stephan Mühr

October 2022

ABSTRACT

The radicality of the “Fremderfahrung” can be described as an existential process of having to relearn the way in which one thinks, speaks, and writes. The poems of Charles Bukowski and Nelly Sachs showcase how their different styles of writing found a way to describe trauma as well as experiences with radical, structural and every day strangeness. The aim of this project is to investigate how strangeness can be identified, analysed, and discussed in the selected poetry of the exile writer Nelly Sachs and the writer of non-belonging Charles Bukowski.

Much of Charles Bukowski’s work, especially his novels, has been studied under the themes of alcohol abuse, madness, abuse and poverty to name a few. However, there exists little research regarding his poetry and its relation to exile and strangeness. Similarly, Nelly Sachs’s work has been greatly connected to the literature of the Second World War, however through this project I hope to demonstrate how the works of both authors can be analysed through selected theories of strangeness, therefore also showing how strangeness or *Fremdheit* can be identified in literary texts.

This thesis provides evidence that the direct writing style of Charles Bukowski can most often be linked to the categories of everyday and structural strangeness. While also displaying the element of radical strangeness found in the metaphoric style of Nelly Sachs. I argue that the utilization of radical strangeness is linked to the strenuous nature of describing traumata, that in order to word traumatic events Nelly Sachs makes use of her unique metaphoric style of writing, whereas Charles Bukowski directly attacks the everyday and structural strangeness through the selected poetry as analysed throughout this project.

KEY TERMS

Alltägliche, Strukturelle, Radikale Fremdheit, Fremdheit, Charles Bukowski, Nelly Sachs, Bernhard Waldenfels, Exilliteratur, Zugehörigkeit

INHALTSVERZEICHNIS

KAPITEL 1	7
1.1 Werke von Charles Bukowski und Nelly Sachs	8
1.2 Charles Bukowski	10
1.3 Nelly Sachs.....	13
1.4 Die Schreibstile von Nelly Sachs und Charles Bukowski.....	15
 KAPITEL 2	 19
2.1 Fremdheit und Literatur	29
2.2 Exil und Zugehörigkeit	32
2.3 Charles Bukowski und Zugehörigkeit	33
2.4 Nelly Sachs und Exilliteratur	35
 KAPITEL 3	 38
3.1 Das Gedicht: Strange	38
3.2 Das Gedicht: German.....	44
3.3 Das Gedicht: My friend the parking lot attendant.....	51
 KAPITEL 4	 58
4.1 Das Gedicht: Bin in der Fremde	58
4.2 Das Gedicht: In der Flucht.....	62
4.3 Das Gedicht: Welt.....	66

KAPITEL 5	73
5.1 Alltägliche Fremdheit	75
5.2 Strukturelle Fremdheit	79
5.3 Radikale Fremdheit	82
 LITERATURVERZEICHNIS	 85
ANHANG: GEDICHTE	90

DANKSAGUNGEN

Ich möchte Prof. Dr. Stephan Mühr für seine endlose Geduld, seinen Rat und unsere Debatten über Fremdheit danken. Diese letzten zwei Jahre waren eine lebensverändernde Erfahrung und ich verdanke Ihnen so viel davon, danke.

Ich möchte auch Tabea Paul (Röhre) für ihre Zeit und ihre Bemühungen bei der Bearbeitung danken.

Aan my familie, dankie dat julle my drome en passies ondersteun, dat julle my motiveer en slegs die beste vir my gun.

Wian, dankie dat jy na al die gedigte geluister het, al die onbekende gedagtes verdra het, in die opwinding van die studie gedeel het en dat ek jou lewe in 'n oneindige duitse les kan omskep.

Abschließend möchte ich meine Dankbarkeit ausdrücken, dass ich die Werke solch außergewöhnlicher Autoren studieren durfte. Den Autoren Nelly Sachs und Charles Bukowski widme ich diese Worte:

Strange ridden memories disturb my peace,

Line in day out.

Your discerning voices

Schutzsuchend in der Angst vor

Unbekannten Augen gebaut.

Turned down hands,

Expected to carry their weight in this

Wasteland, an unwelcomed Wandererswelt.

I feel your words as they burn like the mocking sand under your skin,

Die äußere Fremdheit eine Fremdsprach-sprech-lese-rin,

Poetry is living so vividly in a world not even my prayers have been.

PLAGIARISM DECLARATION

Full names	Coenet Treurnicht
Student number	16078897
Topic of work	MA German Thesis

Declaration

1. I understand what plagiarism is and am aware of the University's policy in this regard.
2. I declare that this **thesis** (e.g., essay, report, project, assignment, dissertation, thesis, etc.) is my own original work. Where other people's work has been used (either from a printed source, internet or any other source), this has been properly acknowledged and referenced in accordance with the requirements as stated in the University's plagiarism prevention policy.
3. I have not used another student's past written work to hand in as my own.
4. I have not allowed, and will not allow, anyone to copy my work with the intention of passing it off as his or her own work.

Signature  _____

KAPITEL 1

EINFÜHRUNG

Ziel dieser Masterarbeit ist es, die Elemente des Fremden in der Lyrik der Exilschriftsteller Nelly Sachs und Charles Bukowski zu erforschen. Diese Arbeit identifiziert, beschreibt und analysiert die drei Kategorien von Fremdheit, wie sie von Bernhard Waldenfels dargelegt wurden, sowie andere Merkmale von Fremdheit, die in den Gedichten erkennbar sind. Das letztendliche Ziel ist es, das Fremde in der Poesie zu verstehen und zu diskutieren. Die Ergebnisse dienen dem Vergleich und der Analyse der ausgewählten Gedichte sowie der Berücksichtigung entsprechender Reaktionen und Kritiken.

Die Forschungsfrage für diese Studie lautet daher: Wie können Waldenfels' Fremdheitstheorien und die anderen identifizierten Fremdheitsmarker verwendet werden, um Fremdheit in den ausgewählten Gedichten von Nelly Sachs und Charles Bukowski zu identifizieren und zu analysieren?

Der Forschungsprozess bestand aus qualitativer Forschung und literarischen Rezensionen, die im Bereich der Fremdheit und Fremdheit in der Literatur verwurzelt sind. Der Prozess begann mit der Identifizierung der Autoren sowie der ausgewählten Gedichte für die Studie. Dann wurde die vorhandene Forschung gesammelt, beginnend mit Bernhard Waldenfels' Theorien über Fremdheit und später weiter zu Autoren wie Levinas, Leskovec, Müller-Funk usw. Im Laufe dieses Forschungsprozesses wurden die Fremdheitsmarker identifiziert und in den nächsten Teilen der Studie verwendet, bestehend aus der Analyse und dem Vergleich der ausgewählten Gedichte.

Charles Bukowski war am Ende des Zweiten Weltkriegs ein junger Mann von 25 Jahren, während Nelly Sachs eine 54-jährige Frau war, die mit ihrer Mutter nach Schweden geflohen war. Obwohl diese Autoren in Bezug auf Alter und Geschlecht wenig gemeinsam haben, sind beide Autoren Exilautoren. Wo Nelly Sachs einfühlsam über Themen wie Exil, Tod und Flucht aus Nazideutschland schrieb,

schrieb Charles Bukowski brutal und ehrlich über die Themen sozialer Ausgestoßener und soziales Exil. Damit erweitert sich die Reichweite des Exils nicht nur auf ein buchstäbliches Exil aus dem Heimatland, sondern auch auf eine soziale Marginalisierung.

Charles Bukowski war eine prominente Figur in Studien zur amerikanischen Literatur, daher wird diese Studie darauf abzielen, sein Schreiben in einen Kontext mit der deutschen Literaturtheorie und im Vergleich zu einer bekannten deutschen Schriftstellerin, Nelly Sachs, zu stellen.

1.1 Werke von Charles Bukowski und Nelly Sachs

Laut den Manuskripten und Archiven von Bukowski.net veröffentlichte Charles Bukowski während seiner Karriere rund 60 Bücher. Diese Werke umfassen Romane, Gedichtsammlungen sowie Kurzgeschichten. Seine bekanntesten Romane sind *Post Office* (1971), *Factotum* (1975) und *Ham on Rye* (1982). Er veröffentlichte auch eine Reihe von Zeitungskolumnen mit dem Titel *Notes of a Dirty Old Man* (1969). Bukowski schrieb eine große Menge an Gedichten, einige seiner Gedichtsammlungen beinhalten *Burning in Water, Drowning in Flame* (1974), *War all the time* (1984) und *You get so alone at times that it just makes sense* (1986).

Nelly Sachs schrieb hauptsächlich Gedichte, mit Ausnahme einiger poetischer Dramen und Theaterstücke, zum Beispiel des literarischen Werks *Eli* (1950). Laut den jüngsten Nobelpreis-Updates und -Ankündigungen wurde Nelly Sachs erst nach ihrer Exilerfahrung in Schweden für ihre Gedichte bekannt. 1966 erhielt sie auch den Nobelpreis für Literatur. Sachs' erster Gedichtband trägt den Titel *In den Wohnungen des Todes* (1947), einige ihrer anderen bekannten Gedichtsammlungen sind *Flucht und Verwandlung* (1959), *Und niemand weiss weiter* (1957) und *Sternverdunkelung* (1949).

In den Werken von Nelly Sachs ist der Sprachgebrauch ganz anders als im Stil von Charles Bukowski. Sachs setzt sich sehr intensiv mit Poesie auseinander. In der Fremdheitssituation von Nelly Sachs als Flüchtling ist es nicht möglich, einfach einen

Roman zu schreiben, um das Erlebte darzustellen. Poesie ist die Art und Weise, wie sie die Fremdheitserfahrung beschreibt und darstellt. Bukowski, ist ein komplettes Gegenteil, obwohl seine Gedichte in dieser Dissertation untersucht wurden, ist er am bekanntesten für seine Romane. Der Stil eines Romans passte viel besser zu seinen Erfahrungen; es ist eine direktere Art, auszudrücken, was er durchlebt hat. Charles Bukowski verwendet auch eine interessante autobiografische Figur, um seine eigenen wahren Erfahrungen darzustellen, während Nelly Sachs das lyrische Ich sowie Kollektivpronomen und Gedankensprache verwendet, um ihre Figuren durch Poesie darzustellen.

Nachdem ich frühere Forschungen zur geschlechtsspezifischen Sprache durchgeführt habe, habe ich mich für das vergleichende Element dieser Studie entschieden, die Perspektiven sowohl eines Mannes als auch einer Frau einzubeziehen. Die sechs Gedichte wurden aufgrund ihrer thematischen Ähnlichkeiten zu den Themen Fremdheit und Exil sowie Hinweise auf Fremdheitsmarker ausgewählt.

Die Fremdheitsmarker werden in dieser Arbeit in der Kategorie Fremdheit ausführlich diskutiert. Um nur einige zu nennen, umfassen die Fremdheitsmarker, die in der gesamten Studie betrachtet werden, alltägliche Fremdheit, strukturelle Fremdheit, radikale Fremdheit sowie andere Marker, die für Exil und Zugehörigkeit relevant sind.

1.2 Charles Bukowski

Sekundärliteratur wird die Hauptquelle der Literatur sein, die in dieser Literaturübersicht verwendet wird, da uns beide Autoren wenig oder gar keine Kommentare zu Fremdheit und dem Element der Fremdheit in ihren eigenen Werken hinterlassen haben.

Charles Bukowski (1920-1994) wurde in Andernach, Deutschland, geboren und zog im Alter von drei Jahren mit seiner Familie in die Vereinigten Staaten von Amerika. Die Familie ließ sich in Los Angeles nieder (Lagasse, 2018).

Viele der über Charles Bukowski verfügbaren Schriften und Forschungsergebnisse konzentrieren sich auf die Hauptfiguren und Themen seiner Romane. Vimr (2009) schreibt über Genre und Gender, zusammen mit anderen Autoren, die sich auf die Frauen oder weiblichen Figuren konzentrieren, die in Bukowskis Werk zu finden sind, darunter Korhonen (2006) und Aziz (2020). Vimr (2009;22-23) stellt fest, dass es im Werk von Bukowski eine „Genre-Multiplizität“ gibt, was bedeutet, dass die Figuren und Werke von Bukowski nicht einfach anhand einer Art von Männlichkeit oder Weiblichkeit analysiert werden oder eine Art von Reaktion hervorrufen können. Dieses Argument wird in dieser Studie als interessantes Argument dienen, da das Element der „Genre-Multiplizität“ die Art und Weise beeinflusst, in der der Leser:in die „Bukowski-Persona“ interpretiert und darauf reagiert (Vimr, 2009;25).

Ein weiteres mehrmalig erforschtes Thema in Bukowskis Werk ist das Element der „autobiografischen Fiktion“ (Bigna, 2005), in Bezug auf die Hauptfigur in vielen seiner Romane, genannt Hank Chinaski. Obwohl viele dieser Elemente in dieser Studie diskutiert werden, insbesondere in der Analyse der Gedichte, bleibt der Hauptfokus auf der Anwendung von Theorien über Fremdheit und Reaktion auf seine Literatur. Es ist jedoch notwendig, zuerst die Themen, Stile und Einflüsse der Werke jedes Autors zu diskutieren und zu verstehen, bevor man mit der Analyse und Anwendung der Theorien fortfährt.

In ihrer Dissertation erforscht und untersucht Bigna (2005) den autobiografischen Aspekt einiger ausgewählten Romane von Bukowski und stellt fest, dass es 2005 nur zwei bedeutende Studien gab, die Analysen zum Schreiben von Charles Bukowski enthielten. Zu diesen beiden Studien gehören „The Russell Harrison study, Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski, released by Black Sparrow Press 1994“ und Tamas Dobozys Essay „In the Country of Contradiction the Hypocrite is King: Defining Dirty Realism in Charles “. Bukowskis Factotum, 2001.“ (Bigna, 2005;11). Bigna (2005) argumentiert, dass Charles Bukowski durch sein Schreiben die Möglichkeit der Selbsterforschung schafft, und fügt damit Bigna (2005) der Liste der Studien hinzu, die sich auf Identitätstheorien und die Figuren in den Romanen konzentrieren. Es ist klar, dass Bigna (2005) eine detaillierte Beschreibung der Entwicklung von Bukowskis „alternativer literarischer Ästhetik“ (Bigna, 2005;48) zusammen mit kraftvollen Beispielen aus Bukowskis Romanen liefert. Obwohl Identität und Fremdheit zusammenhängen, geht Bigna (2005) nicht näher auf diese Beziehung ein. Eine tiefere Untersuchung der anderen Stile und Genres von Bukowskis Werk, einschließlich seiner Gedichte, Kurzgeschichten und Essays, hätte ebenfalls zum Reichtum von Bignas Studie von 2005 beitragen können.

Seit 2005 hat die Forschung zu Bukowski und seinen Romanen stark zugenommen. In Bezug auf Russell Harrison argumentiert Aziz (2020;3), dass dieser Kritiker fälschlicherweise behauptet hat, Charles Bukowski sei einer der wenigen Schriftsteller, die das Ziel des amerikanischen Traums nicht erreicht haben, jedoch wird es in dieser Studie notwendig sein, den amerikanischen Traum neu zu definieren nach Bukowski. Für Bukowski beinhaltete dieser Traum einfach, sich als Amerikaner zu fühlen und gesehen zu werden. Diese Aussage basiert auf den Kämpfen, die Bukowski in seiner gesamten Literatur zum Ausdruck brachte, insbesondere in einem der ausgewählten Gedichte für diese Studie "Deutsch", das in einem späteren Kapitel analysiert wird. Dieses Gedicht drückt in kurzen Worten Bukowskis Gefühl aus, ein Außenseiter zu sein. Es ist interessant festzustellen, wann und wie Bukowski als Amerikaner und wann als Deutscher bezeichnet wird.

Ende der achtziger Jahre war Bukowski der meistgelesene amerikanische Autor in Deutschland (Aziz, 2020;4), also war er für die Deutschen Amerikaner. Doch in Amerika erhielt Bukowski den „Outsider of the Year Award“ von Jon und Gypsy Lou Webb, zusammen mit einer Veröffentlichung einiger seiner Gedichte mit dem Titel *It Catches my Heart in His Hands* (Westerling, 2018). Diese Auszeichnung besagt, dass Bukowski tatsächlich als Außenseiter galt oder sich zumindest in seiner Arbeit so einordnete.

Viele Thesen wurden über Bukowski und seine Romane geschrieben. Da es sechs Romane von Bukowski gibt, gibt es übergreifende und autobiografische Themen, die die Romane miteinander verbinden. Die meisten Thesen konzentrieren sich auf die Figuren, die in den Romanen von Bukowski zu finden sind, meist in Bezug auf die Haupt- und übergeordnete Figur Hank Chinaski. Wie in(laut?) Aziz (2020) zu sehen ist, der die Dissertation mit dem Titel „The Subversion of Male Hegemony in Charles Bukowski's works“ verfasst hat, basiert diese Dissertation hauptsächlich auf der Geschlechtertheorie und konzentriert sich auf diese männliche Persona in den Werken von Bukowski. Während in dem Artikel von Notash, Z. & Bordbari, Z. (2018) der Schwerpunkt auf Ironie und schwarzem Humor liegt, die in zwei von Bukowskis Romanen zu finden sind, fokussieren und lenken sie die Aufmerksamkeit auf Rassen- und soziale Themen.

Ryan (2014) hingegen schreibt in seiner Abschlussarbeit über die starke Verbindung zwischen Bukowskis Kampf gegen den Alkoholismus und seinem Schreiben. Interessant an der Fallstudie von Ryan (2014) ist die Aussage, dass die soziale Entfremdung den Alkoholismus des Schriftstellers und damit das Schreiben direkt beeinflusst. Diese Dissertation zielt darauf ab, diese Aussage zu erweitern, indem sie die Tiefen der Fremdheit untersucht und untersucht, wie diese Theorien der Fremdheit auf das Leben und Schreiben von Bukowski angewendet werden können.

1.3 Nelly Sachs

Im Gegensatz zu Bukowski lebte Nelly Sachs (1891-1970) den größten Teil ihres Lebens in Deutschland, musste jedoch 1940 mit ihrer Mutter nach Schweden fliehen. Sie flohen, um dem Schicksal zu entgehen, während des Zweiten Weltkriegs in einem Konzentrationslager zu landen. Nelly Sachs wurde 1952 schwedische Staatsbürgerin und starb 1970 in Stockholm (Wall, 1995).

Die bestehende Forschung zu Nelly Sachs ist breit gefächert und befasst sich hauptsächlich mit Nazideutschland, dem Holocaust und Schriftstellern des Zweiten Weltkriegs. Was sie für diese Studie jedoch interessant macht, ist, dass sie auch Teil einer Gruppe von Schriftstellern ist, die als Schriftsteller des Exils gelten. In dieser Zeit des Exils verstummte Sachs' Stimme für einen Moment, da das Dritte Reich für Sachs persönlich das Gefühl einer „Dekonstruktion der deutschen Sprache“ (Ester, 2011; 82) mit sich brachte. Dieses Gefühl der Dekonstruktion sowohl in ihrem Leben als auch in ihrer eigenen Sprache veranlasste Sachs, die Semantik hinter vielen deutschen Wörtern in ihrer gesamten Literatur neu zu bewerten. Es kann argumentiert werden, dass die Neubewertung der eigenen Sprache darin ein Element der Fremdheit findet. Dieses Argument wird bei der Analyse der ausgewählten Gedichte von Nelly Sachs, insbesondere des Gedichts *Bin in der Fremde* weiterentwickelt.

Nelly Sachs schrieb in einem Brief, als sie in Schweden im Exil lebte, dass sie nur zwei Dinge habe, für die sie leben könne, ihre kränkliche Mutter und ihr Schreiben. Sie erwähnt auch, dass sie in ihrem Exilstaat kein Zugehörigkeitsgefühl verspüre. Wir sehen dies in ihrer Arbeit, da sie auch schreibt, dass ihre Romane in ihr lebten, aber sie hat keine Worte, zu beschreiben, was mit ihrem Zugehörigkeitsgefühl oder mit der Welt, die sie einst kannte, passiert ist (Kraft, 2006; 196-197). Wie in Kraft (2006) zu sehen ist, untersucht diese Dissertation die Themen jüdische Identität und Exil in der Zeit des Holocaust. Zusammen mit der jüdischen Identität werden oft Themen in Bezug auf Sachs' Arbeit und Religion untersucht, wie in der jüngsten Arbeit von Van Brenk (2020) mit dem Titel „Absence, Abandonment, and Maternal Lament as Poetic Theology in five poems by Nelly Sachs“ zu sehen ist.

Wie später in dieser Studie bei der Analyse des Gedichts *Welt* zu sehen ist, ist es zum Verständnis der Arbeit von Nelly Sachs notwendig, das Judentum und den Einfluss ihrer Religion auf ihre Arbeit zu verstehen.

Während Sachs' Zeit als Exilschriftstellerin hatte sie einen Briefwechsel mit einem Namen, der heute sehr häufig mit ihrem eigenen Namen in Verbindung gebracht wird, nämlich Paul Celan. Wie bereits erwähnt, begann Nelly Sachs im Exil, die Bedeutung vieler deutscher Wörter, Metaphern, Stilmittel und so weiter zu überdenken.

Im Jahr 2010 schrieb Dillon eine ausführliche Argumentation zu den rhetorischen Mitteln von Sachs und Paul Celan, in der er die Kühnheit der Mittel und die Metaphorik in den Gedichten dieser Autoren vergleicht.

Obwohl der Name Nelly Sachs in vielen Anthologien zum Thema Exil auftaucht, zum Beispiel Müller (1994), gibt es wenig Forschung, in der ihre Poesie durch den Spiegel der Fremdheit analysiert wird. Allerdings hat Brinker-Gabler (1992) im *German Quarterly* eine Theorie der Fremdheit mit dem Gedicht „Bin in der Fremde“ von Nelly Sachs in Verbindung gebracht, jedoch betrachtet dieser Artikel die Fremdheit streng unter dem Gesichtspunkt einer „Ortsbestimmung“. Ort, zum Beispiel ein neues Land. Die Fremdheit des Ortes ist natürlich auch während dieser Studie ein wichtiger Teil der Forschung. Zum Beispiel im Gedicht „In der Flucht“ spielt der Ort während der gesamten Analyse eine wichtige Rolle. Die Fremdheit des Ortes ist jedoch nur eines der Merkmale der Fremdheit, die sich in Nelly Sachs Werk finden.

1.4 Die Schreibstile von Nelly Sachs und Charles Bukowski

Nachdem man die Arbeit von Nelly Sachs erlebt hat, verspürt man einen erschreckenden Moment der Ehrfurcht vor dem Stil, wie sie ein Element radikaler Fremdheit mit einer solchen Sanfttheit eingefangen hat. Eine bemerkenswerte kritische Arbeit, die hier relevant ist, ist ein Aufsatz, der die Worte von Theodor Adorno beschreibt, in dem er sagt, dass es „barbarisch“ sei, ein Gedicht nach Auschwitz oder den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs zu schreiben. Diese Worte von Theodor Adorno werden in der Dissertation von Zilcosky (2005) verwendet, um festzustellen, dass die Autoren Paul Celan und Nelly Sachs durch ihren einzigartigen Schreibstil diese Worte als unwahr bewiesen haben. Zilcosky (2005) stellt fest, dass Adornos Poesiekritik nach dem Holocaust nicht als Verbot jeglicher Poesie zu verstehen ist, sondern als Protest gegen die „Verschönerung“ von Auschwitz.

Zilcosky (2005) führt weiter aus, dass Dichter seit der Äußerung von Adorno im Jahr 1949 diese Kritik als Herausforderung und nicht als Verbot ihrer Arbeit erfahren, insbesondere in den Fällen von Paul Celan und Nelly Sachs. Der Autor (Zilcosky, 2005) versucht diese Aussage zu beweisen, indem er sagt, dass Adorno seinen Kommentar 1966 noch einmal angesprochen hat, wo er erklärt hatte, dass es falsch gewesen sein könnte zu sagen, dass nach Auschwitz keine Gedichte mehr geschrieben werden könnten. Dass man jedoch die Art und Weise, wie Gedichte geschrieben wurden, radikal ändern muss, um diese traumatischen Ereignisse festzuhalten. Dieser radikale Formwechsel zeigt sich im Reim und Werk von Paul Celan (Zilcosky, 2005). Ich behaupte jedoch, dass im Fall von Nelly Sachs die radikale Sanfttheit der Metaphern, die in ihrem Werk zu finden sind, ohne viel Verwendung von Reimen, ein bemerkenswertes Element ist, das zur Revolution der Poesie nach Auschwitz beigetragen hat, sowie die Erfahrungen des Exils während und nach dem Zweiten Weltkrieg.

Während der Stil von Nelly Sachs wie eine Revolution des Schreibens über die radikale Fremde wirkt, trägt Charles Bukowskis Schreiben in einem Aufsatz von Brosseau (2020) treffend den Titel „Street-Level Writing“. Obwohl dieser Aufsatz eine Beschreibung dessen ist, wie Bukowski die Stadt Los Angeles durch sein

Schreiben beschreibt, beschreibt dieser Titel sein Schreiben so, wie es ist. Er schreibt im „Street style“. Jeder, der seine Gedichte liest, kann das Thema und das, was er beschreibt, erahnen.

Charles Bukowski hat viele Seiten als Schriftsteller, obwohl man ihn als einen Schreiber mit brutalem Schreibstil darstellen kann, glaube ich, dass diese Brutalität zu der schmerzhaften Wahrheit und dem Reichtum seiner Gedichte in Bezug auf das Thema des Außenseitertums beiträgt. Clements (2013) unterstützt diese Ansicht in seiner Arbeit Charles Bukowski, Outsider Literature and the Beat Movement. Clements diskutiert Charles Bukowskis Verwendung des Antihelden und erwähnt seinen Stil der alltäglichen Selbsterzählung. Der Stil der alltäglichen Selbsterzählung ist in vielen der in dieser Studie besprochenen Gedichte erkennbar. Zum Beispiel in dem Gedicht *Strange*, wo das lyrische ich das Ereignis eines Schriftstellers erzählt, der über sein Leben nachdenkt. Es ist diese Form der Selbsterzählung, die Bukowski von anderen Schriftstellern unterscheidet und ihn auch von der anderen ausgewählten Autorin dieser Studie, Nelly Sachs, unterscheidet. Nelly Sachs schreibt ehrlich in Bezug auf die Emotionen, die ihre Gedichte vermitteln; Ihre Gedichte sind jedoch viel schwieriger zu analysieren und nicht auf die gleiche selbsterzählerische Weise geschrieben wie Bukowskis Werk.

Madigan (1996) schreibt auch über Bukowskis „Self-exploration“ und stellt fest, dass die meisten Schriftsteller in Los Angeles nach Ruhm suchen und schreiben, was geschrieben werden soll oder was das meiste Geld einbringen würde. Bukowski war sich jedoch sehr bewusst, dass einige Leser seine Arbeit grausam fanden, dennoch schrieb er brutal und wahrheitsgemäß über Themen wie Armut, Prostitution, Alkoholmissbrauch und das Leben als Außenseiter. Interessant an dem Artikel von Madigan (1996) ist, dass er erwähnt, dass Los Angeles „Bukowskis Territorium“ ist, wenn man eines der Gedichte mit dem Titel *German* betrachtet, wie in dieser Studie diskutiert, fühlte Bukowski sich nicht immer zur amerikanischen Gesellschaft zugehörig, er hielt sich auch nicht an den typischen Prozess zur Verwirklichung des amerikanischen Traums. Es ist interessant, dass Bukowskis Lyrik so wahrheitsgetreu die Ereignisse einer Gesellschaft wiedergeben kann, die ihn als Außenseiter zu sehen vorgibt, sich aber dennoch mit seinem Werk identifizieren

kann. Ich persönlich glaube, dass Bukowski zu einem Spektakel geworden ist, seine Fremdheit, die vielleicht eine radikale Art von Fremdheit war, als seine Werke zum ersten Mal veröffentlicht wurden, ist zu einer Alltäglichefremdheit geworden. Bukowski wurde nun zu den Schriftstellern gezählt, die aufgrund seines Bekanntheitsgrades mit dieser brutalen Ehrlichkeit schreiben „dürfen“, weil er „Bukowski“ ist.

In Bezug auf den Ruhm kannte Bukowski vor seinem Tod einen gewissen Ruhm, er veröffentlichte Gedichte in kleinen Zeitungen und hatte eine Fangemeinde, aber der größte Teil seines Ruhms sammelte sich nach seinem Tod an. Bukowski hat seine Ansichten über die Reichen sehr deutlich gemacht und er denkt in seinen Werken oft über eine „bessere Zeit“ nach, als er jung war und kein Geld hatte, er sieht diese Zeit als eine wahrhaftigere und „grand“ Zeit, wie im Gedicht zu sehen ist Seltsam. Wie Madigan (1996) weiter ausführt, wurden die Rechte an Bukowskis Alter Ego Hank Chinaksi verkauft und infolgedessen verlor Bukowskis Werk seine Freiheit, was wiederum bedeutet, dass Bukowski seine Freiheit verlor. Wie Hank Chinaski im Drehbuch *Barfly* von Bukowski sagt: „money is a golden cage and a state of peace that is antagonistic to good writing“. (Madigan, 1996).

Es gibt eine enorme Menge an Sekundärliteratur zu Bukowskis Themen über Frauen, Alkoholmissbrauch und das Leben in Armut, aber der Prozess, Sekundärliteratur zu Bukowski und den Theorien der Fremdheit zu finden, war äußerst herausfordernd. Viele Studien wie Madigan (1996) und Clements (2013) beziehen sich auf Bukowski als Außenseiter, jedoch analysieren diese Studien seine Poesie nicht nach den Theorien der Fremdheit.

Im Gegensatz zu Bukowski scheinen die Metaphern in den Werken von Nelly Sachs sich manchmal nicht entziffern zu lassen. Genau in diesen Unterschieden zeigen sich die Unterschiede zwischen den Fremdheitsformen. Alltägliche und strukturelle Fremdheit sind leichter zu beschreiben, zu verstehen und sich darauf zu beziehen, während radikale Fremdheit so ist, wie sie in Nelly Sachs Gedichten beschrieben wird. Radikale Fremdheit zeigt sich in der Unmöglichkeit, Trauma akkurat zu beschreiben und wird daher von Nelly Sachs metaphorisch in Bilder transformiert.

Dieser Schreibstil zwingt den Leser, sich mit dem radikalen Fremden auseinanderzusetzen und Phänomene wie Tod, Exil und Trauma zu verarbeiten.

Der Unterschied zwischen Bukowskis Aufstieg zum Ruhm und dem Grund für den Ruhm von Nelly Sachs ist fast so unterschiedlich wie ihre Schreibstile. Nelly Sachs Lyrik wurde in den 1940er und 1950er Jahren nicht gefeiert, ihre Arbeit wurde nach dem Zweiten Weltkrieg populär, als sie 1966 den Nobelpreis erhielt, da viele ihre Arbeit als einen Weg der „deutsch-jüdischen Aussöhnung“ sahen. Ähnlich wie Bukowski nutzte die Gesellschaft um Nelly Sachs sie als Werkzeug zur Bewältigung der radikalen Fremdheit, die ihre Arbeit beschrieb. In gewisser Weise war die Ehrung von Nelly Sachs Gedichten eine Art, das Leiden des jüdischen Volkes zu ehren, ohne die deutsche Nation zu verachten, da keines von Nelly Sachs Werken die deutsche Nation für das Leiden und die Ereignisse des Holocaust verurteilt. Sowohl Nelly Sachs als auch Bukowskis Werke verdienen Lob, jedoch ist es beängstigend zu sehen, wie die Presse und die Gesellschaft zwei wahrheitsgemäße Schriftsteller in eine politische Manipulierung des Umgangs mit radikale Fremdheit verwandeln können.

Ähnlich wie bei Bukowski gibt es viel Forschung über Nelly Sachs, aber diese Forschung umfasst Themen wie den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust. Die Sekundärliteratur, die in den Analysen von Nelly Sachs verwendet wurde, war schwer zu finden und zugänglich. Wie in einem kürzlich erschienenen Artikel auf Encyclopedia.com mit dem Titel „Women in World History“ erwähnt, wurde festgestellt, dass die Arbeit von Nelly Sachs in den letzten 30 Jahren nicht viel Aufmerksamkeit erhalten hat. Es ist daher wichtig, dass die Arbeit beider Autoren aktuell bleibt und durch die Linse neuer Theorien analysiert wird, wie sie in dieser Studie zu sehen sind.

KAPITEL 2

FREMDHEIT

In diesem Prozess der Definition und Beschreibung von Fremdheit dienen die Theorien von Bernhard Waldenfels als Haupttheorien, die in dieser Arbeit untersucht werden. In meiner Honours-Studie zur geschlechtsspezifischen Sprache wurde deutlich, dass konkretere und anwendbarere Methoden und Möglichkeiten identifiziert werden mussten, um Elemente wie Fremdheit in der Poesie zu diskutieren, zu identifizieren und zu analysieren. Wo Autoren wie Levinas, Hegel und Kristeva theoretisch zu dicht waren, um eindeutige Fremdheitsmarker abzuleiten, die als Analyseinstrument verwendet werden könnten, lieferten die Studien von Bernhard Waldenfels und Müller-Funk klare Marker für diesen Zweck.

In dem Buch „Topographie des Fremden“ untersucht Waldenfels (2016) viele Faktoren der Fremdheit. Das erste, das erwähnt werden muss, ist, wie sich Fremdheit im Laufe der Geschichte entwickelt hat. Hier wird deutlich, dass zu Beginn der Moderne die Elemente, die einst alles mit allem verbanden, zerbrochen sind. Nun werden die Unterschiede zwischen dem Fremden und dem als „Eigenes“ definierbaren in den Fokus gerückt (Waldenfels, 2016;16-18). Waldenfels (2016; 17) erwähnt auch Gadammers Ansicht, die besagt, dass der wahre Ort der Hermeneutik zwischen dem Vertrauten und dem Fremden liegt.

Um die Diskussion über das Fremde zu erweitern, untersucht Waldenfels zunächst die Phänomenologie der „Erfahrung“ im Kapitel „Phänomenologie der Erfahrung“ der Topographie des Fremden. Was hier unter „Erfahrung“ verstanden wird, ist, dass Erfahrung ein bedeutungsgebendes Ereignis ist. Waldenfels (2016;19) erwähnt, dass wir, laut Dilthey, durch Leiden lernen und dass wir, um Erfahrungen zu machen, eine schwierige Erfahrung durchstehen müssen. Wir müssen auf diese Erfahrung reagieren und nichts anderes erschaffen, sondern sie einfach durchleben. Allerdings erwähnt Waldenfels (2016;19) auch die Ansichten von Husserl, die besagen, dass jede Interaktion eine Intention hat und diese Intention ebenfalls berücksichtigt werden muss, das heißt, dass die Formen, Strukturen und Regulationen unserer

Erfahrungen von der Intention abhängig sind. Erfahrung ist daher ein artikulierter Prozess der Organisation, der Bedeutung und der Struktur von etwas. Bemerkenswert ist, dass die Phänomenologie auch berücksichtigt, dass es Grenzen gibt, wie Dinge erscheinen oder wie sie wahrgenommen werden. Dies kann auch so umformuliert werden, dass die Reaktionen auf Erfahrungen Grenzen haben und unterschiedlich sein werden, zum Beispiel wird sich die Reaktion eines Lesers auf Fremdheit von der Reaktion eines anderen unterscheiden.

Da der Begriff Fremdheit in vielen Disziplinen zu finden ist, ist es wichtig zu beachten, was in dieser Studie genau gemeint ist, wenn etwas als „fremd“ bezeichnet wird. Lauß (2017) erwähnt in ihrer Dissertation, dass sich der Begriff „fremd“ aus seiner früheren deutschen Form heraus entwickelt und gewandelt hat. So wird beispielsweise das Wort „fram“ im modernen Hochdeutschen nicht mehr verwendet, bezieht sich auf weit weg, weit oder nicht vertrauenswürdig (Lauß 2017;17). „Fremdheit“ hat sich in der Soziologie zu einem Begriff entwickelt, der sich auf jemanden oder eine Kultur bezieht, die sich von der eigenen unterscheidet, nicht nur in Bezug auf Ort oder Herkunftsort, sondern auch kulturell anders, wie in dem Artikel von Brinker- Gabler (1992).

Waldenfels (2016; 20-23) liefert im Kapitel „Sprachliche Unterscheidungen“ von „Topographie des Fremden“ viele Beschreibungen des Wortes „fremd“. So wird fremd beispielsweise als etwas definiert, das außerhalb der eigenen Grenzen liegt. Es wird auch als etwas definiert, das uns nicht gehört, das von fremder Natur ist und von Ort, Art und Besitz abhängig ist. Eine Schwierigkeit bei der Definition des Fremden besteht darin, dass es keinen Dritten gibt, der entscheiden kann, was fremd ist und was nicht (Waldenfels, 2016; 20-23). Fremdheit hängt vollständig davon ab, wie wir uns in Bezug auf andere identifizieren. Waldenfels verwendet in diesem Kapitel auch Freuds Definition, dass etwas fremd wird, wenn es von der kollektiven Existenz getrennt ist, also ist Fremdheit auch etwas, das wir nicht gemeinsam haben oder mit anderen teilen. Es wird auch kurz erwähnt, dass wir unsere eigene Identität in unserer Beziehung zu anderen finden (Waldenfels, 2016; 20-23). Im nächsten Kapitel „Orte des Fremden in der Erfahrung“ wird jedoch deutlich, dass Fremdheit in den unterschiedlichsten Kontexten existiert.

Fremd wäre in einem soziologischen Kontext beispielsweise etwas oder jemand, der nicht Teil unserer eigenen Gruppe ist (Waldenfels, 2016; 24). Politisch gesehen kann „fremd“ definiert werden als jemand, der nicht unserem Staat oder unserer Nation angehört, also jemand, der nicht die gleiche Nationalität hat wie wir (Waldenfels, 2016; 24-27). Diese Definitionen finden sich in Waldenfels' Abschnitt über „die Orte der Fremdheit in der Erfahrung“, wo er sich erneut auf Husserl beruft, indem er feststellt, dass Fremdheit etwas ist, das ursprünglich unzugänglich war, aber durch Erfahrung zugänglich wird (Waldenfels, 2016; 24-27).

Fremdheit weist nicht immer auf etwas Negatives hin, aber indem wir einfach fragen, was oder wer fremd ist, geben wir zu, dass das Fremde existiert und dass wir versuchen, es zu definieren oder es durch unsere Erfahrungen zu unserem eigenen zu machen. Wenn wir zum Beispiel einen „fremden“ Akzent hören, stellen wir sofort die Frage, woher die Person kommt, wie wir eine wörtliche und bildliche Grenze zwischen uns und dem schaffen können, was wir als „fremd“ oder fremd für uns in der Entfernung und in der Kultur empfinden.

Die Fremdheit in uns selbst wird durch das von Roderick Chisholm 1992 erklärte Spiegelphänomen veranschaulicht, bei dem er an einem Spiegel vorbeiging und den Mann, den er in der Reflexion sah, nicht erkannte (Waldenfels, 2016; 31). Deshalb war er sich selbst fremd. Dieses Beispiel führt Waldenfels zu der Feststellung, dass es zwei Arten von Fremdheit gibt: Eigene Fremdheit und fremde Fremdheit (Waldenfels, 2016; 28-29). Diese beiden Arten verdeutlichen noch einmal, dass die Wahrnehmung von Fremdheit von unterschiedlichen Faktoren abhängt. Waldenfels (2016; 34) liefert die Kategorien, in denen verschiedene Formen von Fremdheit zu finden sind, zum Beispiel in Funktionalen Ordnungen wie unsere Gesundheits- und Rechtssysteme, Segmentale Ordnungen, zum Beispiel die Wechselwirkung zwischen *Fission* (Spaltung) und *Fusion* (Zusammenfügung), Hierarchischen Ordnungen, zum Beispiel Klassenunterschiede und Horizontale und Vertikale Ordnungen, also die umfassenden Ordnungen des Lebens.

Waldenfels (2016) diskutiert weiter die unterschiedlichen Grade des Fremdseins „Steigerungsgrade des Fremdseins“, diese Grade erhöhen oder verringern die Fremdheit. Beispielsweise existieren bei Pluralisierung viele Gruppen nebeneinander und die Ordnung der Dinge wird nicht nur von einer Gruppe entschieden (Waldenfels, 2016; 35-37). Dies verringert den Grad der Fremdheit und wirkt als eine Form der Demokratie. Allerdings sind nicht alle Grade der Fremdheit so einfach zu kategorisieren und zu definieren. Diese Schwierigkeit der Definition ist der eigentliche Grund für die Durchführung dieser Studie. Wie können diese Theorien in der Poesie angewendet und identifiziert werden? Führen der Studie zu den drei Hauptelementen der Fremdheit. Alltägliche Fremdheit, zum Beispiel das Maß an Fremdheit, das wir mit unseren Nachbarn erleben, Strukturelle Fremdheit, das Maß an Fremdheit zwischen uns und denen, die andere Rituale praktizieren oder andere Sprachen sprechen, und Radikale Fremdheit, die Fremdartigkeit, die außerhalb jeder Ordnung¹ existiert und uns mit Grenzphänomenen wie Schlaf und Tod konfrontiert (Waldenfels, 2016; 35-37).

In Waldenfels' Kapitel „Aneignung des Fremden“ (2016;48) wird erklärt, dass Aneignung als Methode des Lernens, Erkennens und der Befreiung von Fremdheit eingesetzt wurde. Dabei wird Entfremdung als notwendiger Schritt genannt, um uns von der Fremdheit zu befreien und darin Vernunft zu finden. Um das Fremde an uns zu finden, müssen wir das finden, was außerhalb unseres Kreises oder unseres Zentrums liegt. Waldenfels (2016; 48-50) stellt verschiedene Kategorien der Zentralisierung zur Verfügung². Diese Kategorien umfassen Egozentrismus, Ethnozentrismus, Logozentrismus und Eurozentrismus.

¹ Funktionale, Segmentale und Hierarchischen Ordnungen

² Laut Waldenfels (2016) ist Egozentrismus, der das Individuelle oder Eigene in den Mittelpunkt stellt, Ethnozentrismus, der das kollektive und kulturelle Eigene in den Mittelpunkt stellt, und Logozentrismus, der sich auf das übergreifende allgemeine Prinzip von Innen und Außen stützt, dies ist Teil des Prozesses der Schaffung unseres Selbst eigene Grenzen und schließlich Eurozentrismus, die Beurteilung außereuropäischer Kulturen aus der Perspektive europäischer Werte und Normen.

Nachdem Fremdheit identifiziert wurde, besteht der nächste logische Schritt darin, uns damit zu befassen, wie wir auf Fremdheit reagieren. Es ist daher wichtig festzuhalten, dass das Nichtreagieren auf das Fremde an sich schon eine Reaktion ist und dass wir das Fremde niemals vollständig bei uns aufnehmen können, wie Waldenfels (2016; 51) klar feststellt:

„Die Fremderfahrung bedeutet keinen Akt, den wir uns zuschreiben können, sie besteht aus singulären Ereignissen, die unseren Intentionen zuvorkommen, sie durchkreuzen, von ihnen abweichen, sie übersteigen und die deshalb den Zirkel von Besonderung und Verallgemeinerung von Teilung und Verganzheitlichung sprengen.“

Im Kapitel „Antworten auf den Anspruch des Fremden“ (Waldenfels, 2016;50) wird argumentiert, dass Fremdheit keine Frage ist, die einfach beantwortet werden kann, und es ist auch kein Problem, für das wir eine einfache Lösung finden können. Es ist auch wichtig zu beachten, dass die neu generierten Ideen oder Antworten oder die Antwort, die wir als Reaktion auf Fremdheit geben, nicht nur uns gehören, sondern eine kreative Antwort oder Reaktion sind, die aus der Begegnung mit Fremdheit hervorgegangen ist. Dies gehört zur Kategorie der Interkulturalität und Intersubjektivität (Waldenfels, 2016;52-53).

In diesem Abschnitt wird die nächste wichtige Diskussion über Fremdheit durch die Texte von Müller-Funk geleitet. Er erklärt in seiner Einführung und Erläuterung der Begriffe Fremd, Anders, Ausländisch, dass Fremdheit nicht nur in der Literatur, sondern auch in anderen Bereichen ein relevantes Thema geworden ist, zum Beispiel in politischen Debatten sowie sozialen und kulturellen Diskussionen (Müller-Funk, 2016;15). Die Relevanz dieses Themas ergibt sich aus der Zunahme der Migration, die den Prozess der Neudefinition des Heimat- und Komfortgefühls verursacht. Heimat, ein Begriff, der aufgrund der Schwierigkeit, seine genaue Bedeutung zu definieren oder zu übersetzen, ein Thema und Wort, das für jeden eine andere Bedeutung hat. Für die Zwecke dieser Studie wird „Heimat“ als ein Wort verstanden, das ein Zugehörigkeitsgefühl definiert. Weiterhin wird festgestellt, dass

Fremdheit und „Heimat“ nicht zwei Pole sind, sondern Teil desselben kulturellen Prozesses. Dies knüpft an Waldenfels' Argument an, dass Fremdheit unvermeidlich ein Teil von uns selbst ist, wie im Abschnitt über die Fremdheit des Eigenen diskutiert (Müller-Funk, 2016; 15). Die Elemente der Zugehörigkeit werden im Abschnitt Zugehörigkeit und Exil weiter diskutiert.

Die Theorien von Georg Simmel werden auch in der Arbeit von Müller-Funk erwähnt. Georg Simmel erklärt, dass diese unzerbrechliche Beziehung zwischen Fremdem und Eigenem durch Interaktionen und Prozesse wie Verbinden und Trennen oder Einschließen und Ausschließen verursacht wird. Wir schaffen diese unsichtbaren Grenzen, die formbar oder veränderbar und kontextabhängig sind. Müller-Funk stellt fest, dass Fremdheit unleugbar mit Kultur verbunden ist und dass keiner dieser Begriffe eindeutig definiert werden kann, was zu seiner Forschung und den Diskussionen über die verschiedenen Fremdheitstheorien führt.

Müller-Funk erwähnt, dass ein Verständnis von Andersheit³ auch unmöglich zu definieren ist, ohne zuerst eine Beziehung zu verstehen, die auf gegenseitigem Austausch basiert, zum Beispiel die Beziehung zwischen Öffnen und Schließen. (Müller-Funk, 2016; 16) Er verweist noch einmal auf Georg Simmel, indem er feststellt, dass das Fremde maßgeblich davon abhängt, in welche Position wir uns versetzen und wo wir unsere unsichtbaren Grenzen setzen. Jeder Einzelne kann genauso schnell fremd werden, wie er anerkennt, dass ihm etwas fremd ist (Müller-Funk, 2016;16).

Die drei Beispiele, die Müller-Funk (2016) zur Erläuterung wählt, sind der Tourist, der Gast und der Flüchtling. In diesem Fall hat der Tourist Grenzen seiner Fremdheit, zeitliche Grenzen und womöglich örtliche Grenzen. Der Tourist ist willkommen, weil er bereits als bekannter Fremder gekennzeichnet ist, ein Fremder, der für seinen Aufenthalt bezahlt. Der Gast tritt in eine Beziehung mit dem fremden Land, da er eingeladen wurde und die Einladung annimmt, beispielsweise ein Botschafter eines

³ Laut Müller- Funk (2016) wird Andersheit meistens mit einem Unterschied im Aussehen verbunden und wird mit Vorurteilen und der Angst beantwortet, Angst dass dieser Unterschied durch die Assoziation mit dem anderen übertragen wird.

Landes, der ebenfalls auf Ausländergrund lebt und keine unliebsamen Grenzen überschreitet. In diesem Trio ist der Flüchtling eine zeitlich unbegrenzte Figur, bei der, selbst wenn es dem Flüchtling gelingt, alle geeigneten Dokumente zu erhalten, seine Fremdheit eine bleibende Markierung ist (Müller-Funk, 2016;19-20), ähnlich wie Nelly Sachs auf ihrer Reise der Flucht aus Nazi-Deutschland.

Im zweiten Teil des Buches „Theorien des Fremden: Eine Einführung“ diskutiert Müller-Funk (2016) die Konstruktion des Fremden in der französischen Nachkriegsphilosophie, wobei er Georg Hegels Werk „Die Phänomenologie des Geistes“ als Hauptquelle für die Diskussion verwendet.

Hegel schlägt eine Theorie namens „Master-Slave-Dialectic“ vor, in diesem zirkulären Prozess gibt es zwei unabhängige Formen des Selbstbewusstseins, die einander begegnen und einen Kampf führen. Diese Theorie besagt, dass ein Individuum sich seiner selbst oder seiner Existenz ohne gegenseitige Anerkennung nicht vollständig bewusst sein kann, nur indem wir uns selbst in Beziehung zu anderen sehen, können wir unser Gefühl von Würde und Platz in der Welt etablieren.

Dieser Prozess der Selbstfindung wird durch die „Master-Slave-Dialectic“ gezeigt. Die beiden Formen des Selbstbewusstseins führen einen Kampf, da jeder den anderen als Bedrohung sieht. Vor ihrer Begegnung war jedes Selbstbewusstsein für sich selbst das Maß aller Dinge, Gefühle, Wünsche und Kräfte, aber nur im Kampf beweist das Selbstbewusstsein seinen Wert an dem anderen als auch an sich selbst. Die Macht des Meisters ist daher direkt abhängig von der Anerkennung, Angst oder Reaktion des Sklaven auf diese Macht. Erst durch die Beziehung zum Anderen existiert das Eigene.

Das Problem dabei ist, dass, sobald diese Formen des Selbstbewusstseins durch eine soziale oder kulturelle Linse betrachtet werden, ist es unmöglich die Unterschiede zwischen dem Selbst und dem Anderen und die Rolle, die diese Unterschiede in dieser Interaktion spielen, zu ignorieren.

Der dritte Teil des Buches diskutiert Freuds Vorträge über ETA Hoffmans Werk sowie Julia Kristevas Fremdheitstheorien in ihrem Werk „L'étranger à nous-même“, die genau das in Hegels Theorien identifizierte Problem ansprechen. Müller-Funk (2016) erwähnt, dass Kristevas Form des Fremden ist, wo das Individuum jenseits unserer Grenzen ist und aus einer anderen Kultur kommt, zum Beispiel Einwanderer. Kristevas Theorien gehen davon aus, dass der Ausländer weder das romantische Opfer unserer eigenen Bequemlichkeit oder wie zuvor erwähnt unserer „Heimat“, noch der Bösewicht ist, der für alles verantwortlich ist, was in unserer Gemeinschaft nicht stimmt. Der Fremde ist in uns selbst. Daher schlägt Kristeva vor, dass wir das Fremde erkennen müssen, dass der Prozess der Erkennung nicht nur durch moralische oder politische Optionen begrenzt ist, sondern auch durch das, was uns selbst fremd ist. Von diesem Standpunkt aus schlägt Kristeva eine Art „psychopolitische Utopie“ vor, die der Frage nachgeht, ob wir den Fremden innerlich und subjektiv ohne Respektlosigkeit, aber auch ohne Gleichmacherei erfahren können.

Deshalb muss die Antwort auf Fremdheit nicht mehr darin bestehen, dass Fremde in die eigenen integriert werden müssen, sondern dass wir uns eingestehen müssen, dass wir auch fremd sind und dass ein Prozess des Zusammenlebens stattfinden kann. Dass wir erkennen müssen, dass unsere Angst vor dem Fremden aus unserem eigenen fremden Unterbewusstsein kommt. Kristevas Theorien sind universalistisch, aber nicht kulturalistisch. Das Fremde ist also nicht wegen seiner Kultur fremd, sondern weil es uns mit unserer eigenen Fremdheit konfrontiert, zum Beispiel macht uns die Vielfalt, die wir im Gesicht eines Fremden sehen, die Fremdheit unseres eigenen Gesichts bewusst.

Der von Müller-Funk (2016) dargelegte Alteritätsdialog beginnt mit Hegel und wird von Kristeva durch die Verwendung der Freudschen Theorien der psychoanalytischen Selbsterkenntnis modifiziert.

Im vierten Kapitel geht Müller-Funk (2016) zu Emmanuel Levinas⁴ Theorien über, die dezidiert nicht-psychologisch und der Psychoanalyse entgegengesetzt sind. Levinas⁵ unterscheidet sich von Hegel, indem er vorschlägt, dass der andere nicht durch einen Kampf oder einen Prozess der Verschmelzung des anderen Bewusstseins mit dem eigenen erschüttert werden kann. Levinas sagt, wenn es möglich wäre, den anderen zu besitzen, zu überwinden oder mit ihm zu verschmelzen, wären sie keine „anderen“.

Im Kontext von Levinas wird das Weibliche zum Anderen und damit die heterosexuelle Liebe zum Paradigma der Alterität gestellt. Hier wird eine mystische Form der Liebe vorgeschlagen, bei der das Eigene zum Anderen gehört und das Andere nicht zum Kampf provoziert oder als Bedrohung empfunden wird, sondern das Anderssein als ein Element zelebriert wird, das ich selbst brauche. Die Gegenargumente zu dieser Theorie stammen vor allem aus den „Gender Studies“ und dem Bereich „Cultural Studies“. In späteren Texten von Levinas wird deutlich, dass diese Probleme erkannt werden, da seine Betonung der Liebe verblasst, als er erkannte, dass Liebe ein Verhaltensmodell ist, das nicht repräsentativ, sondern exklusiv ist. Müller-Funk (2016) zitiert Levinas mit der Feststellung, dass Lieben bedeutet, so zu existieren, als ob der Liebende und der Geliebte allein auf der Welt wären. Es beinhaltet nicht die Unterschiede in der Kultur oder andere Faktoren der Differenz, es ist ein geschlossener Kreis oder eine Art Vakuum, wie es auch in der „Master-Slave-Dialectic“ von Hegel zu sehen ist.

Wo Hegel eine Kampfszene in einem Raum schafft, bevor Herrschaft stattfindet, schafft Levinas ein Vakuum, in dem weder Asymmetrie noch kulturelle Symbolik enthalten sind, kulturell Fremdes wird hier überhaupt nicht berücksichtigt. In seinen späteren Werken wendet sich Levinas einer eher politischen Philosophie zu, in der er feststellt, dass es nicht das intime Andere ist, das uns Angst macht, sondern das abstrakte und gleichgültige Andere, zum Beispiel Geld. Eine Form des Anderen, der wir uns unterwerfen müssen. Er sagt immer noch, dass der andere etwas ist, das

⁴ Levinas, E., *Le temps et l'autre*, Montpellier 1979.- Deutsch : *Die Zeit und der Andere*, übersetzt von L. Wenzler, Hamburg 1984

⁵ Levinas schrieb viele Texte in Bezug auf Alterität sowie die Theorien von Husserl, zum Beispiel die Texte: *La théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, 1930 und *Altérité et transcendance*, 1995.

wir uns nicht aneignen oder kontrollieren können, und dass dies das Element ist, das Angst verursacht. Die von Levinas vorgeschlagene politische Utopie sieht vor, dass eine Zivilgesellschaft aus einem Ensemble von Menschen besteht, die sich gleichermaßen einem neutralen Dritten verpflichtet fühlen, aber nicht voneinander abhängig sind (Müller-Funk, 2016).

Müller-Funk (2016) stellt fest, dass das Hauptproblem der Theorien von Hegel und Levinas darin besteht, dass Kultur als sekundärer Prozess und nicht als real, sondern als symbolisch betrachtet wird. Er stellt aber auch fest, dass Kultur nicht einfach ein Instrument, ein falsches Bewusstsein oder das Unbewusste einer Gesellschaft ist, sondern eine symbolische Maschine, die Bedeutung vermittelt und Differenz schafft. Kultur zeigt, was wichtig oder unbedeutend ist, was anders ist und was nicht. Kultur produziert eine Skala von Fremden, manche sind kulturell unterschiedlicher als andere.

In den Gedichtanalysen werden die Rollen der Fremdheit in den Werken von Charles Bukowski und Nelly Sachs identifiziert, diskutiert und nach diesen von Müller-Funk (2016) aufgestellten Alteritätskategorien analysiert. Ich untersuche, welchen Einfluss diese Rollen auf das Verhältnis des lyrischen Ichs zur Fremdheit haben, die Art der Fremdheit und den Affekt der Fremdheit im Text.

2.1 Fremdheit und Literatur

Die Methodik dieser Studie basiert auf einem qualitativen Forschungsansatz. Diese Studie beinhaltet keine Fragebögen oder Umfragen, da es sich um eine literarische Analyse handelt, die sich darauf konzentriert, wie und warum Fremdheit in der Literatur identifiziert, diskutiert und analysiert wird. Nach dem Sammeln der ausgewählten Gedichte von Bukowski und Sachs wurden die für die Literaturrecherche relevanten und notwendigen Quellen recherchiert und diskutiert. Besonders wichtig ist hier die Auseinandersetzung mit Fremdheit und ihren vielen Facetten. Im nächsten Teil der Studie folgt die Analyse der ausgewählten Gedichte, aber um einen klaren Weg zu finden, diese Gedichte durch die Linse der Fremdheit zu analysieren, muss Andrea Leskovecs (2009) Modell der Fremdheit in der Literatur zuerst betrachtet und diskutiert werden.

In Andrea Leskovecs Arbeit Fremdheit und Literatur (2009) wurde aus identifizierten Problemfeldern ein Modell der Arbeit mit literarischen Texten etabliert. Im gesamten Text diskutiert Leskovec die Unterschiede in den Begriffen Literatur und Interkulturalität. Zum Beispiel die Tatsache, dass der Begriff Literatur als gesellschaftliches „Handlungssystem“ betrachtet wird, oder ein Handlungssystem, dem eine bestimmte Struktur zugeschrieben wird, sowie die Funktion, dass Literatur als Form der interkulturellen Kommunikation dient (Leskovec, 2009; 180). Ziel des Modells ist es, die Konstruktion von Literatur, Realität und anderen Phänomenen wie Interkulturalität und Fremdheit bewusst zu machen, mit dem Ziel, dass dieses Bewusstsein zu einem besseren Verständnis und Umgang mit dem „Eigenen“ und dem „Fremden“ führt. (Leskovec, 2009; 181). Auch in diesem Modell werden die von Waldenfels aufgestellten Fremdheitskategorien verwendet, um den Grad der Fremdheit sowie deren Funktion in literarischen Texten zu bestimmen.

Durch die Auseinandersetzung mit dem Text von Leskovec (2009) wird deutlich, dass literarische Texte ein enormes Potenzial in sich tragen, wenn es um Interkulturalität geht. Dieses Potenzial umfasst die Entwicklung der Aufmerksamkeit für das Fremde, die Entwicklung produktiver Problemlösungskompetenzen im Sinne des Aushaltens und Tolerierens von Fremdheit und Anderssein (Leskovec, 2009;

184-185). Dieses Modell kann weiterverwendet werden, um eine neue Linse zu schaffen, mit der das Fremde betrachtet werden kann, also Literatur als eine neue Art des Sehens. Sowie ein neues Ziel, ein Bewusstsein für die konstruktive Art des „Eigenen“ und des „Fremden“ zu schaffen (Leskovec, 2009; 184-186).

Leskovec (2009) bietet eine detailliertere Beschreibung der drei Kategorien von Fremdheit, wie sie von Bernhard Waldenfels (2016) dargelegt wurden. „Alltägliche Fremdheit“ wird als das beschrieben, was in unserem eigenen, bekannten Realitätsbereich ist, was erlernt und erkannt werden kann. In einem literarischen Text gehören dazu Informationen innerhalb der Textwirklichkeit, dazu gehören beispielsweise geografische Informationen, historische Bezüge, Hintergründe, Namen von Personen und so weiter (Leskovec, 2009; 198-199). Hier fungiert der literarische Text als Brücke, um dem Leser das Fremde, zum Beispiel eine andere Kultur, näher zu bringen. Alltägliche Fremdheit ist nicht bedrohlich, sie kann auch dazu dienen, Stereotypen zu korrigieren, also nicht nur über das Fremde informieren, sondern auch einen Prozess der Überwindung von Vorurteilen in Gang setzen (Leskovec, 2009; 199).

„Strukturelle Fremdheit“ hingegen drückt die Unverständlichkeit von Handlungen, Situationen, Wahrnehmungsformen und dem Fremden oder Außerhalb unseres Bezugsrahmens aus (Leskovec, 2009; 205). Mit anderen Worten, das, was unser gegenwärtiges Wissen nicht bestehen kann.

Das strukturell Fremde verlangt nach mehr als Erklärungen, es verlangt nach Auseinandersetzung mit anderen, es besteht die Notwendigkeit, in das kollektive Bewusstsein einer anderen Kultur einzutauchen. Strukturelle Fremdheit umfasst andere Bedeutungs- und Zeichensysteme, beispielsweise fremde Sprachen und Kulturen (Leskovec, 2009; 205-207). Ein fremdes kulturelles Gedächtnis kann auch als eine neue oder andere Ordnung gesehen werden, die nicht einfach gelernt werden kann, sondern mit der man sich beschäftigen oder erfahren muss.

In literarischen Texten tritt strukturelle Fremdheit auf verschiedenen Ebenen auf, zunächst als Strukturelement, dann als Aktions- und Beziehungselement, als Beziehung zwischen der durch den Text repräsentierten Realität und der Realität des Rezipienten (Leskovec, 2009; 205-207).

„Radikale Fremdheit“ taucht in vielen Formen in literarischen Texten auf. Zum Beispiel wenn Figuren mit Grenzphänomenen wie Tod, Schlaf oder Rausch konfrontiert werden. Das sind Dinge, die übertrieben, unvorstellbar sind, Dinge, die den Verstand verwirren (Leskovec, 2009; 211-213), zum Beispiel Kafkaeske Elemente, die unlogisch sind und auch bizarr sein können.

Darüber hinaus kann auch argumentiert werden, dass radikale Fremdheit individuelle oder kollektive Ereignisse wie Trauma, Wahnsinn, Krankheit und Gewalt ist, die uns mit einem außergewöhnlichen Gefühl der Fremdheit konfrontieren (Leskovec, 2009; 213).

Die Verwendung des radikal Fremden in literarischen Texten kann als letztes Stadium der Fremdheit angesehen werden (Leskovec, 2009; 206). In dieser Phase wird das einst Unvorstellbare in Worte gefasst, in den Vordergrund gerückt und zwingt den Leser, sich auf das radikale Fremde einzulassen. Durch diesen Prozess entsteht eine neue Realitätsordnung (Leskovec, 2009; 206-207).

Die von Leskovec (2009) erwähnte Brücke zwischen Literatur, Kultur und Realität ist abhängig von der Reaktion des Lesers auf den Text. Um jedoch die Reaktion des Lesers zu verstehen, muss der Text zunächst analysiert und die Fremdheitsmerkmale identifiziert und im Prozess der Analyse diskutiert werden.

Das erwähnte Engagement mit Fremdheit wird im weiteren Verlauf der Studie ein integraler Bestandteil der Forschung sein. Der nächste Schritt in der Methodik ist die Verwendung der ausgewählten Gedichte und das Identifizieren, Diskutieren und Analysieren der Fremdheitsmarker. Zu diesen Markern zählen die Rollen des Fremden, des Gastes, des Touristen, des Flüchtlings sowie die Typen des Fremden, Alltägliche, Strukturelles und Radikales. Der Prozess begann damit, das Zentrum

jedes Gedichts zu identifizieren, die Frage zu stellen, ob der Fokus auf dem Individuum oder dem Kollektiv liegt, und dann gehen die Analysen zur Analyse der Elemente der Fremdheit über.

2.2 Exil und Zugehörigkeit

Die Analysen der ausgewählten Gedichte von Nelly Sachs und Charles Bukowski identifizierten zwei starke Themen, Exil und Zugehörigkeit. Dass diese Themen in den Gedichten auftauchen, überrascht nicht, denn beide Autoren galten von Beginn der Studie als Exilautoren. Interessant ist jedoch, dass sich die Art des Exils in den Werken von Charles Bukowski völlig von dem Exil in den Gedichten von Nelly Sachs unterscheidet und mehr mit sozialem Exil zu tun hat, als mit einer buchstäblichen Form des Exils.

Charles Bukowski floh nicht aus seiner Heimat, wie Nelly Sachs fliehen musste, sondern er zog in sehr jungen Jahren mit seinen Eltern zusammen, wo Nelly Sachs den größten Teil ihres Lebens in Deutschland lebte und fliehen musste, um ihr eigenes Leben sowie das Leben ihrer Mutter zu retten und das Schicksal der Ermordung in einem Konzentrationslager während des Zweiten Weltkriegs zu überleben. Obwohl diese beiden Exilerfahrungen die Arbeit der Autoren beeinflussten, ist es wichtig anzumerken, dass der Hauptunterschied darin besteht, dass Nelly Sachs aus einer Perspektive des Exils schrieb, während Charles Bukowski mehr über die Schwierigkeiten der Zugehörigkeit schrieb. Um diese Aussage zu begründen, ist eine eingehendere Auseinandersetzung mit Exil und Zugehörigkeit notwendig.

2.3 Charles Bukowski und Zugehörigkeit

Charles Bukowski ist ein Schriftsteller, mit dem sich nicht jeder identifiziert. Er schreibt die Art von Werken, die eine „eingeschränkte Palette“ haben, wie es in der These von Brandl (2018) heißt, wurde in diesem Fall nicht nur Bukowski als Nicht-Amerikaner ausgegrenzt, aber von manchen auch sein Schreibstil.

Bei der Arbeit mit der Definition von Zugehörigkeit nach Joanna Pfaff-Czarnecka (2012) gibt es drei Elemente, die beschreiben, was Zugehörigkeit bedeutet. Das erste ist die Wahrnehmung und Leistung der Gemeinschaft, das zweite sind die sozialen „Beziehungen der Gegenseitigkeit“ und das dritte „die materiellen und immateriellen Anbindungen“.

Im Gedicht *German* wird deutlich, dass es keine Wahrnehmung von Gemeinschaft gibt, wo das lyrische Ich Teil davon ist. Das Gedicht stellt unverblümt fest, dass das lyrische Ich beschlossen hat, niemals Teil der Gemeinschaft oder Nationalität zu werden, und dass die Feinde dieser Gemeinschaft, zum Beispiel die Soldaten, die gegen Amerika kämpfen, die Menschen sind, die das lyrische Ich als seine Vorbilder ansieht.

Im gesamten Gedicht, *German*, gibt es keine sozialen Netzwerke oder Beziehungen, die gebildet werden, und keine Gegenseitigkeit von den Amerikanern, um eine soziale Beziehung mit dem lyrischen Ich aufzubauen. Daher gibt es auch keine greifbaren Bindungen in Bezug auf das Hineinwachsen in einen Ort der Zugehörigkeit zu den sozialen Gruppen oder als Amerikaner.

In dem Gedicht *Strange* gibt es wenig Informationen über soziale Zugehörigkeit, aber das lyrische Ich möchte zu der Gruppe von Schriftstellern gehören, die ihn als Schriftsteller inspiriert haben. Am Ende des Gedichts sieht sich das lyrische Ich zwar nicht als Teil der Gruppe, dennoch gibt es eine Reaktion seiner Vorbilder, sie lachen alle zusammen. Dieser Prozess des Lachens kann als erster Schritt zur Zugehörigkeit zu dieser Schriftstellergemeinschaft angesehen werden, das lyrische Ich nimmt sich selbst nicht zu ernst und ist in die Gemeinschaft der Schriftsteller

eingetreten, da er für seine Erfolge interviewt wurde. Abgesehen von diesem Beginn, Teil einer Schriftstellergemeinschaft zu sein, konzentriert sich das Gedicht jedoch hauptsächlich auf Selbstreflexion und ironische Äußerungen des Außenseitertums. Zum Beispiel, wenn das lyrische Ich davon spricht, „beaten“ und „drunk“ zu sein und in „old roominghouses“ zu leben. Diese Beschreibungen schaffen nicht die Szene von jemandem, der ein Zugehörigkeitsgefühl verspürt. Die Art und Weise, wie das lyrische Ich Frauen im Plural ohne Namen oder Personalpronomen beschreibt, legt auch nahe, dass das lyrische Ich keine spezifische Beziehung oder Bindung zu einer Person hatte.

Aus einer anderen Perspektive folgt das Gedicht, *my friend the parking lot attendant*, einem Dialog zwischen zwei Figuren, in dem das lyrische Ich seine Interaktionen mit dem Parkplatzwächter an seinem Arbeitsplatz beschreibt. In diesem Gedicht gibt es viele Möglichkeiten, eine soziale Beziehung zu diesem Parkplatzwächter aufzubauen, jedoch erwidert das lyrische Ich keinen der Versuche des Parkplatzwächters, sich zu unterhalten oder sich sozial zu engagieren. Das lyrische Ich antwortet im Vorbeigehen in kurzen Worten oder Sätzen und entscheidet sich, keine bedeutungsvolle Bindung einzugehen. Dieses Gedicht ist interessant, wie auch im Gedicht *German* zu sehen, es scheint eine klare Entscheidung seitens des lyrischen Ich zu sein, dass er sich nicht auf einen Prozess der Herstellung von Verbindungen und der Eingliederung in eine Gemeinschaft einlassen wird. Das lyrische Ich scheint Trost in seiner Einsamkeit und seiner Rolle als gesellschaftlicher Außenseiter zu finden.

Im Gegensatz zu den Gedichten von Bukowski, in denen die Wahl des Umgangs mit anderen offensichtlich ist, fehlt in den Gedichten von Nelly Sachs dieses Element der Wahl. Die Gedichte von Sachs liefern ein Krafftelement, bei dem das lyrische Ich kaum eine andere Wahl hat, als an einem fremden Ort zu sein, wie in *Bin in der Fremde* zu sehen, ein Flüchtling zu sein, wie in *In der Flucht* zu sehen, oder einem solchen Schrecken gegenüberzustehen, wie gesehen im Gedicht *Welt*.

In den drei ausgewählten Gedichten von Sachs gibt es drei Fälle, in denen das lyrische Ich geschützt oder willkommen geheißen wird. Im Gedicht *Bin in der Fremde* wird das lyrische Ich vom Engel beschützt, im Gedicht *In der Flucht* legt sich der Wind wie ein Tuch über das lyrische Ich und im Gedicht *Welt* lädt die Sonne den Flüchtling zur endgültigen Trauer im Nachtlcht ein, wenn das grelle Tageslicht vorbei ist. Obwohl diese kurzen Momente des Innehaltens in den Gedichten einen hoffnungsvollen Ton erzeugen, werden diese Momente nicht als Momente der Zugehörigkeit klassifiziert. In keinem der drei Gedichte wird das lyrische Ich Teil einer neuen Gemeinschaft, die Flüchtlinge bilden keine greifbaren Anbindungen und finden auch keine neue Heimat.

Daher kann argumentiert werden, dass es in den Gedichten von Nelly Sachs ein erzwungenes Element des Exils gibt und eine fast unmögliche Aufgabe, wieder vollständig einer neuen Gemeinschaft oder Heimat anzugehören. Wo in den Gedichten von Charles Bukowski eine Absage an Zugehörigkeit zu sein scheint, eine bewusste Entscheidung, die Rolle des gesellschaftlichen Ausgestoßenen zu spielen.

2.4 Nelly Sachs und Exilliteratur

Bahr (1982) stellt fest, dass Nelly Sachs nicht nur aufgrund ihrer Biografie und der Tatsache, dass sie nach Schweden fliehen musste, eine Exilautorin ist. Er schreibt, dass ihr Stil, ihre Rhetorik, ihre Bildsprache und ihre metaphorische Poesie, die Fähigkeit, das Exil in Worte zu fassen, sie zu einer Schriftstellerin des Exils machen. In einem Artikel von Köpke (2020) wird die Frage gestellt „Gibt es eine Rückkehr aus dem Exil?“ Köpke stellt fest, dass laut Thomas Mann, einem weiteren bekannten Exilautor, das Exil mit einem „Wartesaal“ zu vergleichen sei. Thomas Mann erklärt das:

„darin steckt die Vorstellung von der stehenden Zeit des Wartens und von einem Raum, in dem man sich bewegt, als fremd und uneigentlich. Weder Zeit noch Raum sind die eigenen, über die man selbst verfügt, und die man sich aneignen könnte.“

Dieser Artikel erwähnt auch die Aussagen von Alfred Döblins, dass eine Heimkehr nicht möglich ist, weil man nach der Reise ins Exil nie mehr dieselbe Person sein wird, die die Heimat verlassen hat, auch dass die Heimat nicht dieselbe bedeuten oder sein wird. Carl Zuckmayer unterstützt diese Behauptung, indem er feststellt, dass die Reise ins Exil die Reise ohne Wiederkehr ist. Zuckmayer wird von Köpke (2020) mit den Worten „Wer sie antritt und von der Heimkehr träumt, ist verloren“ zitiert.

Wenn also aus den oben genannten Aussagen eine Definition von Exil erstellt wird, kann gesagt werden, dass Exil das Gefühl ist, ein Fremder zu sein, auch wenn man in seine Heimat zurückkehrt, das Gefühl, auf eine Version von sich selbst zu warten, die in der Vergangenheit verloren gegangen ist, sowie auf eine Reise gegangen zu sein, ohne Möglichkeit zur Rückkehr.

Obwohl Charles Bukowski eindeutig nicht zu den deutschen Exilautoren wie Thomas Mann, Nelly Sachs, Hannah Arendt und Theodor Adorno gehört, lassen sich in seinem Werk doch Spuren des Exils erkennen.

Zum Beispiel erwähnt das lyrische Ich im Gedicht *German*, dass selbst nach 18 Monaten Leben in der amerikanischen Stadt und Kontakt mit denselben Kindern, das lyrische Ich immer noch nicht vollständig dazugehörte. Das lyrische Ich fühlte sich auch nach dem Umzug in ein neues Zuhause fremd und kannte die Umgebung der Stadt wie eine Katze, aber das lyrische Ich fühlte sich immer noch wie eine andere Spezies an als die dort Geborenen. Wenn man bedenkt, dass Charles Bukowski im Alter von nur drei Jahren nach Amerika zog, ist es erstaunlich, dass sich dieses Gefühl der Nichtzugehörigkeit bereits in einem so jungen Alter in der eigenen Person manifestieren kann und Jahre später ein wesentlicher Bestandteil der eigenen Karriere als Schriftsteller wird.

In dem Gedicht *Strange* erwähnt das lyrische Ich Ereignisse von Trunkenheit, und dem Leben in extremer Armut außerhalb der Gesellschaft. Das Fremde an diesem Gedicht ist jedoch, dass das lyrische Ich am Ende zu seinem 70. Geburtstag von einem amerikanischen Reporter zu einem Interview eingeladen wird. Der Ruhm, den

Charles Bukowski erlangte, war genau aus diesem Grund, aufgrund seiner Erfahrungen des Nicht-Dazugehörens und des Gefühls, ein Außenseiter zu sein, aber jetzt wird er für seine Andersartigkeit gefeiert, weil seine Arbeit Aufmerksamkeit erregt hat. Es ist, als ob er in dem Wartesaal der Welt wäre, bis seine Arbeit anders genug war, um gefeiert zu werden. Die Kritik hier ist, dass auf Anderssein und Fremdsein mit Angst und Geringschätzung reagiert wird, aber gerade fremd „genug“ zu sein, für soziale Aufmerksamkeit sorgt.

Um auf die in diesem Kapitel dargelegte Definition des Exils zurückzukommen, wird deutlich, dass die Gedichte von Nelly Sachs viele Faktoren des Exils enthalten. Nicht nur Flüchtlinge erwähnt sie häufig, sondern auch die Reisen von Menschen im Exil. Zum Beispiel in den Gedichten *In der Flucht* und *Bin in der Fremde*. Auch die Titel dieser beiden Gedichte machen deutlich, dass sich das lyrische Ich nicht in einem Zustand der Behaglichkeit oder Heimat befindet. Auch die Gedichte *Welt* und *In der Flucht* zeigen eine Art Warteprozess oder andauernden Prozess, wie von Thomas Mann (Köpke, 2020) erwähnt, da beide Gedichte Bilder von Füßen enthalten, die auf einer nie endenden Reise stecken.

Obwohl argumentiert werden kann, dass sich Charles Bukowskis Arbeit mehr um eine Zugehörigkeitskrise und Nelly Sachs' Arbeit hauptsächlich um das Exil dreht, ist es wichtig zu beachten, dass Exil und Zugehörigkeit unleugbar miteinander verbunden sind und dass das Thema Zugehörigkeit ebenfalls ein wesentlicher Bestandteil ist, den Heimatbegriff zu verstehen. Es gibt einen Grund, warum es zum Beispiel Übersetzungsschwierigkeiten gibt, Heimat im Englischen auszudrücken, denn es ist nicht einfach ein Begriff, der ein Zuhause oder ein Heimatland beschreibt, es ist mit diesem Gefühl und Raum des Komforts und der Zugehörigkeit verbunden.

Obwohl die Werke von Nelly Sachs und Charles Bukowski unterschiedliche Elemente von Exil und Zugehörigkeit aufweisen, bieten sich den Gedichten beider Autoren an, durch das Thema Fremdheit interpretiert zu werden, da Fremdheit sowohl Exil als auch Zugehörigkeit umfasst, sowohl den Flüchtling als auch den gesellschaftlichen Ausgestoßenen.

KAPITEL 3

CHARLES BUKOWSKI ANALYSE

Die Gedichte von Charles Bukowski werden nach Fremdheitsmerkmalen sowie Strukturelementen wie Strophenlänge, Satzzeichen und poetischen Mitteln analysiert. In allen Analysen sind Verweise auf Charles Bukowskis Leben und Schreibstil notwendig, um die Ereignisse in jedem Gedicht zu kontextualisieren und zu erklären. Die Verwendung von Sekundärliteratur wird gemäß Bukowskis Werk in Bezug auf Fremdheitstheorien sowie relevante Themen in den ausgewählten Gedichten spezifiziert.

3.1 Das Gedicht: *Strange*

Das Gedicht *Strange* wurde 1990 geschrieben, nur wenige Jahre bevor Charles Bukowski im Alter von 73 Jahren starb. Daher ist dieses Gedicht Teil seiner späteren Poesie. Das Gedicht ist ein Freier Vers. Obwohl das Gedicht auf den ersten Blick nicht so strukturiert wirkt, wird deutlich, dass das Gedicht durch Wiederholung und einen wohlüberlegten Spannungsbogen gut durchdacht ist und auf befriedigende und logische Weise zu Ende geht.

Viele Kritiker geben an, dass die häufigsten Themen und Motive in den Gedichten von Charles Bukowski Sex, Alkohol, Frauen und Depressionen sind. Das Thema dieses Gedichts ist jedoch auch Selbstreflexion. In dem Gedicht reflektiert das lyrische Ich eine Zeit, als er jünger war, und erklärt, dass die Fremdheit darin liegt, dass diese Zeit sich für ihn nicht lange her anfühlt. Das lyrische Ich betont durch Wiederholung und Umkehrung, dass sich diese vergangene Zeit seines Lebens nicht wie eine ferne Erinnerung anfühlt, sondern wie ein aktuelles Ereignis. Das Gedicht ist freier Vers und hat kein festes Reimschema, es gibt ein lyrisches Ich und einige Wiederholungen. Obwohl das Gedicht kein festes Reimschema hat, besteht es doch aus sieben losen Strophen mit unterschiedlichen Längen. In der ersten Strophe wird die Zeile „It doesn't seem so long ago“ sechsmal wiederholt, in

den folgenden Versen kommt diese Zeile wieder vor, jedoch invertiert, z. B. Zeile 15 „don't seem so long ago“ und Zeile 24 „not so long ago“. Der Titel des Gedichts weist darauf hin, dass etwas Unbekanntes, Unsicheres und Fremdes in dem Gedicht enthalten ist. Jedoch macht das Ich-Pronomen „I“ in der ersten Zeile „it doesn't seem so long ago that I was reading“ deutlich, dass es sich um ein persönliches Erlebnis handelt.

In der zweiten Zeile erwähnt das lyrisches Ich vier Namen, diese Namen werden im gesamten Gedicht dreimal wiederholt. Die Wiederholung macht deutlich, dass diese Namen von Bedeutung sind und es daher wichtig ist zu wissen, auf wen sich diese Namen beziehen. Um diese Frage „Warum sind Sie wichtig“ zu beantworten, muss zunächst ermittelt werden, wer „Pound, Jeffers, Auden, Spender“ sind. Wie in der Literaturübersicht erwähnt, wuchs Charles Bukowski in den Vereinigten Staaten von Amerika auf und begann erst im Alter von 35 Jahren Gedichte zu schreiben. Die Namen beziehen sich auf die vier Dichter Ezra Pound, Robinson Jeffers, Wystan-Hugh Auden und Sir Stephen Spender. Ezra Pound war ein amerikanischer Dichter, dessen Werk sich auf modernistische und politische Poesie während des Zweiten Weltkriegs bezieht.

Robinson Jeffers war auch ein amerikanischer Dichter, dessen Werk eher ökologisch und politisch orientiert war. Seine Arbeit konzentriert sich auf den von ihm geprägten Begriff „Inhumanismus“, dieses Thema des „Inhumanismus“ kann in seinen Gedichten gesehen werden, da das Thema der Selbstbezogenheit des Menschen offensichtlich ist. Jeffers ist auch dafür bekannt, dass er sich gegen die Beteiligung der Vereinigten Staaten am Zweiten Weltkrieg ausspricht. Da Charles Bukowski, wie weiter oben in dieser Arbeit erwähnt, aus medizinischen Gründen im Zweiten Weltkrieg nicht kämpfen konnte, ist anzunehmen, dass er Trost in der Arbeit von Jeffers fand, der sich gegen die Beteiligung am Krieg aussprach. Obwohl sich die Themen in den Gedichten von Jeffers und Bukowski unterscheiden, ist es klar, dass Bukowski ein Bewunderer von Jeffers war, da er ein Gedicht mit dem Titel *Jeffers* hat. Wenn man diesen Zusammenhang herstellt, kann man davon ausgehen, dass alle genannten Autoren Vorbilder für Bukowski waren. Der nächste Name ist Wystan-Hugh Auden. Er war ein britisch-amerikanischer Dichter und die Themen

seiner Gedichte umfassen Liebe, Moral, Politik und Religion. Der letzte Autorenname, den Bukowski erwähnt, ist der Name von Sir Stephen Spender, einem britischen Dichter, dessen Werk sich um soziale Ungerechtigkeit und Klassenkampf dreht. Diese Themen können auch mit dem Leben von Bukowski und insbesondere mit diesem Gedicht in Verbindung gebracht werden, da Klassenunterschiede in den Worten „starving“ Zeile 18 und „roominghouses“ Zeile 4 erwähnt werden.

In der dritten Zeile „it doesn't seem so long ago that I was young“ wird das Thema des Gedichts offenbart. Das lyrische Ich enthüllt, dass er über eine Zeit nachdenkt, in der er jünger war, und dass dieser Prozess des Nachdenkens über dieses vergangene Selbst, die Fremde Komponente des Gedichts ist. In der vierten Zeile wird erwähnt, dass die Figur in dem Gedicht in „roominghouses“ trank und lebte. Diese Häuser beziehen sich auf Häuser, die Zimmer einzeln vermieten, in denen Badezimmer und Küchen von den Mietern geteilt werden. Diese „roominghouses“ beziehen sich auf das Thema Unterschicht, soziale Ungerechtigkeit und Armut, wie es oft in den Werken von Bukowski zu sehen ist, und werden in dieser Zeile mit dem Thema Alkoholmissbrauch verknüpft. Das Thema Alkohol wird auch in den Zeilen 10 und 16 mit den Worten „drunk tank“ und „bottles of wine“ erwähnt.

In den Zeilen 5-6 wird ein weiteres gemeinsames Thema in den Werken von Bukowski erwähnt: „it doesn't seem so long ago that i found women unattainable“. Indem er erwähnt, dass er in seiner Jugend betrunken war und Frauen „unerreichbar“ fand, stellt der Autor den direkten Kontrast her, dass er heutzutage nicht mehr betrunken nach Hause kommt und dass er Frauen jetzt erreichbar findet. Besinnt sich der Autor auf eine jüngere Zeit, wo er unsicher war und vielleicht nicht wusste, wie er mit Frauen umgehen soll, wird deutlich, dass sich mit dem Älterwerden etwas verändert hat. Das ganze Gedicht hindurch gibt es einen ständigen Kontrast zwischen dem, was war, und dem, was ist, ein Sprung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. „It doesn't seem so long ago that I never had an automobile, a telephone, a bank account “.

In dieser Zeile betont die Verwendung des Wortes „never“, ein negativer Marker, dass der Autor nicht glaubte, dass er jemals diese Dinge besitzen würde, die für eine

Person aus der Mittelschicht gewöhnliche Dinge sind. Das betont auch, wie niedrig er auf der sozialen Leiter war, und bringt das Thema Armut und soziale Klasse erneut unter die Lupe. In der nächsten Zeile „it doesn't seem so long ago that I had a long run of visits to the drunk tank“ wird das Thema der Alkoholmissbrauchstage des Schriftstellers noch einmal wiederholt und betont. Die Worte „drunk tank“ beziehen sich auf die Gefängniszelle, in der diejenigen festgehalten wurden, die wegen Trunkenheit festgenommen wurden. Dies entspricht einmal mehr den Themen und Handlungen, die meistens mit Bukowski in Verbindung gebracht werden, und es wird deutlicher, dass es sich um ein autobiografisches Gedicht handelt.

Dieses Gedicht zeigt die Schwierigkeiten, die mit der Armut des Schriftstellers einhergingen. Diese Schwierigkeiten, die im Gedicht genannt werden, werden jedoch immer wieder auf komische Weise zur Schau gestellt. Diese ernsten Probleme, die komisch dargestellt werden, sind an sich schon ein fremdes Phänomen. Warum sollte es lustig sein, sich so im Leben durch zu kämpfen, wie die Figur in dem Gedicht kämpft?

„it doesn't seem so long ago that I tried to be a writer, stopped for a long time and then tried again.“

In dieser Zeile erklärt das lyrische Ich, dass er nicht nur in seinem Privatleben Schwierigkeiten mit Alkohol und Frauen hatte, sondern dass er sich auch beruflich als Schriftsteller abmühte. Das Wort „tried“ betont den Kampf, nicht erfolgreich zu sein. Diese Zeile kann auf den amerikanischen Traum zurückgeführt werden, der Schriftsteller versuchte es zu schreiben, gab auf, versuchte es erneut und erzielte einige Erfolge. Dieser Erfolg wird später durch den interviewten Autor hervorgehoben. Die Tatsache, dass das lyrische Ich immer wieder wiederholt, dass sich diese Ereignisse sehr neu anfühlen, kann zeigen, dass der Autor sich seiner Fähigkeiten noch nicht sicher ist, er fühlt sich immer noch wie der Versager, der er in dieser vergangenen Zeit war, über den er nachdenkt.

In Zeile 15 werden die Namen der Autoren noch einmal wiederholt. Hier wird deutlicher, warum diese Autoren genannt werden, weil das lyrische Ich selbst ein Schriftsteller ist und diese Autoren seine Vorbilder sind. In dieser Zeile beginnt sich das Gedicht zu drehen. Das Gedicht neigt sich langsam dem Ende zu. Die in den vorherigen Zeilen erwähnten Kämpfe sind in den Zeilen 17-19 „bottles of wine and old typewriters, long starving days, singular nights“ zusammengefasst. Dies ist der Höhepunkt des Gedichts, wo alles zuvor Erwähnte zusammenkommt.

In der nächsten Zeile ändert sich der Ton, dies ist eine radikale Trennung von seinem früheren Ich. „it's as if I could suddenly turn around in this room and see myself again: what a fright, what a twit, what an idiot“. Das lyrische Ich stellt sein vergangenes Ich als ein schreckliches Bild dar, etwas Fremdes und Beängstigendes, welches durch die Verwendung der Wörter „twit“, „idiot“ und „fright“ betont wird.

Diese Gedichtzeile lässt sich auch mit den von Müller-Funk (2016) erwähnten Theorien von Kristeva kombinieren. Kristevas Theorien legen nahe, dass ein Fremder nur dann integriert, überwunden oder mit ihm zusammengelebt werden kann, wenn wir zugeben, dass wir selbst Fremde sind. In der Zeile „it's as if I could suddenly turn around in this room and see myself again“ wird deutlich, dass das lyrische Ich zugibt, dass ihm sein vergangenes Ich heutzutage fremd ist.

In der psychoanalytischen Theorie erwähnt Jacques Lacan (Webster, 2002) das Spiegelphänomen, bei dem ein Prozess der Apperzeption stattfindet. Das Individuum ist in der Lage, sein eigenes Bild als ein Objekt außerhalb seiner selbst zu betrachten. Das erfährt das lyrische Ich gegenüber seinem vergangenen Selbst. Er sieht sich als Außenseiter und Fremder, was betont, dass sich das lyrische Ich nicht mehr mit seinem vergangenen Selbst und den damit verbundenen Kämpfen oder Handlungen in dieser Zeit identifiziert. Das lyrische Ich bringt hier zum Ausdruck, dass sein vergangenes Ich im Leben niedergeschlagen wurde, dennoch nennt er diese Zeit seines Lebens ironischerweise „grand“. Das ist wieder so seltsam, dass das lyrische Ich eine so negative Erfahrung als „grand“ darstellt, der Grund dafür ist unklar und merkwürdig.

Die Struktur des Gedichts ändert sich in der Zeile:

„tonight I spoke to a man on the telephone, he is
coming to take photos and to interview me
for a German weekly magazine, for my
70th birthday”

Diese Zeile ist eher Prosa als Poesie, was darauf hindeutet, dass es sich um eine konkretere Erfahrung handelt, der Autor spricht direkt aus dem Gedicht heraus. Man könnte sich vorstellen, dass dieses Gedicht direkt nach dem Telefonat mit dem Reporter inspiriert wurde. Die Tatsache, dass dieses Gespräch am Geburtstag des Autors stattfand, ist ebenfalls wichtig, da Geburtstage normalerweise Tage der Besinnung sind und, wie bereits erwähnt, das Nachdenken über die Vergangenheit das Hauptthema dieses Gedichts ist.

Die letzte Zeile bietet Gelegenheit zur Versöhnung. Seine Vorbilder, die Autoren, die immer wiederholt werden, lachen und hier hat er als lyrisches Ich die Möglichkeit, zusammen mit ihnen zu lachen, da er auch schriftstellerische Erfolge erzielt hat. Es ist ein beruhigendes Ende der Kämpfe und fremden Ereignisse, die im gesamten Gedicht erwähnt werden.

„and when I hung up I was sure I could hear
Pound, Jeffers, Auden, Spender, laughing.”

Die Spannung und das vergangene Leben des Autors bleiben bestehen, aber bis zum Ende des Gedichts reflektiert das lyrische Ich und impliziert, dass seine Vergangenheit akzeptabel ist. Seines ist nicht unbedingt gut, aber er schließt Frieden mit dem Fremden, der sein vergangenes Ich ist, und erkennt für einen Moment seinen eigenen Erfolg an.

3.2 Das Gedicht: *German*

Laut den Bukowski-Manuskripten wurde das Gedicht *German* zwischen 1991 und 1994 geschrieben, in den letzten Jahren von Bukowskis Leben, er starb 1994. Dieses Gedicht ist autobiografisch, da es sich thematisch mit Bukowskis Leben, seiner deutschen Herkunft und sein Umzug nach Amerika befasst. Dieses Gedicht ist nachdenklich und in fünf Strophen gruppiert. Die Länge der Strophen variiert. Es gibt ein lyrisches Ich im Gedicht und einen sehr starken Kontrast zwischen den Pronomen „I“ und „they“.

Der Titel des Gedichts verweist auf die deutsche Herkunft von Charles Bukowski und verrät, mit welcher Seite er sich in dem Gedicht identifiziert. Wenn die Frage gestellt werden kann, ob er sich als Amerikaner oder als Deutscher sieht, lautet die Antwort dieses Gedichts, dass er sich als Deutscher identifiziert, und der Rest des Gedichts liefert die Gründe dafür.

In der ersten Zeile des Gedichts verwendet der Dichter das Wort „being“, welches das Gedicht sofort mit Identität und Zugehörigkeit verbindet. Interessant an diesem Gedicht ist, dass dieser Zustand des „being“ nicht durch ein Regelwerk bestimmt wurde, sondern durch andere Figuren, in diesem Fall die Menschen, die der Dichter als „Amerikaner“ bezeichnet, die dieses deutsche Kind als Fremden einstufen. Das ist der aktive Prozess, jemanden fremd zu machen.

In der ersten Strophe wird der zeitliche Rahmen auch angegeben. Dieses Gedicht spielt in den 1920er Jahren, als der Dichter noch ein kleiner Junge war. Es wird auch deutlich gemacht, dass das lyrische Ich nach dem ersten Weltkrieg nach Amerika ausgewandert ist. Die Schwierigkeit dieses Zugs wird durch die alleinige Platzierung der Zeile „was difficult“ betont. Diese Zeile trägt auch zur reflektierenden Natur des Gedichts bei, da das lyrische Ich nicht nur feststellt, was passiert ist, sondern auch, dass es eine schwierige Zeit für ihn war, in der er aufgewachsen ist.

Die fünfte und sechste Zeile liefern weitere Informationen darüber, warum es eine schwierige Kindheit war „gangs of kids chased me through the neighborhood yelling Hieneie! Hienie! Hieneie!“. In diesen Zeilen wird es durch die Wiederholung des spöttischen „Hieneie!“ betont, dass das lyrische Ich wegen seiner deutschen Herkunft und des Familiennamens verspottet wurde. Sein Vater hieß Heinrich Bukowski. Charles Bukowski erbte auch den Namen. In vielen seiner biografischen Beschreibungen wird er jedoch als „Henry Charles Bukowski“ angegeben, eine viel amerikanischere Version des Namens. Im Deutschen wird der Spitzname „Heinie“ im negativen Sinne verwendet und impliziert, dass die Person dumm ist. In Bezug auf Englisch wurde dieser Begriff laut Dictionary.com aus dem Ersten Weltkrieg übernommen und als anstößige Bezeichnung für deutsche Soldaten verwendet. In diesem Gedicht wird das Wort jedoch zweimal in „Hieneie“ umgewandelt und später zu „Hienie“, dies könnte eine Möglichkeit für den Dichter sein, die Aussprache des Namens von den amerikanischen Kindern zu verspotten.

Die erste Strophe hat bis zu Zeile 7 viel Spannung aufgebaut, wo das lyrische Ich die Geschichte umdreht und sagt, dass, obwohl er von den Kindern gejagt wurde, „they never caught me.“ und „then too, they didn’t really want to catch me“. Auf Englisch kann man sagen, „to catch a cold“, man wollte nicht mit ihm in Verbindung gebracht werden, man fürchtete, sein Anderssein sei ansteckend. Um diese Idee zu vertiefen, Flüchtlinge werden oft mit seltsamen Krankheiten in Verbindung gebracht, und das ist hier gemeint, die Kinder „änderten“ ihn aus Angst vor Assoziationen oder aus Angst, seiner Fremdheit und seinen Krankheiten „to catch“.

In der nächsten Zeile vergleicht sich das lyrische Ich mit einer anderen Spezies, mit einer Katze, „I was like a cat. I knew all the paths through brush and alleys.“. Diese beiden Zeilen sind interessant, da sich das lyrische Ich völlig von dem ihn verspottenden und jagenden „they“ abgrenzt. Obwohl er sich in Zeile 8 als eine andere Spezies einordnet, widerspricht er das in Zeile 9, indem er sagt, dass er die Gegend so gut kennt, dass er vor den anderen Kindern fliehen könne. Diese Kinder verspotten ihn, weil er eine andere Herkunft hat, obwohl sie dasselbe Land und dieselbe Gegend und Nachbarschaft teilen.

Die zweite Strophe beginnt mit drei weiteren Zeilen, die die Schwierigkeit und die Bewegungen seiner Flucht mit dem Ziel betonen, seinen Feinden zu entkommen. Diese Schwierigkeit wird betont durch die Alliteration der Wörter „6 foot...fences...flash“ and „backyards ...blocks“.

„I scaled 6-foot back fences in a flash and was off through
backyards and around blocks
and onto garage roofs and other hiding places.”

In den nächsten Zeilen wenden sich die Aussagen wieder, vom lyrischen Ich, das gejagt wird, davonrennt und sich verstecken muss, bis zu der Aussage, dass die Kinder ihn nicht finden wollten. In den Zeilen 13-15:

„then too, they didn't really want to catch me.
they were afraid I might bayonet them
or gouge out their eyes.”

Das Thema Angst wird in das Gedicht eingeführt, diesmal nicht die Angst vor der weglauenden Figur, sondern die Angst vor den amerikanischen Kindern, die Angst vor einem Fremden. Das lyrische Ich benennt Dinge, vor denen die Kinder Angst haben, da sie das lyrische Ich als Bedrohung empfinden, weil er anders ist, anders klingt, sich vielleicht anders kleidet oder sogar anders aussieht als sie. Die Tatsache, dass sie ihn als anders sehen, bedeutet, dass sie sich seiner Handlungen nicht sicher sind, sie befürchten, dass er sie „bayonet“ könnte. Das bedeutet, dass er sie schneiden oder ihnen mit einer Waffe schaden oder ihnen „gouge out their eyes“ wird, sie vergleichen diesen Fremden mit einem Wilden oder einem Tier. Dies verbindet sich mit dem Bild des lyrischen Ichs als Katze in der ersten Strophe.

Die Auswirkung dieser Ereignisse, des Spottes auf das Leben des lyrischen Ichs wird in der dritten Strophe „this went on for about 18 months“ betont, diese Zeile zeigt, dass das lyrische Ich jeden Tag diesen Spott empfand und sofort bemerkte, als sich das Verhalten der Kinder verändert. „then all of a sudden it seemed to stop.“. Das Ereignis des Endes des Spotts wird in dieser Zeile durch die Alliteration der Worte „sudden ... seemed ... stopped“ betont. Die Frage kann gestellt werden,

warum hat dieses Mobbing aufgehört? Die Kinder gewöhnten sich an seine Fremdartigkeit und gingen zu einem anderen Opfer über, wie es oft bei Kindern und Mobbing der Fall ist. Aber nur weil die Kinder weitergezogen sind, heißt das noch lange nicht, dass er aufgenommen oder akzeptiert wurde, er wurde einfach beiseitegeschoben und im Exil allein gelassen. Ein weiteres interessantes Element in dieser Zeile ist die Verwendung des Wortes „seemed“, was den Eindruck erweckt, dass, obwohl es so aussah, als würde der Spott zu Ende gehen, dies nicht wirklich der Fall war. Diese Aussage wird in der nächsten Zeile „I was more or less accepted(but never really)“, unterstützt. Das lyrische Ich bringt zum Ausdruck, dass er einmal als Fremder gebrandmarkt oder sonst immer anders behandelt wurde, was durch die Negativmarkierung „never“ unterstrichen wird, die besagt, dass er von denen, die sich als rein amerikanisch einstufen, nie akzeptiert wurde. Dies hängt sowohl mit den Theorien von Kristeva (Müller- Funk, 2016) als auch Levinas (Müller- Funk, 2016) zusammen. Erstens, da Kristeva erklärte, dass der andere integriert werden kann, während Levinas feststellt, dass, wenn es möglich wäre, den anderen zu integrieren, sie überhaupt nicht als andere gebrandmarkt worden wären (Müller- Funk, 2016).

In Zeile 19 „which was alright with me“ gibt es einen weiteren Sprung von der aufgebauten Spannung in den vorherigen drei Zeilen, wo das lyrische Ich behauptet, er habe sich an das Leben eines Außenseiters gewöhnt. Diese Entscheidung bestimmt den Ton für den Rest des Gedichts.

In der vierten Strophe übernimmt das lyrische Ich die Kontrolle zurück und beginnt zu erklären, dass er nicht zu der Gruppe gehören will, die ihn als Außenseiter sieht, er verspottet sie in Zeile 20 „those sons-of-bitches were Americans“. Hier trennt sich das lyrische Ich aktiv von denen, die er „Amerikaner“ nennt, und er sagt in Zeile 21, dass sie Amerikaner sind, weil „they and their parents had been born here“. Die Tatsache, dass sie auf dem Land geboren wurden und er nicht, wird durch die Alliteration der Worte „been...born“ direkt betont und kontrastiert.

Im gesamten Gedicht bezieht sich der Dichter auf die Amerikaner als „they“ und „their“, was auch eine Form ist, diese Figuren als „Andere“ zu brandmarken, wie sie ihn als Anderen bezeichnet haben. In den Zeilen 22-25 erschafft das lyrische Ich ein

Bild dieser Figuren und er verspottet ihre Namen, welches eine Wiederholung der Ereignisse in der ersten Strophe ist, aber jetzt kommt der Spott von seiner Seite. „Jones, Sullivan, Baker“. Er macht sich auch weiterhin über ihre „pale skin“ und „fat with runny noses“ lustig und betont ihr unterschiedliches Aussehen durch die Alliteration der Worte „big belt buckles“.

In Zeile 26 trifft das lyrische Ich eine aktive Entscheidung „I decided never to become an American.“, die Momente der Spannung in den vorherigen Strophen haben alle zu diesem Moment geführt, dieser Entscheidung, aktiv ein Fremder zu bleiben und nicht zu versuchen, sich anzupassen. In den Zeilen 27-30 erwähnt das lyrische Ich, dass er einen deutschen Helden „Baron Manfred von Richthofen“ hat, laut der New World Encyclopedia war er ein Pilot, der im ersten Weltkrieg für die deutsche Luftwaffe schoss. Diese Quelle bestätigt auch, dass der Pilot mit dem Töten von 80 Feinden akkreditiert wurde, was genau das ist, was das lyrische Ich sagt. Diese Fremden sind nicht nur seltsam oder anders, sie sind auch seine Feinde geworden. Er betont seine Freude darüber, dass ein deutscher Soldat „80 of their best“ getötet hat, indem er in der letzten Zeile der Strophe sagt „and there was nothing they could do about that now.“. Diese Linie wird auch durch den Negativen Marker „nothing“ und das Wort „now“ betont, was besagt, dass es für das lyrische Ich keine Möglichkeit gibt, diesen Kreislauf der Fremdheit zu ändern.

„their parents didn't like my parents
(I didn't either) and
I decided when I got big I'd go live in some place
like Iceland,
never open my door to anybody and live on my
luck, live with a beautiful wife and a bunch of wild
animals:
which is, more or less, what
happened”

Die letzte Strophe entfernt sich von der Negativität des Feindes und wird persönlicher. Das lyrische Ich sagt aus, dass er und sich, obwohl sie beide als

Fremde gebrandmarkt werden, auch nicht mit seinen Eltern identifiziert. Diese Aussage wird durch die Verwendung der Klammern unterstrichen, die sie von den anderen Zeilen abheben, diese Technik wird auch in der Zeile „(but never really)“ verwendet. Beide Zeilen, die durch die Klammern betont werden, geben einen Einblick in das, was das lyrische Ich wirklich fühlt, diese Klammern dienen als sicherer Raum, um die direkte Wahrheit zu äußern.

Im nächsten Teil der letzten Strophe reflektiert das lyrische Ich über eine Entscheidung, die er in seiner Jugend getroffen hat. Er beschloss, in ein abgelegenes Land zu ziehen und „never“ andere Menschen in seinen sicheren Raum oder sein Zuhause zu lassen. Ganz allein möchte er in seinem Exil aber nicht sein, er wünsche sich eine „beautiful wife“ und „a bunch of wild animals“, welches das natürliche Bedürfnis betont, von mindestens einer Person akzeptiert zu werden.

In den letzten beiden Zeilen springt der Dichter auf seine aktuelle Situation ein. Er reflektiert, indem er feststellt, dass sich sein Wunsch oder seine Entscheidung als Kind „more or less“ erfüllt habe und dass das Leben, das er geführt hat, ein Leben im Exil gewesen war. Er vergleicht seine Mitmenschen gewissermaßen mit wilden Tieren. Er bestätigt auch die bekannte Tatsache, dass Bukowski sich Zeit seines Lebens mit vielen schönen Frauen umgab.

Das wirklich Interessante an diesem Gedicht ist, dass Schritt für Schritt der dialektische Prozess des „Othering“ und Kategorisierens von jemandem als fremd dargestellt wird. Als die Figur in dem Gedicht gemobbt, anders behandelt und ins Exil geschickt wurde, beginnt sich der Prozess des Anti-Othering oder eine Wirkung des Othering auf die Amerikaner zu entwickeln. Die Figur in dem Gedicht beginnt damit, dass sie die Kategorie ablehnt, in die die Amerikaner ihn einzuordnen versuchen, und schafft seinen eigenen neuen Ort der Zugehörigkeit. Er identifiziert sich mit der Spezies einer Katze und versucht zu rebellieren, indem er seine eigenen Regeln aufstellt und Stereotypen aufstellt, um die Stereotypen zu bekämpfen oder zu widerlegen, die ihm die „anderen“ gegeben haben.

Das Zielpublikum für dieses Gedicht sind Amerikaner, jedoch ist Bukowski sehr präzise darin, wie er die Amerikaner als diejenigen inszeniert, die Ausländer oder Fremde beiseitelegen. Zunächst kontextualisiert er diese Ereignisse, indem er den zeitlichen Rahmen angibt, wie es in den 1920er Jahren war. Er erklärt, warum er damals kein Amerikaner sein wollte und er beleidigt sie subtil, ohne zu sagen, dass er sich vielleicht immer noch so gefühlt hat.

In diesem Gedicht ist strukturelle Fremdheit die Hauptfigur. Strukturelle Fremdheit schafft eine größere Sphäre der Angst und ein bedrohlicheres Gefühl als alltägliche Fremdheit. Laut Waldenfels (2016) führt strukturelle Fremdheit zur Entwicklung einer Heimwelt und einer Fremdwelt. In diesem Gedicht schaffen sowohl die amerikanischen Kinder, als auch der als deutsch klassifizierte Junge eigene Formen der Heimwelt und stellen die anderen in die Fremdwelt. Da der Autor mit einer antideutschen Denkweise konfrontiert wird, projiziert und erzeugt er ein antiamerikanisches Gefühl, weshalb dieser Prozess als eine fremdmachende Dialektik angesehen werden kann.

Ein weiterer Begriff, der bei der Analyse der Fremdheit in diesem Gedicht eine wichtige Rolle spielt, ist Zugehörigkeit. Da der Zustand des Seins in der allerersten Zeile des Gedichts erwähnt wird und die Hauptaussage des Gedichts darin besteht, was es bedeutet, als deutsches Kind in Amerika eingestuft zu werden. Zugehörigkeit kann in diesem Fall als ein Prozess der Wahrnehmung des Teilens, der Teilnahme an etwas oder der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft und einer Gruppe definiert werden (Pfaff-Czarnecka, 2012). Die Hauptfigur des Gedichts ringt weniger mit ihrer eigenen Identität als vielmehr darum, ihren Platz in einer Gesellschaft zu finden, die sie aufgrund von Stereotypen und der Angst vor struktureller Fremdheit ausgrenzt.

Das „Othering“ in diesem Gedicht findet aufgrund einer Reihe von sozialen Regeln statt, die von Kindern festgelegt wurden, die Erwachsene nachahmen, in der Art und Weise, wie andere Kulturen, Religionen und Flüchtlinge von diesen Erwachsenen behandelt werden. Diese Nachahmung kommt auch von der Seite der Figur im Gedicht, die als die andere beiseitegestellt wird. Homi-Bhabha (1994) erklärt, dass Mimikry „eine Übertreibung des Kopierens von Sprache, Kultur, Manieren und Ideen

ist, daher ist Mimikry Wiederholung mit Unterschied. Mimikry ist auch eine Antwort auf die Verbreitung von Stereotypen.“ Der zirkuläre Prozess der Kategorisierung der Anderen als Fremde kann daher auch als ein Weg gesehen werden, die Stereotypen zu bekämpfen, mit denen sich die Hauptfigur des Gedichts auseinandersetzen muss.

3.3 Das Gedicht: *My friend the parking lot attendant*

Laut den „Bukowski Manuscripts“ (Phillips, 1995) wurde dieses Gedicht 1984 geschrieben und 1986 erst veröffentlicht. Das Gedicht erscheint in verschiedenen Werken von Bukowski, einschließlich der Gedichtsammlung mit dem Titel *You get so alone sometimes it just makes sense*. Das Gedicht besteht aus 37 Zeilen unterschiedlicher Länge; jedoch ist ein klares Muster zu erkennen. Das Gedicht ist auch in 15 Strophen gegliedert. Die ersten zwei Strophen und die letzte Strophe bilden eine Art erzählende Prosa. Es gibt einen ständigen Sprung zwischen drei Zeilen, zwei Zeilen und einer einzelnen Zeile. Die längeren Zeilen gehören zur Rede des „parking lot attendant“, während die kürzeren Zeilen oder Antworten zeigen, dass das lyrische Ich spricht. Der Rhythmus des Gedichts ahmt auch die Energie der beiden Figuren nach, da die Zeilen der „parking lot attendant“ schnell und laut mit viel Ausruf sind, während die Zeilen des lyrischen Ichs langsamer und konsistenter sind. Die Zeilen, die sich auf das Gespräch oder den Austausch beziehen, werden ebenfalls in Anführungszeichen eingeleitet. Die anderen Zeilen sind die Erzählung durch das lyrische Ich, das den Austausch kommentiert und den Zeitrahmen festlegt. Man sieht das zum Beispiel durch die Verwendung von Ausdrücken wie „next time“ und „next meeting“.

Von Anfang an ist klar, dass es in diesem Gedicht um Beobachtungen und einen Austausch geht. Auf den ersten Blick scheint der Titel darauf hinzudeuten, dass sich die beiden Figuren des Gedichts gut kennen, da der Titel den „parking lot attendant“ als Freund bezeichnet. Bei näherer Betrachtung des Gedichts stellt sich jedoch heraus, dass die beiden Figuren Fremde sind und sich nur oberflächlich unterhalten, meist mit einseitigen Kommentaren des „parking lot attendant“. Während der Titel den „parking lot attendant“ als Freund bezeichnet, wird der Name des „attendant“

nie angegeben. Es ist davon auszugehen, dass keine der beiden Figuren je nach dem Namen der anderen gefragt hat. Dies ist ein seltsames Element, da sie viele Treffen und Austausch haben, aber nie mehr als die offensichtlichen stereotypischen Fakten übereinander erfahren.

In den ersten drei Zeilen:

“—he’s a dandy
—small moustache
—usually sucking on a cigar”

Die wiederholte Verwendung des Bindestrichs zeigt an, dass Informationen folgen werden, in diesem Fall bestehen die Informationen aus einer Beschreibung der ersten Figur im Gedicht. In der ersten Zeile wird die Figur als „dandy“ bezeichnet, laut dem Oxford Language Dictionary bezog sich ein „dandy“ in diesem Zeitrahmen auf jemanden oder etwas, das „an excellent this of its kind“ ist, es bezieht sich auf Menschen, die Außenseiter sind, aber ihre Außenseiterschaft zu etwas Positivem machen. Durch diese Beschreibung ist davon auszugehen, dass das lyrische Ich den Austausch mit dem „parking lot attendant“ interessant findet und ihm gegenüber ein positives Gefühl hat. In der zweiten und dritten Zeile erfahren wir etwas mehr über das Aussehen des „parking lot attendant“ und seine Rauchgewohnheiten. Diese Information macht deutlich, dass das lyrische Ich diese Figur näher beobachtet hat, als es in den vagen Antworten scheint, die er auf die Fragen des „parking lot attendant“ gibt.

In der vierten und fünften Zeile „he tends to lean into cars as he transacts business“ kommentiert das lyrische Ich erneut das Verhalten des „parking lot attendant“ und macht deutlich, dass er diese Figur genau beobachtet hat. Die Verwendung des Ausdrucks „transacts business“ zeigt, dass der Dichter vollen Respekt vor dem Beruf des Parkplatzwächters hat.

Die Art und Weise, wie sich der Parkplatzwächter ins Auto beugt oder lehnt, unterstreicht seine Art, Kontakt zu suchen. Da Charles Bukowski andererseits dafür bekannt ist, viele Jobs zu haben, darunter bei der Post und auch als

Parkplatzwächter, nennt er es möglicherweise auch ein „business“, da er sich auf diesen Job beziehen kann und es wissentlich als Geschäftstransaktion bezeichnet.

Die Zeilen 6-8

“first time I met him, he said,
“hey! ya gonna make a
killin’?” “

geben Information über das erste Treffen der Figuren. Der „parking lot attendant“ fragte, ob das lyrische Ich „is gonna make a killin“, dieser Satz bezieht sich darauf, viel Geld zu verdienen oder in seinem Job erfolgreich zu sein. Diese Zeile steht in direktem Gegensatz zu den Zeilen 27-30, wo der „parking lot attendant“ angibt, dass er nicht glaubt, dass die andere Figur sehr intelligent ist oder sich sein Auto selbst verdient hat. Dieser Kontrast deutet darauf hin, dass der „parking lot attendant“ durch die vielen Gespräche, die die beiden hatten, seine eigenen Beobachtungen gemacht hat. Der „parking lot attendant“ hat es sich bequem gemacht, wie man an seinen Scherzen und fast unhöflichen Kommentaren gegenüber dem lyrischen Ich sieht.

In Zeile 9 „maybe, I answered“ gibt das lyrische Ich keine Information über seinen Job, sein Privatleben oder seine eigenen Erfolge. Es ist Sache des „parking lot attendant“, daraus seine eigenen Schlüsse zu ziehen und zu entscheiden, wer diese Figur ist. Dies ist ein Austausch, der auf Äußerlichkeiten und alltäglichen Klischees basiert.

In den Zeilen 10-12 gibt der „parking lot attendant“ dem lyrischen Ich einen Spitznamen, welches die Notwendigkeit betont, dass Menschen etwas benennen müssen, um es weniger fremd und unbekannt zu machen und es dem Eigenen näher zu bringen. Der Spitzname, den er gibt, ist „Ramrod“, laut Urban Dictionary ist dies ein Spitzname für Menschen, die als die Person angesehen werden, die Dinge leitet, für sie verantwortlich ist oder etwas beruflich erreicht. Dieser Spitzname steht wiederum in direktem Kontrast zu den späteren Zeilen des Gedichts, in denen der „parking lot attendant“ feststellt, dass die Freundin des lyrischen Ichs ihn verlassen haben muss.

Zeile 13 ist eine Wiederholung der gleichen vagen Antwort, die das lyrische Ich gegeben hat, wo er sagt, dass in seinem Leben nicht viel los ist. Dass er immer wieder so vage antwortet, kann so wirken, als würde das lyrische Ich auf diese Interaktionen wenig Wert legen. Die Tatsache, dass Bukowski ein ganzes Gedicht darüber geschrieben hat, zeigt jedoch, dass diese Interaktionen für ihn von großem Wert waren. Das zeigt sich auch am Ende des Gedichts, wo Bukowski feststellt, dass der „parking lot attendant“ aus seinem Leben verschwunden ist und nicht mehr Teil seines Alltags ist.

Die Zeilen 14-16 leiten eine neue Figur in das Gedicht ein, das lyrische Ich bringt seine Freundin ins Gespräch, allerdings unterhält sich der „parking lot attendant“ hier nicht, er lächelt nur. Dies zeigt, dass so bald ein neuer Fremder vorgestellt wird, die Interaktion eine Wendung nimmt, und zwar gibt es eine neue Person, die der „parking lot attendant“ noch nicht für sich zusammengefasst hat, er hat noch nicht genug Informationen gesammelt, um ihre Beziehung kommentieren zu können.

In den Zeilen 17-18, „next time I was alone“ wird das Wort „alone“ durch seine einsame Platzierung betont. Der „parking lot attendant“ wird wieder provokant und fragt das lyrische Ich in den folgenden Zeilen, wo seine Freundin ist. Als das lyrische Ich antwortet und sagt: „I left her at home“, antwortet der „parking lot attendant“ sofort und sagt: „Bullshit! I bet she dumped you!“. Dieser Kommentar steht in direktem Gegensatz zu dem zuvor erwähnten Ausdruck „business transaction“. Diese informelle Art, die Figur anzusprechen, zeigt, dass ihre Beziehung über eine einfache geschäftliche oder berufliche Beziehung hinausgegangen ist.

“and the next time
he really leaned into the car:”

Diese Zeilen betonen, wie bequem sich der „parking lot attendant“ mit dem lyrischen Ich gemacht hat. Der „parking lot attendant“ ist von dieser Figur nicht bedroht, da er sich so oft mit ihm beschäftigt hat. Dies wird durch die Wiederholung und Umkehrung der Zeile „next time“ sichtbar und betont. Die Wiederholung von „next time“ schafft

auch die Idee einer Routine, eines einfachen Austauschs, der jeden Tag ohne Unterbrechung oder Erwartung stattfindet.

“what’s a guy like you doing driving a
BMW! I’ll bet you inherited your
money, you didn’t get this car with your
brains!”

Dies ist der Höhepunkt des Austauschs, wo der „parking lot attendant“ genau sagt, was er von dem lyrischen Ich hält. Er verneint alle seine vorherigen Kommentare, dass die Figur ein „Ramrod“ sei, oder seine Aussagen, dass die Figur ein „killin make“. Dieser Vers macht deutlich, dass alle Komplimente in den vorangegangenen Zeilen ironisch und scherzhaft gemeint waren.

Das lyrische Ich spielt in den Austausch hinein und antwortet „how did you know?“ und gibt dem „parking lot attendant“ die Befriedigung, zu glauben, dass er mit seinen Annahmen richtig liegt.

In den letzten fünf Zeilen des Gedichts ändert sich die Stimmung. Das lyrische Ich spricht direkt und sagt, dass diese Interaktionen „vor ein paar Wochen“ stattgefunden haben. Es wird erklärt, dass der „parking lot attendant“ verschwunden ist, und weder das lyrische Ich noch der Leser die Befriedigung haben zu wissen, wohin er gegangen ist oder was er jetzt tut. Er ist verschwunden.

„fellow like that, chances are he just moved on
to better
things.”

Das Gedicht endet mit dem lyrischen Ich, der ausdrückt, dass er glaubt, dass der Parkplatzwächter das Potenzial hat, etwas mehr zu sein, als er war. Das Gedicht endet positiv; Der unbefriedigende Teil ist jedoch, dass die beiden Fremden nie mehr voneinander erfahren haben. Sie fühlten sich wohl in ihrer Fremdheit und das blieb so bis zum Ende ihrer seltsamen Beziehung.

Die Hauptfigur des Gedichts distanziert sich, er hält sich fremd. Er weicht aus. Diese bekannte Form der Fremdheit ist Alltägliche Fremdheit. Im Gegensatz zu struktureller und radikaler Fremdheit ist Alltägliche Fremdheit nicht bedrohlich und ruft keine Angstreaktion hervor (Waldenfels, 2016).

Die Routine, die durch die vielen Interaktionen zwischen dem Parkplatzwächter und dem lyrischen Ich beschrieben wird, ist ein weiteres Stichwort, das mit alltäglicher Fremdheit verbunden ist. Es sind diese oberflächlichen Interaktionen mit Fremden, die die Vertrautheit mit alltäglicher Fremdheit schaffen (Waldenfels, 2016) und diese Vertrautheit hält uns davon ab, mit Angst zu reagieren. Obwohl der Parkplatzwächter das lyrische Ich provoziert und versucht Informationen zu sammeln, gibt das lyrische Ich keine weiteren Informationen weiter, er hält sich bewusst auf Distanz. Dies hat zur Folge, dass die Interaktionen und Beziehungen nicht über den Punkt der alltäglichen Fremdheit hinausgehen können.

Wie Waldenfels (2016) jedoch erwähnt, wird die alltägliche Fremdheit normalerweise nicht bewusst wahrgenommen oder bemerkt, und in diesem Gedicht bemerkt das lyrische Ich den Parkplatzwächter und er weiß, wie einsam dieser Job sein kann. Er identifiziert sich gewissermaßen mit dem Leben dieses Parkplatzwächters und machen ihre Interaktion zu mehr als einer alltäglichen Fremdheit. Die Einsamkeit dieses Lebens wird auch dadurch betont, dass viele der Wörter im Gedicht allein stehen.

Da Bukowski das Leben eines alltäglichen Fremden erlebt hat, ist er sich seines eigenen Zustands als Fremder bewusst. Dies bringt die von Müller-Funk (2016) erwähnten Theorien von Kristeva ins Gespräch. Durch diese Interaktionen wird dem lyrischen Ich bewusst, dass sowohl er als auch der Parkplatzwächter einander fremd sind und laut Kristeva (2016) der Fremde integriert werden kann, sobald man sich seiner eigenen Fremdheit akzeptiert.

Die Tatsache, dass Bukowski als Außenseiter lebte und viele dieser von vielen Menschen unbemerkten Jobs ausübte, bedeutet, dass er durch seine Erfahrung als Außenseiter die Fähigkeit entwickelt hatte, andere Fremde wahrzunehmen. Das

Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und dem Parkplatzwächter ist asymmetrisch. Indem er die Fremdheit des Parkplatzwächters wahrnimmt, sieht das lyrische Ich die Fremdheit in sich selbst. Diese Reflexion kann auch mit dem von Lacan (Webster, 2002) dargelegten Spiegelphänomen in Verbindung gebracht werden, er sieht sich aufgrund dieser Wechselwirkungen als Fremder.

Am Ende des Gedichts geht die Reflexion weiter, wenn das lyrische Ich davon ausgeht, dass der Parkplatzwächter „simply moved on to better things“ sei. Das lyrische Ich projiziert diese Zukunft auf den Parkplatzwächter, da ihm das passiert ist. Er sieht den Parkplatzwächter vielleicht als eine jüngere Version seiner selbst an und indem er Vertrautheit in seiner Situation findet, verringert sich die Fremdheit. Wenn das Gedicht jedoch endet und der Parkplatzwächter nicht mehr erwähnt wird, kehrt die Fremdheit in eine alltägliche Fremdheit zurück, in der das Leben dieses Parkwächters nicht einmal mehr wahrgenommen oder wieder beschrieben wird.

KAPITEL 4

NELLY SACHS ANALYSE

Die Gedichte von Nelly Sachs werden nach den gewählten Fremdheitsmerkmalen sowie Strukturelementen wie Strophenlänge, Satzzeichen und poetischen Mitteln analysiert. In den Analysen sind Hinweise auf die Religion von Nelly Sachs sowie ihre persönlichen Erfahrungen notwendig, um viele der Ereignisse in den Gedichten zu kontextualisieren und zu erklären. Es gibt unterschiedliche Verwendungen von Sekundärliteratur, wie sie je nach Gedicht verfügbar waren. Zum Gedicht *Welt* zum Beispiel waren nur sehr wenige Sekundärquellen verfügbar, die andere Analysen des Gedichts enthielten.

4.1 Das Gedicht: *Bin in der Fremde*

Das Gedicht hat 7 Zeilen, ein lyrisches Ich und kein festes Reimschema. Laut Brinker- Gabler (1992) ist dieses Gedicht Teil einer späteren Gedichtsammlung von Nelly Sachs mit dem Titel „Glühende Rätsel“. Diese Gedichtsammlung wurde zwischen 1965 und 1967 (Brinker-Gabler, 1992) veröffentlicht, wenige Jahre bevor Nelly Sachs 1970 starb. Das bedeutet, dass Nelly Sachs dieses Gedicht als Reflexion über ihre Zeit an fremden Orten schrieb. Wie bereits in der Arbeit erwähnt, musste Nelly Sachs, die aus einer jüdischen Familie stammt, aufgrund des Zweiten Weltkriegs aus Deutschland fliehen und wurde in den 1950er Jahren schwedische Staatsbürgerin.

Der Titel des Gedichts ist direkt und legt offen, dass es in dem Gedicht um das Fremde geht, es scheint auf den ersten Blick fremd in Bezug auf einen fremden Ort zu sein. Der Titel beginnt mit dem Wort „Bin“. Das ist interessant, da vor diesem Verb kein Personalpronomen verwendet wird, was das Gedicht bereits nicht nur für ein lyrisches Ich, sondern auch für andere relevant macht. Dies zeigt sich auch im Rest des Gedichts, wo Pronomen wie „unser“ verwendet werden. Eine andere

Interpretation der Form, die dieses Gedicht annimmt, die kurzen Phrasen ohne Subjekt, wie sie im Titel und in der Zeile "Bin in der Fremde" zu sehen sind, ist, dass dieses Gedicht Gedankensprache ausdrückt.

Der Titel erscheint erneut, wenn er in der ersten Zeile wiederholt wird, gefolgt von einer unerwarteten Wendung in der zweiten Zeile. Wenn man an das Wort „fremd“ denkt oder es liest, tauchen am häufigsten Angst, Angst vor dem Unbekannten und Fremden, Verwirrung, Gefahr und ein unsicheres Gefühl auf, nicht zu wissen, wo man hingehört. Diesen stereotypischen Gefühlen, die mit dem Fremden verbunden sind, widerspricht das lyrische Ich jedoch in der zweiten Zeile mit dem Wort „behütet“, das sich auf Geborgenheit bezieht.

„Die ist behütet von der 8“, das lyrische Ich wird geschützt, in der zweiten Zeile enthüllt sie noch nicht, was das lyrische Ich vor dem Fremden schützt, jede Zeile fordert dazu auf, die nächste Zeile zu lesen, um eine Antwort auf diese widersprüchliche zweite Zeile zu finden. In der dritten Zeile wird diese Frage abschließend beantwortet und offenbart, dass der Beschützer der „heilige Schleifenengel“ ist. Brinker-Gabler (1992) erklärt, dass dieser Engel ein Schutzengel ist, der über Kinder wacht; ein Symbol für Sicherheit und Geborgenheit. Die Zahl 8 in der zweiten Zeile wird auch von Brinker-Gabler (1992) als Symbol der Ewigkeit erklärt, wobei die Acht als Unendlichkeitszeichen, wie eine „Schleife“ auf der Seite liegt und so geschrieben wird, um die ewige Bewegung des Engels anzuzeigen, der immer in Bewegung ist wie auch in Zeile 4 „immer unterwegs“ erwähnt.

In der vierten Zeile, in der das lyrische Ich sagt, dass dieser Schutzengel „immer unterwegs“ ist, immer geschützt, ist die Stimmung des Gedichts immer noch die der Hoffnung, und die Überraschung über den Widerspruch zwischen fremdem und geschütztem Zusammensein bleibt immer noch bestehen. Doch in der fünften Zeile „durch unser Fleisch“ dreht sich der Ton des Gedichts und ein dunkleres Bild von Fleisch und Staub wird beschrieben. Unterstützt wird dieses Todesbild durch die Verwendung des Wortes „Unruhe“ in der sechsten Zeile, das ebenfalls im direkten Gegensatz zum Wort „behütet“ in der zweiten Zeile steht. Diese Unruhe knüpft direkt

an das Wort „unterwegs“ an. Da „zu Hause sein“ gleichbedeutend mit Ruhe ist, symbolisiert „unterwegs“ oder im Fremden zu sein, das Gefühl der Unruhe. Die Bilder des Engels, des Fleisches und des Staubs sind religiöse Begriffe und werden in diesem Gedicht als Metaphern verwendet, wie es in vielen Gedichten von Nelly Sachs zu sehen ist. Das Staubbild wiederholt sich auch in vielen ihrer Gedichte, zum Beispiel in den Gedichten *Geschirmt sind die Liebenden* und *Mit Wildhonig die Hinterbliebenen*.

Conterno (2009) schreibt in ihrer Dissertation, Sehnsucht sei eines der Hauptthemen in den Gedichten von Nelly Sachs. Conterno (2009) beschreibt die Entwicklung des Begriffs Sehnsucht aus der Romantik und stellt fest, dass Nelly Sachs den Begriff durch ihre Gedichte neu definiert. Ein weiteres Beispiel für die Bildsprache von Sand, einem Engel sowie einem Hinweis auf kindliche Unschuld findet sich in der Dissertation von Conterno:

„In einem Gedicht aus den vierziger Jahren hat Nelly Sachs den Engel der Bittenden angerufen, den Sand zu segnen, damit er die Sprache der Sehnsucht versteht und so neues Leben aus dem Tod entstehen kann:

Engel der Bittenden,
segne den Sand,
laß ihn die Sprache der Sehnsucht verstehen,
daraus ein Neues wachsen will aus Kinderhand,
immer ein Neues!“

Der Prozess der Sehnsucht kann auch mit dem oft beschriebenen Begriff der Heimat und der Suche nach einem Zuhause in Verbindung gebracht werden; ein weiteres starkes Thema, das sich in den Gedichten von Nelly Sachs zeigt. Diese widersprüchlichen Sprünge zwischen Sicherem und Unsicherem zeigen die emotionalen Wogen der Konfrontation mit dem Fremden, den Wechsel zwischen Sicher und Unsicher sowie Bekanntem und Unbekanntem.

In der siebten und letzten Zeile ist das Bild des Staubs mit dem Bild des Fleisches in der sechsten Zeile verbunden. Beide Bilder beziehen sich auf den Tod sowie das Bild des Engels, was darauf hindeutet, dass das Thema des Gedichts mit dem radikalen Fremden verbunden ist. Die Fremdheit des Todes. Hier entfernt sich das Fremde aus der Kategorie von Ort und Zeit und fremd ist nun das Phänomen des Todes.

Wo der Tod jedoch stereotypisch mit schweren Bildern verbunden ist, wird dieses Bild von Staub mit dem Bild des Fliegens verbunden. Es wird deutlich gemacht, dass dieser Schutzengel selbst im Tod den Staub fliegen lässt und den Ton des Gedichts sofort aufhellt. Dieses Bild des „flugreif“-Werdens hat jedoch eine doppelte Bedeutung, nicht das lyrische Ich wird „flugreif“, sondern der Engel, die Vorstellung, dass der Staub den Engel „flugreif“ macht, ist an sich schon ein fremdes Bild. Der Grund, warum dies ein fremdes Bild ist, liegt darin, dass Staub normalerweise etwas Unbedeutendes symbolisiert, etwas, das fast nichts ist. Das Bild des Staubs ist auch ein religiöses Bild und kann mit dem bekannten Satz aus der Bibel verknüpft werden, dass wir „aus Staub geschaffen sind“, im Bild Gottes inkarniert werden, was hier die Metapher von Fleisch ist, und wenn wir sterben, wieder zu Staub zurückkehren.

Die übliche Funktion eines Bindestrichs besteht darin, anzuzeigen, dass weitere Informationen folgen sollen, jedoch folgen dem Bindestrich in diesem Gedicht keine weiteren Zeilen. Das lyrische Ich weiß nicht, was nach dem Tod zu erwarten ist, da es sich um ein radikal fremdes Phänomen handelt. Eine weitere Funktion des Gedankenstrichs kann darin bestehen, diesen Gedichtstil zu betonen, der auf den inneren Monolog des lyrischen Ichs hinweist.

Brinker-Gabler (1992) stellt fest, dass das lyrische Ich mit der Aussage, man sei im Fremden, das vertraute Element der Erinnerung negiert. Der Engel, der den Staub fliegen lässt, eliminiert alle Vorstellungen von Zeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Der Bindestrich weist somit auf Freiheit hin, eine Flucht vor dem Bekannten und dem Fremden, der Bindestrich ist ein Symbol für endlose Möglichkeiten ohne die Begrenzungen von Zeit, Vertrautheit oder Fremdheit (Brinker-Gabler, 1992).

Im Gegensatz zu den Gedichten von Bukowski werden in den ausgewählten Gedichten von Nelly Sachs nur sehr wenige Beziehungen zu anderen erwähnt. Abgesehen von der zweimaligen Erwähnung des Pronomens „unser“ in dieser Auswahl konzentrieren sich die Gedichte hauptsächlich auf eine einzelne Reise ins Exil.

Bukowski schreibt direkt, während Sachs in ihrer selbst geschaffenen Form der metaphorischen Sprache schreibt. Dieses Gedicht und der Schreibstil von Nelly Sachs enthalten Spuren der Arbeit von Celan und Rilke und der Poesie des Jahrhundertwechsels. Das Gedicht ist metaphorisch und spielt mit neuen Wortschöpfungen, wie zum Beispiel „Flugreif“ und „Schleifenengel“. Die Schaffung dieser spontanen Metaphern dient dazu, Traumata in Worte zu fassen, das absolut Fremde zu nehmen und Ereignisse zu beschreiben, die fast unbeschreiblich erscheinen.

Der Widerspruch in diesem Gedicht besteht darin, dass, obwohl das lyrische Ich nicht zu Hause ist, das lyrische Ich sich dennoch von diesem Engel geschützt fühlt. Vielleicht ist der Trost, der in diesem Gedicht zu finden ist, das Wissen, dass alle eines Tages sterben werden und dass wir alle in diese Form radikaler Fremdheit eintreten werden.

4.2 Das Gedicht: *In der Flucht*

Dieses Gedicht wurde 1959 veröffentlicht, 7 Jahre nachdem Nelly Sachs durch ihre Flucht aus Deutschland während des Zweiten Weltkriegs schwedische Staatsbürgerin geworden war. Das Gedicht besteht aus vier Strophen unterschiedlicher Länge und hat kein festes Reimschema. Das Gedicht beginnt mit einer kurzen Strophe von drei Zeilen und endet mit einer kurzen Strophe von zwei Zeilen. Jede Strophe endet mit einem Gedankenstrich und in der dritten Strophe gibt es zwei Gedankenstriche. Das erinnert an das Gedicht *Bin in der Fremde*, das ebenfalls mit diesem Gedankenstrich endet.

Das Thema des Gedichts wird durch den Titel sofort deutlich gemacht, der darauf hinweist, dass das lyrische Ich vor etwas flieht. Im Titel ist das Wort „in“ ungewöhnlich, denn normalerweise würde man im Deutschen sagen „auf der Flucht“, daher ist die Verwendung von „in“ stilistisch falsch. Allerdings macht dieses „in“ den Prozess der Flucht persönlicher, das schafft auch eine Parallele zum „in“ der Fremden. In bedeutet „mittendrin sein“, das lyrische Ich ist mittendrin in dieser Exilerfahrung. Das lyrische Ich ist in der „Flucht“ gefangen. Selbst die Verwendung dieser Präposition „in“ ist eine Metapher. Der Rhythmus des Gedichts vermittelt das Gefühl einer permanenten Bewegung mit Ausnahme des Gedankenstrichs, der diese Reise nur für eine Sekunde anhält, um darüber nachzudenken, was die Strophe beschreibt. Dabei werden die Erfahrungen der Flucht größtenteils durch metaphorische Sprache beschrieben. Jede Metapher enthält ein anderes Thema aus der Natur, dem Sand, dem Meer, dem Schmetterling.

Ueberschlag (1990) gibt an, dass der Grund, warum Nelly Sachs anfangs, in diesem metaphorischen Stil zu schreiben, in ihrer Beschäftigung mit schwedischen lyrischen Übersetzungen liegt, und dies zeigt den Einfluss, den schwedische Stil und Metaphern auf ihre Arbeit hatten. Ueberschlag (1990) zitiert Olof Lager mit den Worten „Ohne den Rückhalt der schwedischen Dichtung, würde sie nie gewagt haben, den eigenen Eingebungen zu vertrauen“. Gisela Dischner (1966) hatte demgegenüber festgestellt, dass die Änderung ihres Werkes nicht durch den Einfluss anderer Schriftsteller verursacht wurde, sondern durch ihre Fluchterfahrung und Lebensgefahr. Obwohl Nelly Sachs sich von schwedischen lyrischen Werken inspirieren ließ, schrieb sie weiterhin in Deutsch, ihrer Muttersprache. Auch Ueberschlag (1990) erwähnt dies, indem er feststellt, dass „sie ihre Sprache mit ins Exil genommen hat“ und somit auch ihr sprachliches und literarisches Schaffen dem Entwicklungsprozess und der Anpassung an eine neue Heimat folgen musste. Meine Meinung ist, dass diese beiden Aussagen das Schreiben von Nelly Sachs beeinflusst haben, da die Fluchterfahrung eine existenzielle radikale Fremderfahrung ist, die dazu führt, dass man die Denkweise, das Sprechen und im Fall von Nelly Sachs auch das Schreiben, neu kalibrieren muss.

Das Thema dieses Gedichts, jemand auf der Flucht, erinnert an die Reise eines Flüchtlings und in diesem Gedicht nimmt die Reise eine interessante Form an. Diese Form wird von Wagner (2013) gut beschrieben, wo es heißt, dass der Flüchtling in der Flucht seine Heimat gefunden hat. Laut Wagner (2013) ist die Suche nach einem neuen Zuhause zur neuen Form des Komforts geworden. Meine Meinung ist jedoch, dass es genau das Gegenteil ist. Ich behaupte, dass das lyrische Ich den Prozess der Flucht nicht als die neue Norm oder Form von Heimat empfunden hat. Der Grund dafür steht in der letzten Zeile des Gedichts "Anstelle von Heimat halte ich die Verwandlungen der Welt". „Anstelle“ bedeutet „in the place of“. Heimat wurde nicht gefunden, aber was statt Heimat gefunden wurde, ist die ständige Veränderung der Welt und der Umgebung eines Flüchtlings. Die extreme Fremderfahrung wird zum Normalzustand.

Die Flucht, beginnt in der ersten Zeile, wo das lyrische Ich beschreibt, wie einladend die Flucht war. In der zweiten Strophe erwähnt das lyrische Ich, wie es war, unterwegs zu sein. Auch das Wort „unterwegs“ erinnert an das Gedicht „Bin in der Fremde“. Die Wiederholung dieses Wortes in beiden Gedichten zeigt den Einfluss der Flucht aus Deutschland und wie diese Erfahrung die Lyrik von Nelly Sachs beeinflusst hat. Auch wird in beiden Gedichten deutlich, dass zu Hause sein mit Ruhe verbunden ist und Unterwegssein mit einem Gefühl der Unruhe. Doch in diesem Gedicht verwandelt sich die Unruhe in etwas überraschend Beruhigendes.

Der Wind wirkt in dieser Strophe wie ein schützendes Tuch, das Verb „eingehüllt“ schafft ein Bild von Wärme, Geborgenheit und Sicherheit. Der Wind und der Sand sind in den Zeilen 4 bis 10 verbunden, da der Sand als betend personifiziert wird, der Wind trägt das Gebet des Sandes. Dies schafft die Idee eines nie endenden Gebets, da man sich vorstellen kann, dass ein Flüchtling nie aufhört zu beten, um sicher zu sein und ein neues Zuhause zu finden, diese Worte fangen dieses Gefühl einer nie endenden Reise ein, um ein Zuhause zu finden. Das Bild und die Alliteration der Flossen und der Flügel betonen auch, wie weit und breit eine Person im Exil suchen muss, um einen sicheren Ort zu finden, auf Berge, wo Vögel fliegen, und neben Ozeanen, wo Fische schwimmen, und, wie Zeile 10 erwähnt, „und weiter“.

Der Gedankenstrich betont auch, dass diese Reise nicht mit dieser Zeile aufhört. Es gibt noch mehr zu diskutieren über die Flucht des lyrischen Ichs. Auch Zeile 7 „der niemals Amen sagen kann“ betont, dass dieses Gebet, das so weit verbreitet ist wie der Sand, nie zu Ende ist; es ist eine Konstante im Leben eines Menschen auf der Flucht.

Das Bild von Sand in diesem Gedicht ist ganz anders als das Staubbild im Gedicht „Bin in der Fremde“. Der Staub ist ein Symbol dafür, dass sich jemand wie nichts fühlt, es erinnert auch an die biblischen Hinweise, dass man aus Staub kommt und als Staub zur Erde zurückkehren wird. Der Sand in diesem Gedicht fühlt sich jedoch mächtiger an, der Sand trägt ein Gebet, es trägt die Hoffnung des Flüchtlings auf dieser Reise. Im Gegensatz zum hoffnungsvollen Sandmetapher bringt das Verb „muss“ in Zeile 8 einen anderen Faktor dieses Prozesses zur Sprache. Dem Flüchtling bleibt in diesem Fluchtprozess keine andere Wahl, als weiterzumachen, bis ein sicherer Ort erreicht ist, es ist ein erzwungener Prozess, der zu diesem andauernden Gebet führt.

Die dritte Strophe beschreibt das Bild eines kranken Schmetterlings, der das Meer wieder kennen wird, und dann springt das Gedicht sofort zum Bild eines Bernsteins mit der Inschrift einer Fliege. Der Flüchtling in dem Gedicht wird durch die Metapher des kranken Schmetterlings beschrieben, ein Schmetterling ist so vulnerabel und fragil, jetzt wird der Schmetterling auch als krank beschrieben. Daher wird die extreme Fragilität des Flüchtlings betont. Dieser kranke Schmetterling wird wie einst die Fliege ins Meer fallen und mit der Zeit versteinern, ebenso wie die Knochen des Flüchtlings auf die Erde zurückkehren und die Ereignisse, die das lyrische Ich erlebt hat, Teil der Geschichte werden. Interessant ist die reflexive Art zu sagen, dass der Stein sich zum lyrischen Ich gebracht hat, es scheint, dass diese Botschaft für den Flüchtling während dieser Reise bestimmt war.

Die letzten beiden Zeilen, Zeilen 16 und 17, verstärken die Botschaft, die durch das gesamte Gedicht getragen wurde, wie bereits in der Analyse erwähnt, das lyrische Ich hat ein Zuhause gefunden, einen sicheren Raum im Wandel der Dinge. In der Metamorphose der Umwelt, der Natur und der sich verändernden Lebensweise.

Dieses Gedicht schafft ein Bewusstsein für das Exil und ein empathisches Gefühl für diejenigen, die ohne Heimat sind. Ueberschlag (1990) erwähnt auch, dass das Gedicht eine metaphysische Unruhe und ein unsicheres Gefühl gegenüber unserer Existenz erzeugt, weil das Gedicht die Suche nach etwas betont, das nicht existiert, ein Ersatz für ein verlorenes Heimatgefühl, ein „Land, welches nicht ist“.

Der Fluchtprozess ist zur einzigen Heimat geworden, da er ein fortwährender Anpassungsprozess ist und, wie Kristeva (Müller-Funk, 2016) in ihren Fremdheitstheorien erwähnt, ein Prozess des Neulernens eines Codes, des kulturellen Codes ein neuer Ort und neue Leute.

Ueberschlag (1990) erwähnt, dass Nelly Sachs dafür bekannt war, im Vorwort ihrer Arbeit zu sagen, dass Grenzen dazu da seien, getestet und hinterfragt zu werden. In diesem Artikel wird auch festgestellt, dass die Dichterin in der Position einer Fremden in der Lage war, über ihre eigene Sprache, ihr Zuhause und ihr Schreiben nachzudenken und diese Reflexionsfähigkeiten zu nutzen, um universelle Bilder und Metaphern zu schaffen, sodass andere mit ihrer Arbeit identifizieren können. „Durch die Vermittlung des „Fremden“ liess sich auch das „Eigene“ in Form bringen.“ (Überschlag, 1990). Diese Metaphern und Bilder schaffen eine Möglichkeit, etwas zu beschreiben, das nicht in Worte gefasst werden kann. Das Trauma einer Erfahrung wie des Exils wird nicht direkt, wie etwa in den Werken von Charles Bukowski, beschrieben, sondern durch die Verwendung von Bildern, um diese Gefühle und Erfahrungen zu beschreiben.

4.3 Das Gedicht: *Welt*

Das Gedicht „Welt“ ist das früheste der drei ausgewählten Gedichte von Nelly Sachs, die in dieser Arbeit interpretiert werden. Das Gedicht *Welt* wurde zwischen 1940 und 1950 in der Zeit ihres Gedichtbandes *In den Wohnungen des Todes* veröffentlicht und gehört zu ihren weniger bekannten Gedichten, da nur wenige Analysen und Interpretationen des Gedichts vorliegen.

Das Gedicht besteht aus zwei Strophen, die erste Strophe besteht aus 14 Zeilen, aber wie in den vorherigen Gedichten zu sehen, gibt es kein spezifisches Reimschema. Die zweite Strophe besteht aus 6 Schlusszeilen, die durch die Konjunktion „aber“ eingeleitet werden und zum Wendepunkt des Gedichts führen.

Das erste Mal, als ich dieses Gedicht las, vermittelte es mir das Gefühl, in einer Sprache zu lesen, die mir nur halb bekannt war, oder in ein Gespräch zu geraten, zu dem ich keinen Kontext hatte. Es wurde deutlich, dass es Elemente des Gedichts gibt, die eine bestimmte Bedeutung haben, und um diese Bedeutung aus dem Gedicht abzuleiten, sind weitere Informationen erforderlich. In Erhard Bahrs Artikel, in dem er Nelly Sachs als Dichterin des Exils diskutiert, erwähnt er, dass viele Kritiker angemerkt haben, um zu verstehen, wie Nelly Sachs die Form ihrer Dichtung verändert hat, und die „Stimme zu schaffen, die sie dem jüdischen Volk gegeben hat „es notwendig ist, bestimmte Elemente des Judentums zu verstehen (Bahr, 1982). Interessant an dieser Aussage ist, dass es nicht nur notwendig ist, Judentum und Bedeutungselemente des Judentums zu berücksichtigen, um die religiösen Aspekte ihrer Poesie zu interpretieren, sondern auch, um ihre Erfahrung des Exils zu interpretieren. Dazu schreibt Bahr:

“Exile is one of the oldest concepts in Jewish theological, philosophical, and poetic thought. Beginning with the expulsion from Paradise, the exile theme continues through the Books of Moses, the Babylonian exile, and the return to Jerusalem, until the last exile after the second destruction of the Temple. Many of the Psalms are lamentations about exile, as for instance the 137th Psalm: "By the rivers of Babylon, there we sat down, yea, we wept, when we remembered Zion." Not only does the theme of exile appear in Kabbalism, Messianism, and Hasidism, but it also dominates Jewish prayer and worship, as well as modern Jewish political and social theory, including Zionism.”

Das Hauptthema des Gedichts sind die Überlebenden des Holocaust, die Flüchtlinge, die noch auf der Welt sind. Wo es in den anderen ausgewählten Gedichten von Nelly Sachs zwei externe Quellen pro Gedicht gab, war es sehr schwierig, etwas anderes als ein paar englische Übersetzungen des Gedichts zu finden.

Im Gegensatz zu den beiden anderen analysierten Gedichten gibt es in diesem Gedicht ganze Sätze. Sätze mit einem Subjekt, einem Prädikat und einer logischen Struktur, außer der inneren Monologstruktur des Gedichts *Bin in der Fremde* zum Beispiel.

Das Gedicht beschreibt diejenigen, die dem Holocaust entkommen sind, nicht diejenigen, die gestorben sind. Diese Menschen sind immer noch auf der Welt. Daher auch der Titel *Welt*. Was in den Fenstern der fremden Stadt gezeigt wird, ist ein Moment des irdischen Lebens, in dem das Spiegelbild des Flüchtlings zu sehen ist. Die „Abendsonne“ bezieht sich auf das grelle Tageslicht, das Tränen in den Augen derer verursacht, die Menschen im Holocaust verloren haben. Die Flüchtlinge können die Schönheit von nichts auf der Welt sehen, weil sie um den Verlust ihres Zuhauses, ihrer Familien und ihres früheren Ichs trauern. Die Flüchtlinge trauern nachts, weil das Tageslicht viel zu hart zum Trauern ist, die Flüchtlinge müssen weiter in der Welt leben, obwohl sie dem Tod nur knapp entkommen sind.

In der ersten Zeile des Gedichts wiederholt das lyrische Ich den Titel „Welt“ und macht deutlich, dass in den folgenden Zeilen die Welt angesprochen wird. Das lyrische Ich fordert die Welt auf, die „vom Todentrissenen“ nicht zu fragen, wohin sie gehen. Das lyrische Ich stellt in der zweiten Zeile fest, dass die Antwort auf diese Frage „immer“ sein wird, dass sie auf dem Weg zu ihrem Grab sind. Die Pronomen in diesem Gedicht sind sehr spezifisch, zum Beispiel in der dritten Zeile, die sich auf „ihrem Grabe“ bezieht und nicht einfach auf das Grab. Ein weiterer Grund, warum die Welt die Flüchtlinge nicht fragen darf, wohin sie gehen, ist, weil es kein Ziel, kein „wohin“ für sie gibt. Sicher ist nur, dass sie irgendwann zu ihren Gräbern gehen werden. Die Pronomen werden verwendet, um jedes beschriebene Bild zu betonen und eine sehr persönliche Verbindung zu ihm herzustellen. In der ersten Strophe

wird das „sie“ als vom Tod entrissen beschrieben, während in der zweiten Strophe die „sie“-Form in eine „wir“-Form geändert wird. Dies ist das erste Gedicht der ausgewählten Gedichte in dieser Studie, in dem ein starker Bezug auf die Beziehung zu anderen als Kollektiv betont wird. Durch die Verwendung von „wir“ wird auch deutlich, dass Nelly Sachs über sich selbst als „todentrissenen“ schreibt und sie in die Gruppe dieser Flüchtlinge einschließt. Damit wird noch einmal deutlich, dass sich dieses Gedicht auf die Exilerfahrung des Überlebens des Holocaust bezieht.

Das lyrische Ich bezieht sich wieder einmal auf die Füße oder Schritte des Flüchtlings in Zeil 4, wie im Gedicht *In der Flucht* auch zu sehen sind, wo das Bild von Füßen im Sand verwendet wurde, aber was bedeuten die Schritte auf dem Pflaster in diesem Gedicht. Der Bezug zur Musik ist ironisch, denn an den Schritten dieser Flüchtlinge, an ihrer Trauer oder ihrer Fremderfahrung ist nicht wie Musik, nichts Glattes oder Schönes.

Um dieses Plastermetapher und meiner Interpretation zu erklären, werde ich eine architektonische Denkweise oder Architekturtheorien verwenden, um die Schichten eines Hauses zu erklären und zu zeigen was sie genau symbolisieren. Der deutsche Architekt Gottfried Semper erklärt in seinem Werk „Die vier Elemente der Baukunst“ (Semper, 2006), dass architektonisch gesehen das Dach das Element ist, das Schutz bietet, die Wände einschließen, Wände auch den Umfang des Eigenen definieren, eigene Grenzen schaffen, während der Boden die Verbindung zur Erde und die Verbindung zum Raum ist. Daher kennen die Flüchtlinge nach dieser Theorie diesen Boden nicht, sie spüren diese Verbindung zur Erde nicht. Wir sehen dies auch in dem Gedicht, wo beschrieben wird, dass sich die Stunden der Erde in den Fenstern spiegeln, was bedeutet, dass sich die Flüchtlinge jetzt in einem Raum jenseits der Erde befinden.

Diese Theorie beschreibt jedoch speziell das Innere eines Hauses, wo im Gedicht das Pflaster oder die Außenstraße beschrieben wird, das Äußere soll allen gehören, es soll nicht zu einem Gefühl der Nichtzugehörigkeit führen. Ausgestoßen zu sein bedeutet jedoch, auch von dem ausgestoßen zu werden, was als Eigentum aller angesehen werden sollte. Es wird auch ausdrücklich gesagt, dass, bevor die

Menschen überhaupt in dieser Stadt lebten oder gingen, diese Pflastersteine nicht einmal von Anfang an für sie gelegt wurden, was besagt, dass sie nie an diesen Ort gehörten, sie waren von Anfang an Fremde. Sie sind die Art von Menschen, die von einem Ort kommen, der sich so sehr von dem Ort unterscheidet, an dem sie jetzt gehen, dass der physische Ort nicht für sie gebaut wurde.

Den Gedankenstrich deute ich als fortlaufende Musik der Schritte. Es kann die Frage gestellt werden, wissen die Flüchtlinge, wohin sie gehen? Sind sie sich bewusst, dass das Ziel dieser Reise der Tod ist? Meiner Meinung nach sind sich diese Flüchtlinge sehr bewusst, dass alle sterben werden, da sie die radikale Fremdheit des Todes sehr persönlich erlebt haben.

Die Fenster spiegeln die Zeit wider und wie in der letzten Strophe des Gedichts zu sehen ist, spiegelt es den Sonnenuntergang oder „die Stunden der Erde“ wider, daher kann angenommen werden, dass die Fenster auch die Flüchtlinge widerspiegeln, die an diesen Häusern vorbeigehen.

In diesen Zeilen gibt es auch zwei Elemente, die sich auch auf die Vergangenheit beziehen. Erstens spiegeln die Fenster vielleicht auch die „Erdenstunden“ wider, die die Menschen leben. Sie zeigen auch ihr vergangenes Leben als blinkende Bilder auf den Fenstern sowie als Bild eines Bildes Buch, wie in einem Fotoalbum mit Erinnerungen an ihre vergangenen Leben.

Die oben erwähnte Interpretation wird durch die Zeile gestützt, dass diese Dinge, der „Bilderbuchhimmel“, das komplette Gegenteil von dem sind, was die Flüchtlinge ertragen mussten. Die Tische und die Schönheit auf der anderen Seite des Fensters können von den Flüchtlingen nicht gesehen werden, da sie die Schönheit der Welt nicht mehr sehen können. Ihr Lächeln muss erzwungen werden, als ob das Lächeln durch ein „starkes Eisen“ erzwungen wird, einfach um den Anschein zu erwecken, als ob die Schönheit der Welt einen Einfluss auf ihre Trauer hat. Ihre Trauer ist zu schwer, um ihre Augen für das zu öffnen, was jenseits der Reflexion ihrer Trauer liegt. Die Wörter „Augen“ und „tranken“ weisen darauf hin, dass sie diese schrecklichen Ereignisse des Holocaust nicht nur gesehen haben, sie wurden ihnen

in den Rachen gepresst, sie mussten dieses Grauen, die Quelle des Grauens, schlucken.

In Zeile 10 wird die Welt erneut direkt angesprochen, diesmal jedoch personalisiert durch die Verwendung der Pronomen „dir“ und „deiner“. Das wirkt fast wie eine Art Gebet oder Bitte, den Flüchtlingen zu helfen, die Schönheit der Welt noch einmal zu sehen.

Der Vergleich des Heimwegs mit geschnittenen oder toten Blumen zeigt, dass es für die, die kein Zuhause mehr haben, keine Hoffnung mehr gibt, die Hoffnung ist gestorben, wie die Blumen. Hier betont der dritte und letzte Gedankenstrich des Gedichts, was der Verlust der Hoffnung zu sein scheint; Die letzte Strophe ändert jedoch den Ton des Gedichts, wie die Verwendung der Konjunktion „aber“ zeigt.

Die letzte Strophe zeigt wirklich die Bedeutung der Religion in diesem Gedicht, zum Beispiel in der Verwendung der Wörter „Segen“, „Marterlicht“ und „Psalm“. Am Ende des Gedichts schließlich werden die Flüchtlinge von der Sonne „eingeladen“, ihre Trauer im Abendlicht zu zeigen. Die Abendsonne wird zur „Freundin“, denn damit ist es fast Abend und die Strapazen des Tages sowie das grelle Tageslicht sind vorbei und die wahren Emotionen der Flüchtlinge können ans Licht kommen. Es bietet einen Moment der Schwäche.

Obwohl ein Psalm eine religiöse Referenz ist, wie oft in den anderen Gedichten von Nelly Sachs zu sehen ist, bezieht sich der Psalm hier auf die „Abendsonne“ als Psalm, als eine Art Trauergedicht. Dies ist kein Gebetspsalm, dies ist ein Psalm, ein Gedicht der Trauer.

Das Gedicht zeigt eine intensive Auseinandersetzung mit dem radikalen Fremden durch die Verwendung einer metaphorischen Sprache sowie eine extreme Personalisierung durch die Verwendung von Pronomen. Die schrecklichen Ereignisse, auf die im gesamten Gedicht Bezug genommen wird, sind ein integraler Bestandteil dessen, was radikal fremd ist, etwas, das außerhalb unseres Verständnisses oder unserer Erfahrung liegt. Dieses Gedicht unterstreicht auch

noch einmal die Aussage von Theodor Adorno, „Wie kann man nach Auschwitz dichten, wie kann man die Schönheit des Lebens genießen, nachdem man solche Schrecken gesehen hat?“ Poesie soll Ästhetik sein, aber es gibt keine Ästhetik in Bezug auf den Holocaust.

Doch Poesie ist eine Kunstform. Denn Kunst stellt dar, was Worte nicht beschreiben können. Nelly Sachs hat einen Weg gefunden, durch ihre Metaphern ein Bild zu malen, um das Unbeschreibliche darzustellen. In der Rezeption des Gedichts streng nach den Theorien von Waldenfels und Leskovec kann dieses Gedicht als eine Form struktureller Fremdheit interpretiert werden. Der Grund für diese Deutung ist, dass die Leseerfahrung deutlich macht, dass es sich bei diesem Gedicht um eine Sprache handelt, die ohne die Kenntnis bestimmter Hintergründe und Informationen zu dieser Exilerfahrung schwer zu verstehen ist.

Dieses Gedicht hat sowohl radikale als auch strukturelle Fremdheit, wie Waldenfels (2016) darlegt. Der Tod sowie die Schrecken des Holocaust sind radikal seltsame Phänomene.

KAPITEL 5

FAZIT

Während der gesamten Studie ist deutlich geworden, dass eines der Hauptelemente in der Erforschung von Fremdheit Erfahrung ist. Was ist eine Fremdheitserfahrung und wie erzählen oder lösen die Autoren solche Erfahrungen von Fremdheit in einem literarischen Text? Wie bereits erwähnt, sieht Waldenfels (2016) Erfahrung als einen Prozess des Durchlebens eines Ereignisses. Dieser Prozess beinhaltet das Eingeständnis, dass dieses Ereignis, mit dem man sich beschäftigt, real ist. Das bedeutet, dass das Ereignis, das man erlebt, existiert, weil man es erlebt. Dieser Prozess der Wahrnehmung des Fremden macht es unmöglich, sich nicht auf das Fremde einzulassen. Wie Weidtmann (2011) sagt: „Alle Fremderfahrung setzt ein „Fremdwerden der Erfahrung“ voraus. Alle Erfahrungen mit dem Fremden konfrontieren uns dabei mit unserer eigenen Fremdheit. Diese Konfrontation verbindet die Theorien von Kristeva, Lacan sowie Waldenfels miteinander. Daher ist es wichtig, bei der Analyse eines literarischen Textes im Auge zu behalten, dass Fremdheit an sich ein Resultat unserer eigenen Erfahrung ist und dass die Erfahrung von Fremdheit unleugbar mit Kultur verbunden ist. Da das ultimative Ziel dieser Studie darin bestand, die bestehende Forschung sowohl zu Bukowski als auch zu Sachs zu ergänzen und zu ermitteln, wie Fremdheit in der Poesie analysiert werden kann, ist es wichtig, nun die Elemente zu diskutieren, wie genau jede Fremdheit, wie sie durch Waldenfels (2016) dargelegt wird, in literarischen Texten dargestellt werden. Diese Diskussion enthält Beispiele aus den Analysen und fasst noch einmal zusammen, was jede Form von Fremdheit mit sich bringt und wie die Analysen angegangen wurden.

Leskovec (2009) bezieht sich in ihren Texten immer wieder auf den Begriff der „Auflösung“ von Fremdheit, jedoch wird deutlich, dass Fremdheit nicht immer vollständig „gelöst“ werden kann, in dem Sinne, dass es verschwindet. In diesem Kapitel wird das Lösen als Prozess der Annäherung an Fremdheit als Puzzle mit unterschiedlichen Ergebnissen betrachtet, so wie man ‚lösen‘ als ‚verflüssigen‘

verstehen kann. Dies ist besonders wichtig, wenn es um strukturelle und radikale Fremdheit geht. Alltägliche Fremdheit kann in größerem Maße gelöst werden als strukturelle oder radikale Fremdheit, weil sie der eigenen näher ist und der Prozess der Lösung alltäglicher Fremdheit nicht bedrohlich ist.

Außerdem hat sich aus dieser Studie ergeben, dass man bei der Analyse literarischer Texte (Gedichte) unterschiedliche Variationen oder Ebenen von Fremdheitserfahrung berücksichtigen muss, vor allem die Fremderfahrung des Autors (und wie diese durch den Text bearbeitet oder gelöst wird) und die Fremderfahrung des Empfängers oder Lesers. Da alle Gedichte in dieser Studie autobiografisch gefärbt sind, kann man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass sie auf empirische Fremderfahrungen rekurren. Natürlich besitzen die Gedichte ein lyrisches Ich und sind keine direkten Berichte über Fremderfahrungen der Autoren, das Gedicht ist das Endresultat einer Fremderfahrung und nicht diese selbst. Sogar in dem Gedicht von Bukowski, *my friend the parking lot attendant*, worin das lyrische Ich nicht im Vordergrund steht, spiegelt dieses Gedicht, obwohl es um den Parkplatzwärter geht, autobiografische Elemente aus Bukowskis eigenem Leben wider. In allen sechs Gedichten werden Erfahrungen dargestellt, die in Erfahrungen wurzeln, die die Autoren selbst durchlebt haben. Die poetische Darstellung von Fluchterfahrungen im Gedicht *In der Flucht* basiert auf Fluchterlebnissen, die Nelly Sachs empirisch erlebt hat. Insofern ist das Gedicht eine Lösung oder ein Resultat einer vorangegangenen Fremderfahrung.

Daher bestehen die Ebenen aus einer (1) empirischen Fremdheitserfahrung, zu dieser Erfahrung hat der Leser oder der Rezipient keinen direkten Zugang, der Rezipient kann nur über den Text diese Erfahrung erahnen. Diese Erfahrung wird in Form eines Gedichts präsentiert, das die nächste Ebene schafft, (2) die erzählte Fremdheitserfahrung. Diese Erfahrung wird bearbeitet, (3) was der Rezipient als fremd empfindet, ist die Fremdheitserfahrung zum Beispiel, zwischen mir und dem Text, sie ist nicht vergleichbar mit der Fremdheitserfahrung, die Charles Bukowski oder Nelly Sachs erlebt haben, die zum Schreiben des Gedichts geführt hat.

Zusammenfassend gibt es die erste Ebene der empirischen Fremdheitserfahrung, die bearbeitet wird, um die zweite Ebene der erzählten Fremdheitserfahrung in Form eines Textes zu erzeugen. Diese zweite Erfahrungsebene ist, was dem Rezipienten zugänglich ist. Dann gibt es die empfangene Ebene der Fremdheitserfahrung. Der wahrgenommene Fremdheitsgrad ist eine Interaktion zwischen dem Leser und seiner rezeptiven Leseerfahrung. In dieser Rezeption des Textes versucht der Leser, über die Erzählung (das Gedicht) auf die empirische Ebene der Fremdheitserfahrung zurückzuarbeiten. Der Rezipient versucht, die Frage zu beantworten, was den Autor genau dazu bewogen hat, dieses Gedicht zu schreiben und ausgerechnet so zu schreiben. Es ist ein rückwärts gerichteter Prozess der Lösung eines Puzzles mit vielen Ergebnissen.

Wie erwähnt, kann strukturelle und radikale Fremdheit nicht immer aufgelöst oder zum Verschwinden gebracht werden, diese Formen der Fremdheit können nicht vollständig in das Eigene aufgenommen werden, wie Levinas (Wojcieszky, 2010) erklärt hat, wenn das Andere vollständig überwunden oder zu einem Teil des Eigenen gemacht werden könnte, dann wäre sie nicht anders. Das Eigene löst das Fremde nicht auf, das Eigene verändert sich durch die Fremdheitserfahrung. Auch wenn über alltägliche Fremdheit geredet wird, werden zwar Informationen recherchiert und das Fremde wird vertrauter gemacht, negiert es aber nicht den Prozess der Verfremdung, der bei der ersten Begegnung mit der alltäglichen Fremdheit eingetreten ist. - Daraus lässt sich schließen, dass das, was der Autor als radikale Form der Fremdheit erlebt, der Rezipient des Textes als strukturelle Fremdheit erleben kann.

5.1 Alltägliche Fremdheit

In dem Text *Fremdheit und Literatur* (2009) diskutiert Leskovec, dass alltägliche Fremdheit gelöst werden kann, indem implizites und explizites Hintergrundwissen für die Funktion des Textverstehens rekonstruiert wird. Da alltägliche Fremdheit die Art von Fremdheit ist, die sich innerhalb unserer eigenen Grenzen befindet, ist sie auch erkennbar und erlernbar.

Laut Leskovec (2009) können Leser alltägliche Fremdheit in Texten „lösen“ oder sich ihnen annähern, indem sie die intertextuellen Informationen wie geografische Informationen, Namen von Figuren und Informationen über die soziale Welt innerhalb des Textes sowie die nicht-textuelle Realität, in der der Text geschrieben wurde, recherchieren. Leskovec (2009;237) verwendet ein Beispiel aus einem Text eines Autors namens Rothmann. Aber auch das Gedicht *Bin in der Fremde* von Nelly Sachs kann verwendet werden, um darzustellen, wie alltägliche Fremdheit gelöst werden kann. Nach Leskovec (2009;237) muss der Text rekontextualisiert werden, was bedeutet, dass der Kontext des Textes analysiert und die Motivation und Bestimmung der Textgeschichte identifiziert werden müssen. Sichtbar wird das zum Beispiel in dem Gedicht *Bin in der Fremde*, bei welchem eine Recherche der Hintergründe von Nelly Sachs und ihren Fluchterfahrungen durch den Leser oder Rezipienten für ein Verständnis notwendig sind.

Laut Leskovec (2009;237), wenn die Textmotivation und der Kontext identifiziert wurden, kann der Text als Dokument über den Autor sowie als Dokument der sozialen und künstlerischen Konventionen einer bestimmten Epoche dient.

„Dadurch wird der Text zu einem Dokument über den/die Autor/in, aber auch über Sprache, Anschauungen, Wertesysteme und gesellschaftliche wie künstlerische Konventionen einer bestimmten historischen Epoche, die jedoch immer unter dem Aspekt der Konstruiertheit des Textes relativiert werden müssen.“ (Ebd.)

Im Falle von Nelly Sachs ermöglicht die Sammlung von Informationen über die Autorin dem Leser, das Gedicht in den Kontext des Zweiten Weltkriegs sowie in die Kontexte von Exil und Holocaust einzuordnen. Erst wenn der Leser diesen Hintergrund kennt, wird der Text weniger fremd, da der Kontext klarer wird. Das soll nicht heißen, dass der Holocaust jemals verstanden werden kann. Dennoch wird die alltägliche Fremdheit innerhalb des Textes durch den Prozess des Sammelns von Informationen gelöst.

Auch auf sprachlicher Ebene findet sich die Lösung alltäglicher Fremdheiten, etwa in Form von Ironie und Grammatik. Wo Leskovec (2009;238) das Beispiel von Thomas Mann anführt, möchte ich das Gedicht *my friend the parking lot attendant* von Bukowski als Beispiel nehmen. In diesem Gedicht bezeichnet Bukowski den Parkplatzwächter als „Dandy“, für einen ausländischen Sprecher oder jemanden, der mit dem in den 1950er Jahren verwendeten Slang nicht vertraut ist, würden die Ironie und der Witz dieses Kommentars verloren gehen. Indem jedoch ein Lexikon oder Wörterbuch verwendet wird, um die Bedeutung dieses Wortes abzuleiten, werden dem Leser die Figur im Gedicht, das Thema und der Ton des Gedichts augenblicklich klarer und ein weiterer Teil der alltäglichen Fremdheit wird gelöst. Dieses Beispiel kann auch als Beispiel für das Erlernen des kulturellen Codes einer anderen Sprache oder Epoche angesehen werden, wie von Waldenfels (2016) erwähnt.

Ein Beispiel dafür, wie grammatikalische Strukturen genutzt werden können, um alltägliche Fremdheit zu lösen, findet sich im Text von Nelly Sachs *In der Flucht*. Für einen Nicht-Muttersprachler der deutschen Sprache oder einen Lernenden auf A1-Niveau mag diese Struktur normal erscheinen. Die korrekte Struktur wäre jedoch „Auf der Flucht“, die Autorin änderte ausdrücklich „auf“ in „in“, um zu betonen, wie eingekapselt sie von der Fremdheit und der Flucht während ihres Exils war. Wird ein Leser auf die beabsichtigte Strukturänderung aufmerksam gemacht, werden sowohl das Thema des Gedichts als auch der Stil des Autors zugänglicher und eine weitere Ebene textlicher Alltagsfremdheit gelöst.

Leskovec (2009;238) verwendet ein weiteres Beispiel von Dücker, wo sie feststellt, dass in der Einleitung ihres Textes das Geschlecht der Protagonistin nicht angegeben wird. Das ist interessant, da viele grammatikalische Strukturen im Deutschen, zum Beispiel Konjugation und Deklination von Adjektiven, vom Genus abhängig sind. Nelly Sachs' Gedicht *Bin in der Fremde* ist ein weiteres Beispiel dafür, wie der Pronomengebrauch das Thema oder die Figur des Gedichts neutralisiert, nicht konkret „sie“ oder „er“ erlebt die Exilreise, sondern „ich“. Es ist so, als ob durch den Gedankensprachstil von Nelly Sachs der Leser in die Gedanken der Figur eintaucht. Dieser Gedankensprachstil ist auch in dem Gedicht von Bukowski mit dem

Titel *Strange* zu sehen, wo er während des gesamten Gedichts ein Gespräch über sich selbst, mit sich selbst führt.

Alltägliche Fremdheit kann auch in kulturspezifischen Gegenständen, wie spezifischen Konnotationen zu Möbeln oder Konsumgütern bestehen (Leskovec, 2009). Zum Beispiel erwähnt Charles Bukowski in dem Gedicht *German*, die „big belt buckles“, ein Stereotyp des amerikanischen Stils der 1950er Jahre. Ist sich der Leser dieses Stereotyps nicht bewusst, behält der Text ein gewisses Maß an Fremdheit, da der Witz und die Ironie wieder verloren gehen, wenn diese Informationen nicht bekannt sind, ist der Prozess der Lösung alltäglicher Fremdheit nicht abgeschlossen. Bukowski verwendet auch stereotypische amerikanische Namen „Jones, Sullivan und Baker“, um Ironie hervorzurufen. Sich dieses spöttischen Elements bewusst zu sein, ist wesentlich, um die Ironie und den Ton des Gedichts einzufangen, womit der Immigrant Charles Bukowski sich selbst von den Amerikanern abgrenzt oder ‚be-fremdet.‘ Es kann aber auch sein, dass der Leser diese Elemente der Ironie einfach nicht wahrnimmt und keine Fremdheits-erfahrungen macht; allerdings bliebe ihm dann unklar, weshalb das lyrische Ich überhaupt die Gürtelschnallen erwähnt.

Doch wenn der Leser sich dieser Stereotypen bewusst wird und der Prozess der Sammlung tiefergehender Informationen beginnt, kann dieses Bewusstsein dazu dienen, Vorurteile und Stereotypen, die über die andere Kultur gesammelt wurden, zu korrigieren (Leskovec, 2009). Nur durch die Auseinandersetzung mit der anderen Kultur kann man versuchen, diese Fremdheit zu lösen.

Der Prozess der Auseinandersetzung mit alltäglicher Fremdheit auf Textebene schafft die Möglichkeit für den Leser, Fremdheit zu empfangen und seine Wahrnehmung von Fremdheit sowohl auf Textebene als auch in seiner eigenen Realität zu reflektieren, wie Leskovec (2009;240) feststellt:

„Alltägliche Fremdheit liefert aber nicht nur Informationen, sondern korrigiert auch festgefügte Bilder des Anderen, Vorurteile und Stereotype, durch die man sich „der Verunsicherung durch Konfrontation mit dem Anderssein“

(Šlibar, 2005;81) entzieht und die- paradoxerweise- gerade sogar auch durch Nähe und enge Nachbarschaft entstehen können. Das gilt nicht nur für die Konfrontation mit anderen Kulturen, sondern auch für das Andere in der eigenen Kultur...

5.2 Strukturelle Fremdheit

Laut Leskovec (2009) ist strukturelle Fremdheit komplexer als alltägliche Fremdheit und daher ist ein komplexerer Ansatz zur „Lösung“ und daher auch Annäherung dieser Art von Fremdheit erforderlich. Strukturelle Fremdheit sehe ich als Brücke zwischen dem Alltäglichen und dem radikal Fremden. Strukturelle Fremdheit kann nicht nur durch Informationsbeschaffung, Bildung oder Empathie gelöst werden, wie es bei alltäglicher Fremdheit meistens der Fall ist. Allerdings ist die strukturelle Fremdheit auch nicht so unbegreiflich, wie die radikal Fremde. Leskovec (2009) argumentiert, dass strukturelle Fremdheit in literarischen Texten gelöst werden kann, indem die Annahme vermieden wird, dass alle Kulturen und Entitäten gleich sind, mit anderen Worten, die Annahme von Homogenität zu vermeiden. Leskovec (2009) erwähnt auch, dass die Spezifität literarischer Texte berücksichtigt werden muss und dass ein dekonstruktivistischer Ansatz zur Analyse des Textes verfolgt werden muss. Die Dekonstruktion eines Textes auf diese Weise, wie sie in dieser Studie zu sehen ist, ermöglicht es dem Leser, sich genau bewusst zu werden, welche Elemente des Textes die Interpretation erschweren oder welche Elemente zur Fremdheit des Textes beitragen.

In dem Gedicht *German* von Charles Bukowski wird das lyrische Ich als der Andere oder der Fremde beschrieben, der Leser erhält die Information jedoch aus der Sicht des Fremden. Der Leser wird sich der Klischees und Vorurteile bewusst und beginnt sich zu fragen, welche Seite richtig oder wahr ist, die amerikanische oder die deutsche Seite, zum Beispiel. Es ist genau dieser Bewusstwerdungsprozess beider Seiten und das Bewusstsein, dass man dem lyrischen Ich nicht immer trauen kann, der anderen Seite aber auch nicht. Den Text so zu dekonstruieren, dass die Kultur,

über die im Text geschrieben wird, nachvollziehbarer oder verständlicher wird, ist das, was der Prozess der Lösung struktureller Fremdheit mit sich bringt.

Leskovec (2009;241) erwähnt, dass die Ablehnung des Fremden im literarischen Text aufgrund von Unverständlichkeit gelöst werden kann, indem unterschiedliche Reaktionen auf diese Figur im Text gezeigt werden oder indem Einzelheiten zur Wahrnehmung des Fremden angegeben werden:

„Durch die Anhäufung von Informationen kann das Unverständliche vermindert werden- ein emotionales Verstehen muss das jedoch nicht mit sich bringen. So ist sicherlich das Trauma, das das Dritte Reich, der Zweite Weltkrieg, der Holocaust sowie Flucht und Vertreibung bei den Deutschen einer bestimmten Generation ausgelöst hat, in der slowenischen Kultur nachvollziehbar, emotional einholbar ist es m. E. nicht, denn die Erfahrung, das Erleben der Dritten Reichs, ist in beiden Kulturen eine andere.“

Diese Aussage von Leskovec (2009;241) geht einher mit der zuvor erwähnten Aussage, dass der Leser nicht auf die Erfahrung zugreifen kann, die den Autor zum Schreiben des Gedichts veranlasst hat, der Leser wird nur seine eigene Fremdheitserfahrung mit dem Text haben. Leskovec (2009;242) erwähnt weiter, dass Fremdheit leicht ignoriert werden kann, wenn sprachliche Abweichungen und Besonderheiten im Text beim Lesen des Textes nicht angesprochen oder fokussiert werden. Das gilt zum Beispiel für die Gedichte *Strange* und *my friend the parking lot attendant* von Charles Bukowski. Wird die Fremdheit der eigenen und die Fremdheit eines Parkplatzwächters weggelassen, so werden die Gedichte oberflächlich.

Leskovec (2009;242) stellt weiter fest, dass jeder Leser den Text gemäß seinem eigenen Bezugsrahmen empfängt, was bedeutet, dass die Erfahrung des Lesers mit dem Text beeinträchtigt wird, wenn kein weiteres Verständnis des Kontexts, der Geschichte und des Autors des Gedichts gesammelt wird. Leskovec (2009;242) argumentiert weiter, dass ein Leser feststellen sollte, was er von einem Text erwartet, bevor er den Text liest, und auf diese Weise kann der Leser Stereotypen

und Vorurteile zum Thema erkennen und auf diese Weise diese Stereotypen ansprechen und Vorurteile korrigieren. Zum Beispiel in dem Gedicht, *my friend the parking lot attendant* von Bukowski scheint es, wenn ein Leser diesen Text oberflächlich liest, zunächst, dass der Parkplatzwächter unsympathisch, fremd und möglicherweise sogar aggressiv ist. Diese Figur wird als „völlig anders“ als das lyrische Ich eingestuft, zum Beispiel weil das lyrische Ich kurze Antworten gibt und jeden Kontakt mit diesem Fremden zu vermeiden versucht. Wenn der Leser jedoch erfährt, dass das lyrische Ich früher selbst Parkplatzwächter war, steht ihm eine neue Form des „ganz anderen“ vor und erklärt auch, warum im Titel der Parkplatzwächter „my friend“ genannt wird. Die Sichtweise des Parkplatzwächters wird zugänglicher, die oberflächliche Abgrenzung zwischen dem lyrischen Ich und dem Parkwächter löst sich mehr auf. Der Leser wird gezwungen, darüber nachzudenken, wie es sein muss, die Arbeit eines Parkplatzwächters zu verrichten, die schönen Autos zu sehen und nicht das Geld zu haben, ein solches zu besitzen. Durch dieses Engagement werden andere neue Formen struktureller Fremdheit eingeführt. Es gibt einen Wendepunkt zwischen dem, was im Text erwartet wurde, und dem, womit sich der Leser jetzt auseinandersetzen muss, das Gedicht stellt selbst diesen Wendepunkt vor.

Es ist interessant, dass, obwohl die Vorurteile aufgrund der großen Unterschiede in den kulturellen Codes des Fremden und des Eigenen bestehen, dieses Zusammenspiel und die Tatsache, dass das Eigene sich seiner eigenen Fremdheit nicht immer vollständig bewusst ist, die innige Beziehung zwischen dem Eigenen zeigt und das, was fremd ist. Leskovec (2009; 245) erklärt wie folgt:

“Gerade die Existenz von blinden Flecken verweist auf die Verflechtung von Eigenem und Fremdem, auf die Omnipräsenz des Fremden und auf die Tatsache, dass wir Fremdes brauchen, um unser Wahrnehmungsspektrum zu erweitern. Schließlich kann nur der jeweils Andere die blinden Flecken benennen und dadurch ins Bewusstsein heben.“

5.3 Radikale Fremdheit

Mit Bezug auf die Theorien von Waldenfels erklärt Leskovec (2009) in ihrer gesamten Arbeit, dass der Fremde normalerweise mit etwas Unerwünschtem oder einer Störung des normalen Laufs der Dinge gleichgesetzt wird. Diese Störung erzwingt eine Begegnung. Waldenfels (2016) argumentiert, dass diese Begegnung aus einer kreativen Reaktion, einer neuen Art der Textanalyse und der Auseinandersetzung mit dem Fremden bestehen sollte. Waldenfels (2016;324) nennt das Responsivität oder einen Respons, er versteht Responsivität als:

„das Antworten als Anknüpfen an... und Eingehen auf...das Antworten im Sinne der Response ist nie etwas, was für sich geschieht oder vollzogen und getan wird.“

Die drei Variationen oder Ebenen der Fremdheitserfahrung müssen hier noch einmal berücksichtigt werden, so wie der Leser oder Rezipient keinen Zugang zu der radikalen Fremdheit hat, die Sachs oder Bukowski selbst erlebt, hat auch der/die Schreiber/in keinen Zugang, um auf diese empirische radikale Fremderfahrung „normal“ zu reagieren, die Erfahrung „normal“ zu erzählen. Der „Response“, also die erzählte Fremderfahrung kann nicht objektiv beschrieben werden.

Literarische Texte sind nicht nur eine neue Sichtweise, sondern erzwingen auch eine neue Art des Sich-Einlassens und Handelns, wenn dem Leser solch radikale Phänomene wie eine Beschreibung des Lebens nach dem Tod oder im Fall vieler Gedichte von Nelly Sachs, wo der Holocaust und die Fremdheit davon uns als Leser als störendes Ereignis radikaler Fremdheit entgegentritt. Eine neue Art des Engagements und eine kreative Antwort müssen in diesem Fall angewendet werden.

Leskovec (2009;247-250) stellt in ihren abschließenden Bemerkungen zur radikalen Fremdheit fest, dass eine kreative Reaktion davon ausgeht, was den Rezipienten im Text betrifft. Obwohl sich der Leser auf Annahmen über den Text, den aktuellen Diskurs oder Erkenntnisse anderer Interpreten verlässt, befindet sich der Leser dennoch in der Situation, seine eigenen Grenzen in Bezug auf den Text zu

bestimmen. Der Prozess der Auseinandersetzung mit dem radikalen Fremden setzt eine Bereitschaft des Rezipienten voraus, wie Leskovec (2009;249) sehr treffend feststellt:

“Kreatives antworten, wie es durch radikale Fremdheit provoziert wird, verzichtet auch nicht auf Sinnbildung, auf Verstehen oder auf Erkenntnis, denn Interkulturalität als Handlung evoziert eine pragmatische und ethische Haltung gegenüber dem Anderen und der Umwelt, sie ist eine Anstrengung zu einem Verstehen hin und erfordert von daher Engagement, ein Verstehenswollen.”

Und genau dies sind die kreativen Formen, die vor allem bei Nelly Sachs' Gedichten zu den verfremdenden, für den Leser nicht direkt nachvollziehbaren Sprachformen und kryptischen Metaphern führt. Frei nach Adorno kann man nicht über den Holocaust dichten, aber man kann dichten, indem man auf das radikal Andere des Holocaust in seiner ganzen Unfassbarkeit verweist.

Zusammenfassend bedeutet die Auseinandersetzung mit dem radikalen Fremden, offen für die Auseinandersetzung zu sein, sich der Tatsache bewusst zu sein, dass das radikal Fremde nicht vollständig verstanden werden kann, aber dass die Suche nach Sinn nicht falsch ist. Da das radikal Fremde nicht vollständig verstanden oder gelöst werden kann, beschließt Leskovec (2009), diese Passage eher Annähern als Auflösen zu nennen. Im Fall des radikal Fremden kann diese Form der Fremdheit nicht einfach durch den Prozess der Informationsbeschaffung gelöst werden, wie beispielsweise bei der alltäglichen Fremdheit zu beobachten ist.

Es ist nur notwendig zu verstehen, dass es einen Sinn gibt, nur keine einzige Bedeutung. Zum Beispiel die Konfrontation mit der metaphorischen Sprache von Nelly Sachs und den radikal fremden Elementen des Todes und des Holocaust, die in ihren Gedichten zu finden sind. In dem Gedicht *Welt* beschreibt Nelly Sachs eine fremde Stadt, diese Stadt und die Art, wie sie sie beschreibt, wird bei jedem Rezipienten ein anderes Bild erzeugen, denn jeder Rezipient hat eine andere Bedeutung von Eigenem, Heimat und Fremdem. Darüber hinaus werden die

religiösen Elemente in ihren Texten auf eine Weise von denen des gleichen Glaubens verstanden, jedoch auf eine andere Weise von denen eines anderen Glaubens. Dieses Beispiel soll beweisen, dass, obwohl es von jedem Empfänger, Leser, Rezipienten unterschiedliche Ableitungen gibt, nicht nur eine einzige dieser Bedeutungen radikale Fremdheit löst oder die „richtige Antwort“ beweist.

Fremdheit, Eigenheit, Kultur, Engagement, Bereitschaft, Responsivität - dies sind die Schlüsselkonzepte bei der Analyse von Poesie durch die Theorien der Fremdheit. Im Laufe dieser Studie wurde deutlich, wie wichtig die Fremdheitserfahrung in Bezug auf die Reaktion des Lesers sowie die Effizienz des Textes im Hinblick auf die Korrektur von Vorurteilen ist. Obwohl sich die Stile von Nelly Sachs und Bukowski unterscheiden, zeigen beide Autoren, wie Fremdheitserfahrung formuliert werden kann. Beide Autoren schaffen einen neuen Realitätsbereich, der von jedem Leser anders beantwortet und aufgenommen wird, diese Unterschiede bedeuten nicht, dass kein Sinn gefunden werden kann und dass die Analyse des Fremden nicht als Wissenschaft angesehen werden kann. Es bedeutet einfach, dass es unterschiedliche Ergebnisse geben wird, wie es bei der Hermeneutik der Fall ist. Nelly Sachs zeigt mit ihren Stilen und ihrer Literatur, wie Traumata eingefangen werden können und wie eine Auseinandersetzung mit dem radikalen Fremden in ihrer eigenen Welt und Erfahrung stattfinden kann. Im Gegensatz dazu zwingt Charles Bukowskis Stil den Leser, sich mit Fremdheit im Text aus der Perspektive einer bestimmten Figur und in einem bestimmten Kontext auseinanderzusetzen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Aziz, Z. 2020. *The Subversion of Male Hegemony in Charles Bukowski's Works*. Unpublished master's thesis. Leiden: University of Leiden. Supervisor: Dr. Sara Polak Second Reader: Dr. J.C. Kardux.
- Bahr, E. 1982. *Flight and Metamorphosis: Nelly Sachs as a Poet of Exile*. In J. M. SPALEK & R. F. BELL (Eds.), *Exile: The Writer's Experience*, 99: 267–277, University of North Carolina Press. [Online] Available from: http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469658421_spalek.23 .[Accessed: 2022-01-11].
- Bigna, D. 2005. *Life on the Margins: The Autobiographical Fiction of Charles Bukowski*. [Unpublished master's thesis]. Sydney: University of New South Wales. [Online] Available from: <http://handle.unsw.edu.au/1959.4/38717>. [Accessed: 2021-03-09].
- Brinker-Gabler, G. 1992. Mit wechselndem Schlüssel: Annäherungen an Nelly Sachs' *Gedicht Bin in der Fremde*. *The German Quarterly*, 65(1):35–41.
- Brosseau, M. 2020. *Street-Level Writing: Los Angeles in the Works of Charles Bukowski*, University of Ottawa. *Literary Geographies*.6 (1):77-95.
- Bukowski, Charles.1980. *Post Office*. Santa Barbara: Black Sparrow Press.
- Bukowski, Charles.2002. *You get so alone sometimes it just makes sense*. United States: Harper Collins Publishers.
- Bukowski, C., 2014. *The flash of lightning behind the mountain*. Harper Collins E-Books. [Online] Available from: <https://www.perlego.com/book/591021/the-flash-of-lightning-behind-the-mountain-pdf>. [Accessed: 2021-02-04].
- Bukowski, Charles. 2015. *Ham on Rye*. Edinburgh: Canongate Books.

- Bukowski, C. 2022. Charles Bukowski bibliography, manuscripts, poem database, discussion forum. [Online] Available from: <https://bukowski.net/>. [Accessed: 2021-02-11].
- Charlson, D. 2005. *Charles Bukowski: autobiographer, gender critic, iconoclast*. Victoria, B.C.: Trafford.
- Clements, P. 2013. *Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement*, United States: Routledge.
- Conterno, C. 2009. Die Sehnsucht der Liebenden im lyrischen Werk von Nelly Sachs. Universität Duisburg-Essen. [Online] Available from: https://www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/mauerschau/mauerschau_4_conterno.pdf .[Accessed: 2022-04-10].
- Dillon, S. 2010. Audacious Rhetorical Devices in Paul Celan's "Todesfuge" and Nelly Sachs' "O die Schornsteine". *Rocky Mountain Review*, 1:32-46.
- Ester, H. 2011. *Iconicity as the key to the poetry of Nelly Sachs (1891-1970)*. Nijmegen: Radboud Universiteit Nijmegen, Afdeling Algemene Cultuurwetenschappen. *Literator*, 32(2):1-24.
- Giovanni, D. 2017. Meaningfulness and Meaninglessness of Work in Charles Bukowski. *World Futures*, 73:4-5, 271-284.
- Hofmann, Michael. 2006. *Interkulturelle Literaturwissenschaft: eine Einführung*. UTB; 2839: Literaturwissenschaften. Paderborn: Fink.
- Köpke, Wulf. 2020. *Gibt es eine Rückkehr aus dem Exil?* Band 3/ Teil 3 USA, edited by John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt and Sandra H. Hawrylchak, Berlin, Boston: K. G. Saur, 334-363.
- Kraft, A. 2006. *Jüdische Identität im Liminalen: die Dichterin Nelly Sachs und der Holocaust*. [Dissertation]. Konstanz: University of Konstanz. [Online] Available from: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-26306>. [Accessed: 2021-05-06].

- Kristeva, J.1999. *Strangers to ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, J.1994. *Le Séminaire : Livre IV. La relation d'objet*, 1956-1957 ed.
Jacques-Alain Miller, Paris ; Seuil.
- Lagasse, P. 2018. Charles Bukowski, Columbia University, *The Columbia encyclopedia*. 8th ed. New York: Columbia University Press. [Online]
Available from:
https://search.credoreference.com/content/entry/columency/bukowski_charles/0 [Accessed:2021-07-05].
- Lauß, M. 2017. „*Die Konstruktion des Fremden in Kinderbilderbüchern*“.
[dissertation], Universität Wien. [Online] Available from:
<https://phaidra.univie.ac.at/open/o:1334991>. [Accessed: 2021-10-15].
- Leinonen, L. 2014. *Magic and Terrible: Female Characters and Characterization in Charles Bukowski's Post Office, Factotum and Women*. [Dissertation].
Tampere, Finland: University of Tampere. [Online] Available from:
<https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/95609/GRADU-1402298346.pdf?sequence=1>. [Accessed: 2022-04-11].
- Leskovec, A. 2009. *Fremdheit und Literatur: Alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft*. 8, Kommunikation und Kulturen.
- Madigan, A.J.1996. *What Fame Is: Bukowski's Exploration of Self*. *Journal of American Studies*, 30(3), 447–461. [Online] Available from:
<http://www.jstor.org/stable/27556179>. [Accessed: 2021-08-22].
- Martin, J. 2007. *The pleasures of the damned: poems, 1951-1993*. New York: Ecco, Print.
- Müller-Funk, W. 2016. *Theorien des Fremden: Eine Einführung*. UTB Uni-Taschenbücher. 4569: 1-384.
- Müller, H. 1994. *Exil--asyl : tatort deutschland : texte von 1933 bis heute, eine literarische anthologie*. 1. Aufl edn. Gerlingen: Lambert Schneider (Serie S).

- Notash, Z. & Bordbari, Z. 2018. *Irony and Black Humor in Bukowski's Hollywood and Pulp: A Study of Linda Hutcheon's Two Postmodern Concepts*. *International Journal of English Language & Translation Studies*. 6(4):132-140.
- Olschner, L. 2022. 1951: In his essay "*Kulturkritik und Gesellschaft*," Theodor W. Adorno states that it is barbaric to write poetry after Auschwitz. Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096-1996. New Haven: Yale University Press, 691-696.
- Pfaff- Czarnecka, J. 2012. *Zugehörigkeit in der mobilen Welt. Politiken der Verortung*. Göttingen: Wallstein.
- Sachs, N. 1947. *In den Wohnungen des Todes*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Sachs, N. 1957. *Und niemand weiß weiter*. Hamburg und München: Ellermann.
- Sachs, N. 1959. *Flucht und Verwandlung*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Sachs, N. 1961. *Fahrt ins Staublose*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sachs, N. 1964. *Glühende Rätsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sachs, N. *Aber vielleicht haben wir*. Deutsche Digitale Bibliothek: Kultur und Wissen [Online] Available from: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/entity/118604627>. [Accessed: 2021-10-21].
- Sachs, N. *Werke Band 1. Gedichte 1940-1950 und Werke Band 2. Gedichte 1951-1970*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sachs, N. 1891–1970. *Women in World History: A Biographical Encyclopedia*. [Online] Available from: <https://jwa.org/encyclopedia/article/sachs-nelly-leonie>. [Accessed: 2021-04-27].
- Ueberschlag, G. 1990. *Der Weg der Nelly Sachs von der furchtbaren zur fruchtbaren Entgrenzung*, *Germanica*, 7:57-66.

- Vimr, K. 2009. *Genre and Gender in Charles Bukowski's Notes of a Dirty Old Man*. [Dissertation] ETD Archive: 531. [Online] Available from: <https://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive/531/>. [Accessed: 2021-11-25].
- Wagner, M. 2013. *Nelly Sachs: In der Flucht (1959)*. In: Bannasch, B. and Rochus, G. ed. *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur: Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Berlin, Boston: De Gruyter:506-513.
- Waldenfels, B. 2016. *Topographie des fremden*. 7. Auflage edn. Frankfurt am Main: Suhrkamp studien zur Phänomenologie des Fremden / Bernhard Waldenfels, 1.
- Wall, Renate. 1995. *Lexicon Deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933-1945, Band II*. Freiburg im Breisgau, Kore.[Online] Available from: https://beckassets.blob.core.windows.net/product/readingsample/166378/9783898062299_excerpt_001.pdf. [Accessed: 2022-03-23].
- Weidtmann, N. 2011. *Erfahrung des Zwischen: Anmerkungen zu Waldenfels' Phänomenologie der Fremderfahrung*. *Etica & Politica / Ethics & Politics*, XIII, 1: 258-270.
- Wojcieszuk, M.A. 2010. *Emmanuel Lévinas' Philosophie der Fremdheit*. In: „*Der Mensch wird am du zum Ich*“. Reihe Philosophie,34. Centaurus Verlag & Media, Herbolzheim. [Online] Available from: https://doi.org/10.1007/978-3-86226-336-3_7[Accessed: 2021-04-09].
- Zilcosky, J. 2005. *Poetry after Auschwitz? Celan and Adorno Revisited*. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 79:670–691.

ANHANG: GEDICHTE

***Strange* (Bukowski, 1995; 46)**

it doesn't seem so long ago that I was reading
Pound, Jeffers, Auden, Spender.
it doesn't seem so long ago that I was young
coming in drunk at 2 a.m. to old roominghouses.
it doesn't seem so long ago that I found women
unattainable.

it doesn't seem so long ago that I never had
an automobile, a telephone, a bank account.
it doesn't seem so long ago that I had
a long run of visits to the drunk tank.
it doesn't seem so long ago that I tried to
be a writer,
stopped for a long time and then tried
again.

Pound, Jeffers, Auden. Spender, don't seem
so long ago.

bottles of wine and old typewriters, long
starving days, singular
nights

it's as if I could suddenly turn around in this
room and see myself again: what a fright, what a
twit, what an idiot.

beaten in rooms full of rats, it was a grand time,
not so long ago.

tonight I spoke to a man on the telephone, he is
coming to take photos and to interview me
for a German weekly magazine, for my
70th birthday.

and when I hung up I was sure I could hear
Pound, Jeffers, Auden, Spender,
laughing.

German (Bukowski, 2014; 300)

being the German kid in the 20's in Los Angeles
was difficult.

there was much anti-German feeling then,
a carry-over from World War 1.

gangs of kids chased me through the neighborhood
yelling, 'Hieneie! Hieneie! Hienie!'
they never caught me.

I was like a cat.

I knew all the paths through brush and alleys.

I scaled 6-foot back fences in a flash and was off through
backyards and around blocks

and onto garage roofs and other hiding places.

then too, they didn't really want to catch me.

they were afraid I might bayonet them
or gouge out their eyes.

this went on for about 18 months

then all of a sudden it seemed to stop.

I was more or less accepted(but never really)
which was all right with me.

those sons-of-bitches were Americans,

they and their parents had been born here.

they had names like Jones and Sullivan and
Baker.

they were pale and often fat with runny
noses and big belt buckles.

I decided never to become an American.

my hero was Baron Manfred von Richthofen

the German air ace;

he'd shot down 80 of their best

and there was nothing they could do about

that now.
their parents didn't like my parents
(I didn't either) and
I decided when I got big I'd go live in some place
like Iceland,
never open my door to anybody and live on my
luck, live with a beautiful wife and a bunch of wild
animals:
which is, more or less, what
happened

my friend, the parking lot attendant (Bukowski, 2002; 73)

—he's a dandy
—small moustache
—usually sucking on a cigar

he tends to lean into cars as he
transacts business

first time I met him, he said,
“hey! ya gonna make a
killin’?”

“maybe,” I answered.

next meeting it was:
“hey, Ramrod! what's
happening?”

“very little,” I told
him.

next time I had my girlfriend with me
and he just
grinned.

next time I was
alone.

“hey,” he asked, “where’s the young chick?”

“I left her at home....”

“Bullshit! I’ll bet she dumped you!”

and the next time
he really leaned into the car:

“what’s a guy like you doing driving a BMW! I’ll bet you inherited your money, you didn’t get this car with your brains!”

“how’d you guess?” I
answered.

that was some weeks ago.
I haven’t seen him lately.
fellow like that, chances are he just moved on
to better
things.

Bin in der Fremde (Sachs, 1964; 62)

Bin in der Fremde
die ist behütet von der 8
dem heiligen Schleifenengel
Der ist immer unterwegs
durch unser Fleisch
Unruhe stiftend
und den Staub flugreif machend –

In der Flucht (Sachs, 1959; 43)

In der Flucht
welch großer Empfang
unterwegs –

Eingehüllt
in der Winde Tuch
Füße im Gebet des Sandes
der niemals Amen sagen kann
denn er muß
von der Flosse in den Flügel
und weiter –

Der kranke Schmetterling
weiß bald wieder vom Meer –
Dieser Stein
mit der Inschrift der Fliege
hat sich mir in die Hand gegeben –

An Stelle von Heimat
halte ich die Verwandlungen der Welt –

Welt (Sachs, 1961; 203)

Welt, frage nicht die Todentrissenen
wohin sie gehen,
sie gehen immer ihrem Grabe zu.
Das Pflaster der fremden Stadt
war nicht für die Musik von Flüchtlingsschritten gelegt worden –
Die Fenster der Häuser, die eine Erdenzeit spiegeln
mit den wandernden Gabentischen der Bilderbuchhimmel –
wurden nicht für Augen geschliffen
die den Schrecken an seiner Quelle tranken.
Welt, die Falte ihres Lächelns hat ihnen ein starkes Eisen ausgebrannt;
sie möchten so gerne zu dir kommen
um deiner Schönheit wegen,
aber wer heimatlos ist, dem welken alle Wege
wie Schnittblumen hin –

Aber, es ist uns in der Fremde
eine Freundin geworden: die Abendsonne.
Eingeseignet von ihrem Marterlicht
sind wir geladen zu ihr zu kommen mit unserer Trauer,
die neben uns geht:
Ein Psalm der Nacht.