

Ulrich Baron

»How do we know?«

Über Zensur im Namen der guten Sache

Es hat etwas Erschreckendes, mit welchem Zensoren-Eifer seit Längerem für die Eliminierung mancher angeblich rassistischer Wörter aus literarischen Werken und Textarchiven gekämpft wird. Zensur bleibt Zensur, und wer sie im Namen einer guten Sache zu legitimieren sucht, handelt nicht nur bigott, sondern auch naiv. Während »Neger«, »Negerlein« und »Negerkönige« aus Büchern, »Negerküsse« und »Sarotti-Mohr« von Verpackungen entfernt wurden, hat die Internethetze längst eine Lieblingsformel gefunden, die die Verachtung der damit Gemeinten mit dem Hohn über deren offizielle Wertschätzung verbindet. Es heißt »ausländische Fachkräfte« und fällt auf den Netforen großer Zeitungen, sobald darin von Verbrechern die Rede ist, deren Beschreibung einen Migrationshintergrund auch nur vermuten lässt. Man kann hier eine Parallele zu dem englischen Ausdruck »wog« sehen, der vielfach als Bezeichnung für »worthy oriental gentleman« gelesen wird, aber unverkennbar das Gegenteil meint.

Nicht Wörter sind rassistisch, sondern Haltungen. Dass rassistische Vorurteile schrecklich seien, hat schon 1961 in Joseph Hellers Weltkriegssatire *Catch-22* der Indianerhäuptling White Halfoat beklagt, um dann fortzufahren: »It's a terrible thing to treat a decent, loyal Indian like a nigger, kike, wop or spic.« Zu rassistischen Vorurteilen stellen Wörter sich nämlich so leicht ein, dass man mit dem Verbot gar nicht hinterherkommt und dadurch nur kulturhistorische Indizien verwischt.

Rassismus beruht auf einem Fehlschluss, der sich zum ideologischen Selbstbetrug verfestigt hat. Aus der offensichtlichen Tatsache, dass andere anders aussehen, wird gefolgert, dass man selbst nicht

nur anders, sondern besser sei. Wiesen Ausdrücke wie »Neger« und »Mohr«/»Maure« zunächst nur auf die Hautfarbe oder vage auf die Herkunft hin, so bekamen sie im Zuge des Sklavenhandels zunehmend abwertende Konnotationen, Milieuschäden gewissermaßen.

Kaum ein Roman ist da auch 55 Jahre nach seinem Erscheinen so entlarvend wie Harper Lees Welterfolg *To Kill a Mockingbird* (1960, *Wer die Nachtigall stört*). Leider ist dessen Neuübersetzung in den Schatten ihres verworfenen und über Jahrzehnte verschwundenen Erstlingswerks *Go Set a Watchman* (*Geh hin, stelle einen Wächter*) geraten. Dessen Erscheinen wurde als Sensation gefeiert und erste Besprechungen aus den USA nährten den Eindruck, der Vater der Erzählerin habe sich darin vom liberalen Anwalt der Menschenrechte zu einem bigotten Rassisten »entwickelt«, was nach der Demontage einer auch in der Verfilmung mit Gregory Peck ungemein populären Lichtgestalt klang.

Folgt man jedoch der offiziellen Version der Publikationsgeschichte, so hatte Harper Lee zunächst mit *Go Set a Watchman* debütieren wollen, dann aber auf Drängen ihres Verlages *To Kill a Mockingbird* geschrieben. So lassen sich aus dieser späten Publikation keinerlei Argumente dagegen ableiten, dass *To Kill a Mockingbird* ihr endgültiges literarisches Statement in Sachen Rassismus war. Es ist erzählerisch viel raffinierter angelegt als das *Watchman*-Manuskript: »Als wir den Vorplatz betraten hieß uns der warme, bittersüße Geruch sauberer Neger willkommen«, erinnert sich da die Erzählerin an ihre Erlebnisse als sechs- bis achtjährige »Tomboy« Scout und präzisiert diesen Eindruck dann: »– ein Gemisch aus Haarpomade, *Asa foetida*, Schnupf-

tabak, Hoyts Kölnischwasser, Browns Salbe, Pfefferminz und fliederduftendem Talkpuder«.

Das ist fein beobachtet und durchaus nicht abschätzig, denn hier geht es um einen Gottesdienst und den Wunsch nach Reinheit. Derb naturalistisch formuliert war hingegen eine Haifangszene, die der anarchistische Ex-Matrose Theodor Plievier in den 20er Jahren festgehalten hatte: »Hier ist Niggergeruch, Old Sharkey«, schreit da ein Kapitän dem Hai zu. Als Köder am Haken hängt nämlich die Hose von »Blacky«, dem »Neger, welcher Koch, Stewart und Dolmetscher in einer Person war«. Zwischen dem hier doppelt anrühigen »Nigger«, dem kameradschaftlichen Spitznamen »Blacky«, dem fast schon neutralen »Neger« und der dienenden, aber durchaus verantwortungsvollen Position dieses Mannes entfaltet sich hier ein Spektrum, das von Herablassung bis Wertschätzung reicht. Was an Land als rassistisch erschien, ist an Bord Ausdruck einer strikt hierarchischen Skala, die vom Kapitän bis hinunter zum Schiffsjungen führt. Steht Joseph Conrads *Nigger of the ›Narcissus‹* hier für die englische Seefahrtstradition, so bezeugt neben Plievers Geschichte auch Hans Leips Roman *Der Nigger auf Scharhörn* (1927) einen Strang der Übernahme dieses Wortes in den deutschen Sprachgebrauch.

Ein anderer Strang ist der literarisch-kulturelle: »Mohren«, »Neger« und »Nigger« waren exotische Wesen, denen Landbewohner nur auf Bühnen, Bildern und in Erzählungen begegneten. In

Der Ruch des Milieus

Kirchen bedankten sich mechanische »Nickneger« mit dem Senken des Kopfes für Spenden, die dem Seelenheil schwarzer Kinder dienen sollten. Bei »Zehn kleine Negerlein« dachte man in Deutschland an den »Sarotti-Mohr« und nicht an den plumphen Rassismus einer Agatha Christi, die ihre »Ten Little Niggers« auf einem »Nigger-Island« hinmeucheln lässt. Überhaupt war

das kulturell vermittelte Bild des Schwarzen eher von Kinderbüchern, Baströckchen und Negerküssen geprägt als von praktischer Erfahrung. Man musste früher schon Seemann oder Hafentadtbewohner sein, um einem »richtigen Neger« zu begegnen, und solche Begegnungen fanden in Milieus statt, wo – wie Plievers Erzählung zeigt – ein derber Soziolekt gesprochen wurde. Der Ruch dieses Milieus heftete sich den Wörtern dann ebenso hartnäckig an wie der der Sklaverei.

Durchaus milieugeprägt war auch das Bild, das DER SPIEGEL am 13. Dezember 1947 unter der Überschrift »Kein Lächeln im Ring. Keine Angst vorm braunen Mann« von einem Kampf des amerikanischen Boxers Joe Louis zeichnete. SPIEGEL-Leser erfuhren hier, warum der »gelbbraune Klotz« Louis weder boxerisch noch farblich zu überzeugen vermochte: »Louis ist kein schwarzer Vollneger. Bei der Suche nach seinen Vorfahren stieß man auf einen weißen Plantagenbesitzer, Zuluneger und einen indianischen Häuptling aus dem Stamm der Tscherokesen.« Ob die Tscherokesen mit den Tscherkessen verwandt sind und man Louis möglicherweise auch als Teilkaukasier hätte klassifizieren können, wurde in diesem rassekundlichen Exkurs nicht erörtert.

Immerhin versteht man nach solchen Beispielen, warum Harper Lees Buch und dessen Verfilmung in den 60er Jahren so emphatisch aufgenommen wurden. Aus Scouts Kindersicht betrieb die Autorin eine literarische Restitutio ad Integrum, schuf sie eine neue Unschuldsperspektive. Was Scout sieht, hört, riecht und unbefangen ausspricht, ist noch nicht ideologisch formiert und deformiert.

Doch auch in Maycomb, Alabama, wo Scouts Familie wohnt, gibt es in Zeiten der Weltwirtschaftskrise nicht nur Schwarz oder Weiß. So versucht Scouts älterer Bruder Jem zu erklären, was ein »mixed child« sei, gleitet dabei aber in Klischees ab: »They're real sad«, sagt er, und die re-

vidierte deutsche Neuausgabe gibt dies als »Kann einem leidtun« wieder, denn: »Mischlinge gehören nirgends hin.« Zwar wäre die wörtliche Übersetzung: »Sie sind wirklich traurig« hier unangemessen, doch im Original schwingt das »sad« weiter mit und liefert den einen Pol einer kontradiktorischen Konstruktion, die der Übersetzung fehlt. Der schokoladenbraune kleine Junge, der da an der Hand seiner Mutter Anlass zu mitleidigen Bemerkungen gibt, wirkt nämlich alles andere als »sad«, und er ist an dieser Hand sicherlich auch da, wo er hingehört. Wenn es in der deutschen Ausgabe heißt: »Hin und wieder machte er übermütige Luftsprünge«, steht im Original vielmehr: »Sometimes he would skip happily.« Dieser Widerspruch zwischen »sad« und »happily«, der das Mischlings-Klischee entlarvt, muss hier leider als »lost in translation« verbucht werden.

Auch Scout ist von Jems Privatissimum in Sachen gemischter Kinder nicht überzeugt – weil sie den Kleinen »glatt für 'nen Schwarzen gehalten« hätte. Ihr Bruder konzidiert, dass es schwer sein könne, Mischlinge zu erkennen: »Manchmal kann man's nicht erkennen, da muss man schon wissen, wer sie sind.«

Zielsicher, wie ihr Spitzname andeutet, stößt Scout in die offene Flanke, die sich hier darbietet: »Well how do you know we ain't Negroes?«, und Jem antwortet: »Uncle Jack Finch says we really don't know. He says as far as he can trace back the Finches we ain't, but for all he knows we mighta come straight out of Ethiopia durin' the Old Testament.« Auf Scouts Einwurf hin, dass solch alttestamentliche Genealogie heute nicht mehr wichtig sei, gesteht er ein, dass auch er ähnliches vermutet habe, »but around here once you have a drop of Negro blood, that makes you all black«.

Kurz vor der dramatischen Schlusswendung des Romans erlebt Scout, wie ein Damenkränzchen ehrwürdiger Südstaatenladys die Heldentaten eines Missionärs

bei den »armen« afrikanischen Mrunas, also wohl dicht am Herzen der Finsternis, feiert. Man stelle sich bloß vor: »The poverty ... the darkness ... the immorality«. Der Horror, den solche Berichte nähren, ist der, dass die Weißen »auf verlorenem Posten« stünden: »Wir können sie erziehen, soviel wir wollen, wir können uns bis zur völligen Erschöpfung bemühen, Christen aus ihnen zu machen, und doch ist heutzutage keine Lady mehr sicher in ihrem Bett.«

*Reinheit des
Blutes und
Reinheit der Seele*

Zur Komödie wird dieses Kaffeetafelgespräch schon dadurch, dass die verunsicherten Ladys dabei von einer schwarzen Hausangestellten in steifgestärkter Schürze umsorgt werden. Wo man einander so nahe ist, muss man sich diese schrecklichen »sie« zumindest verbal fern halten – aber auf distinguierte Weise: Am Kaffeetisch sind »sie« deshalb keine »Negroes« oder gar »Nigger«, aber auch nicht die »Schwarzen« der deutschen Übersetzung, sondern »darkys«. Scout erlebt hier, was auch sie selbst werden soll – eine Lady, die zu fein ist, um N-Wörter in den Mund zu nehmen.

Unüberhörbar aber trägt dieses weiße Damenkränzchen jene »Darkness« im eigenen Herzen. Die einzige ganz und gar weiße Gestalt des Romans ist der zunächst etwas unheimliche Nachbarssohn Arthur »Boo« Radley, der sein Elternhaus nur im Dunklen verlässt, um Scout und Jem vor Unheil zu bewahren. Während die weißen Südstaaten-Ladys und -Gentlemen sich um die Reinheit ihres Blutes sorgen, sorgt sich Boo um die Reinheit seiner Seele. So glaubt Jem dann auch, den Grund für dessen Rückzug aus der Welt zu verstehen: »Er tut's, weil er drinbleiben will.«

»Ich habe ihn nie wiedergesehen«, sagt Scout bald darauf über Boo, der sich konsequenter als sie selbst geweigert hat, in diese Welt hineinzuwachsen. Das klingt so wehmütig, so pessimistisch, dass man diesem Buch trotz seiner scheinbaren Verklä-

rungen einen alles andere als naiven Realismus beschneigen kann.

Harper Lee: Wer die Nachtigall stört ... (Deutsch von Claire Malignon). Rowohlt,

Reinbek 2015, 464 S., 19,95 €. – Dies.: Gehe hin, stelle einen Wächter (Deutsch von Ulrike Wasel und Klaus Timmermann). DVA, München 2015, 320 S., 19,99 €.



Ulrich Baron

ist Literaturwissenschaftler und arbeitet als Kritiker und freier Publizist in Hamburg.

ulrich.baron@t-online.de

Rainald Manthe

Victoria oder: ein selbstverständliches Europa

Eine junge Spanierin tanzt durch die Berliner Nacht, sie sucht Anschluss und lernt vier junge Berliner Männer kennen. In der Folge entspinnt sich eine dramatische Liebes- und Gangstergeschichte, es kommt zum Bankraub. Obwohl der Film viele Debatten ausgelöst hat, bleibt ein Aspekt dabei weitgehend unberücksichtigt. In dem Film geht es nämlich auch um Europa.

Vier Euro. So viel verdient Victoria (gespielt von Laia Costa) in einem schicken Berliner Bio-Café pro Stunde. Und der Mindestlohn? »I should kill my boss«, sagt sie zu Sonne (Frederick Lau), einem »echten Berliner«. Ihn und seine drei Freunde Boxer (Franz Rogowski), Blinker (Burak Yigit) und Fuß (Maximilian Mauff) hat sie kurz zuvor vor einem Berliner Nachtclub kennengelernt. Sie ziehen durch die Straßen, albern herum. Schnell wird es romantisch zwischen Victoria und Sonne – und plötzlich sitzen sie in einem gestohlenen Auto, fahren in eine Tiefgarage voller Berliner Unterweltgestalten und werden in einen Bankraub verwickelt, bei dem einiges schiefgeht.

Viel ist über *Victoria* geschrieben worden, gerade seit dem Gewinn mehrerer Deutscher Filmpreise (sechs Lolas. u.a. für Regie, Kameraführung und darstellerische Leistung). Der Film von Regisseur Sebas-

tian Schipper folgt einem klaren formalen Prinzip: Es gibt keine Schnitte. Das Drehbuch hat nur zwölf Seiten. Dieser Formalismus macht erst einmal skeptisch, weil man meint, ihm müsse sich alles andere unterordnen.

Das Experiment glückt aber: Dass der Film in nur einer Einstellung gedreht wurde, führt zu einem Gefühl starker Unmittelbarkeit – fast, als wäre der Zuschauer Teil des Ganzen. Alles wirkt schnell, ja verdichtet: Man fiebert mit, ob der Bankraub glückt, man schwitzt, wenn Victoria und die anderen vor der Polizei wegrennen, man spürt die Abkühlung des geöffneten Taxifensters. Durch diese Machart zieht der Film die Zuschauer in seinen Bann und lässt sie erst nach 140 Minuten (vielleicht etwas desorientiert) wieder los.

Dass der Film authentisch wirkt, ist auch der Leistung des norwegischen Kameramanns Sturla Brandth Grøvlen geschuldet, für die er mit einem Filmpreis (Beste Kamera) ausgezeichnet wurde. Er folgt den Darsteller/innen nicht nur, er begleitet sie still und kommentiert zugleich – mal mit sicherer Hand, mal mit verwickelten Kameraeinstellungen. Vielleicht ist es das nicht Perfekte, sind es die Fehler und die Improvisation in den Dialogen und im Schauspiel, die den Film so erfolg-