

Vesna Goldsworthy (Kingston/UK)

Der Imperialismus der Imagination: Konstruktionen Europas und des Balkans

Begriffsbestimmung

In meinem Buch *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination* (Die Erfindung Ruritaniens: Der Imperialismus der Imagination, 1998) definiere ich das Konzept des „Kolonialismus der Imagination“ als die Einnahme einer hegemonialen Position bei der Schaffung des Außenbildes einer Region. Es handelt sich dabei um einen Versuch, jenen Prozess zu erklären, der dazu geführt hat, dass die Balkanhalbinsel in Bezug auf Europa als mehrfach marginal angesehen wird. Seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wird der Balkan als eine Region wahrgenommen, die in Europa liegt, aber nicht ganz europäisch ist; orientalisiert, jedoch nicht richtig orientalistisch. Europa wird bis heute oft als „geordnet“ und „fortschrittlich“ beschrieben – im Gegensatz zur „Unordnung“ und „Rückständigkeit“ des Balkans. Anarchisch, komplex und im wahrsten Sinn des Wortes „unheimlich“, stellt der Balkan ein inneres Anderes dar – etwas Fremdes innerhalb des Eigenen –, auf das Europa die seine Identität betreffenden Tabus projiziert und durch das es diese exorziert. Der Imperialismus der Imagination zeigt sich nicht nur in der Schaffung von Außenbildern, die dann in die Region hineinprojiziert werden, sondern auch in der Überlegenheit gegenüber sowie der diskursiven Kontrolle von in der Region beheimateten Stimmen: Von diesen werden nur jene ausgewählt und für gültig erklärt, die sich den vorherrschenden Wahrnehmungsmustern anpassen.

Der ideologische Standpunkt des Imperialismus war in der westeuropäischen und nordamerikanischen Kultur im Verlauf des gesamten 19. und 20. Jahrhunderts die Grundlage für die Herausbildung einer wahrnehmbaren Balkanidentität – obwohl es auf dem Balkan im Großen und Ganzen keinen unmittelbaren westlichen Kolonialismus gegeben hat und die ansonsten imperialistischen Staaten die Entkolonisierung und die Schaffung unabhängiger Nationalstaaten auf der Halbinsel de facto sogar gefördert und unterstützt haben. Der Imperialismus der Imagination ist somit weniger das Produkt einer direkten Kolonialpolitik als das einer hegemonialen Weltansicht, die sicherstellt, dass jener Balkandiskurs dominant wird, dessen Ursprung im Westen liegt. Die in der Region beheimatete Wissensproduktion wird in diesem Zusammenhang häufig als naiv, voreingenommen und unzeitgemäß abgetan.

Als eine Ideologie, die dem eigentlichen Imperialismus in vieler Hinsicht entspricht, bleibt der Imperialismus der Imagination nicht ausschließlich auf die Balkanhalbinsel beschränkt.

Wenn es auch keinen direkten Kolonialismus auf dem Balkan gegeben hat, so ist dieser doch ein besonders deutliches Beispiel für die Tendenz, dass sich westlich-weltstädtische Imaginationen einer Region gegenüber lokalen Selbstwahrnehmungen durchsetzen. Das soll nicht heißen, dass der „reale“ Balkan besser oder schlechter als jener ist, den die westlichen Schriftsteller und Schriftstellerinnen, Filmemacher und Filmemacherinnen oder Politiker und Politikerinnen erfunden haben. Es bedeutet vielmehr, dass der Eigenbeitrag der Region zur Schaffung von geistigen Balkanlandkarten zu einem gewissen Grad benachteiligt ist – etwa in der Art, wie die heimische Wirtschaft gegenüber besseren Produktionsmethoden benachteiligt ist (wie dies zum Beispiel bei den indischen Baumwollfabrikanten der Fall war, als deren Märkte im 19. Jahrhundert mit britischen Produkten überschwemmt wurden). Die Macht der westlichen, insbesondere englischsprachigen Unterhaltungsindustrie ist so groß, dass eine fiktive Gestalt wie Graf Dracula – ein rumänischer Vampir, der von Bram Stoker (einem Ire, der nie einen Fuß auf die Balkanhalbinsel gesetzt hat) mit seinem gleichnamigen Roman aus dem Jahr 1897 erschaffen wurde – zur bekanntesten literarischen Handelsmarke wurde. Ebenso bleibt der britische Dichter Lord Byron, der 1824 in Missolonghi starb, trotz seiner fehlenden Kampfeserfahrung einer der bekanntesten Streiter für die Unabhängigkeit des Balkans vom Osmanischen Reich. In den jugoslawischen Nachfolgekriegen der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts waren es häufig ebenfalls die westlichen Politiker, Journalisten und Soldaten, die als die „Helden“ der balkanischen Schlachtfelder gesehen wurden. Deren zahlreiche und oft sehr schnell produzierte Memoirenbücher galten als „zuverlässige“ Berichte über das, was sich in der Region tatsächlich zutrug. Stimmen aus dem Balkan – sofern sie überhaupt in die wichtigsten westlichen Sprachen übersetzt wurden – wurden eher als persönliche Zeugnisse mit einer beschränkten Perspektive behandelt. Sie fügten sich oft in die vorhandenen Stereotype aus der Zeit des Kalten Krieges (Dissidentenjournalisten) sowie des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust (Sarajevoer „Anne Franks“ und Überlebende aus dem Konzentrationslager). Versuche, das Besondere der ehemaligen jugoslawischen Situation zu erklären, griffen meist auf einen sogar noch älteren Komplex von stereotypen Balkanbildern zurück. Diese waren dazu bestimmt, den Balkan als eine Quelle der Instabilität ipso facto darzustellen und die Aufmerksamkeit von allen möglichen äußeren Faktoren abzulenken, die beim Zerfall Jugoslawiens vielleicht eine Rolle gespielt hatten. Die Halbinsel wurde als ein „Pulverfass“ beschrieben, das (das übrige) Europa zu entzünden drohe; als ein „Obstsalat“ (*macédoine*, wörtlich „Makedonien“) von Nationen, die – von essentialistischem „altem Hass“ getrieben und an den „Bruchlinien“ der tektonischen Zivilisationsblöcke lebend – seit „undenklichen Zeiten“ die Welt des Balkans gespalten hätten. Die Gebiete des ehemaligen Jugoslawien (die stets als „Balkan“ bezeichnet wurden – eine Synekdoche¹, die die assoziative Kraft des Balkannamens bestätigt) wurden in zweideutiger Weise als im Herzen Europas wie auch an seiner Türschwelle liegend dargestellt; als komplett verschieden von Europa, aber zugleich auch irgendwie typisch europäisch. Der Grad, bis zu dem der

¹ Die Synekdoche ist eine rhetorische Figur, die den eigentlich gemeinten Begriff durch einen zu seinem Bedeutungsfeld gehörenden engeren oder weiteren Begriff ersetzt.

Balkan für einen einzelnen Autor oder eine einzelne Autorin „europäisch“ war, wurde ein zuverlässiges Zeichen für seine oder ihre politische Einstellung zu der Frage, inwieweit eine Intervention von außen in der Region erwünscht wäre.

Die Herausbildung einer wahrnehmbaren Balkanidentität in den westlichen Debatten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts war gleichermaßen ein Prozess der Aneignung wie auch der Zurückweisung von Selbstheit. Sie fiel mit der Gründung der unabhängigen Nationalstaaten auf dem Balkan zusammen, die intern als ein – nur scheinbar paradoxer – Versuch gesehen wurde, sich Europa (wieder) anzuschließen. Die westliche imaginative Kolonisierung der Region geht Hand in Hand mit deren östlicher Dekolonisierung durch den allmählichen osmanischen Rückzug aus dem europäischen Südosten – ein Prozess, der die Aufmerksamkeit auf die Halbinsel lenkte und einen neuen Bedarf an fertigen Balkanbildern schuf. Solche Bilder wurden in journalistischen und historischen Berichten ebenso ordnungsgemäß erzeugt wie in Reiseerzählungen und literarischen Werken, deren Beliebtheit mit dem allmählichen Zerfall des Osmanischen Reichs und dem Ringen um Einfluss auf dem Balkan einherging. Die metaphorische Kolonisierung des Balkans beruht auf derselben imperialistischen Ideologie westlicher Überlegenheit, die bei der Schaffung stereotyper Bilder der eigentlichen Kolonien in Afrika, Asien und anderswo am Werk ist. Die imperialistische Imagination äußert sich hier, in Abwesenheit eines tatsächlichen Kolonialismus, in der Schaffung kultureller Balkanstereotype, durch die eine Vorstellung von der Welt die Welt selbst ersetzt. Sie macht „die Welt des Balkans“ zum Gegenstand des westlichen Blicks und definiert sie als unlenksame und instabile Differenz. Die Balkanhalbinsel erstarrt zum stets liminalen, nicht ausreichend europäischen Europa, zum nicht ganz orientalischen Orient. Sie ist zu „verunreinigt“ durch diesen, um jemals wirklich europäisch zu sein, und zu europäisch, um jemals die Anziehungskraft des exotischen Orients zu besitzen. Der Balkan wird meist als Oxymoron² konstruiert: Er ist zugleich zu weit weg und zu nahe; zu ähnlich, um allein gelassen zu werden, und zu verschieden, als dass er einen wirklich beträfe. Somit ist es die Marginalität der Halbinsel selbst, die im Zentrum der „Balkanität“ steht.

Die westliche Erfindung eines „Balkanbildes“ ist nie nur ein ästhetischer Prozess, selbst wenn ihre Produkte den Eindruck erwecken, fern jeglicher politischer Verwendung zu sein. Die Unterhaltungsindustrie greift – auf einer scheinbar nichtigen Ebene – auf die balkanische Geschichte und Geographie zurück, um willkommene neue Erzählungen von der westlichen Überlegenheit zu produzieren, die die stetig wachsenden Bedürfnisse des westlichen Zielpublikums befriedigen sollen. Der Balkan gibt einen guten quasikolonialen Bühnenhintergrund für die westlichen Abenteuer ab, eben *weil* er als europäisch gilt und damit die Schöpferinnen und Schöpfer solcher Erzählungen vom Vorwurf des Rassismus freispricht. Auf einer unmittelbareren politischen und wirtschaftlichen Ebene können jedoch dieselben Bilder von balkanischer Unterlegenheit Einmischung und Intervention legitimieren: Die durch die Schwellenlage des Balkans erzeugte Wahrnehmung seiner „natürlichen“ und permanenten Instabilität rechtfertigt die Notwendigkeit, Kontrolle von außen aufzuzwingen.

² Verbindung von zwei einander widersprechenden Begriffen.

Die im Westen geschaffenen Balkanbilder sind nicht zuletzt deshalb interessant, weil sie in der Region selbst in einem ungewöhnlichen Ausmaß verinnerlicht wurden. Essentialistische Bilder einer balkanischen „Andersheit“ – Bilder von Unzivilisiertheit, Rückständigkeit und einer dem Balkan eigenen Irrationalität – spalten die Region auch im Inneren, und zwar insofern, als sie es schwer machen, sich mit ihr zu identifizieren. So bleibt der Balkan sogar auf der Halbinsel selbst das „Andere“, da jede Balkannation die Zugehörigkeit zu Europa für sich in Anspruch nimmt und die Balkanität ihren (in der Regel südöstlichen) Nachbarn zuschreibt. Dies wiederum steht dem Interesse am Studium anderer Balkansprachen und -kulturen im Wege und schwächt das Gefühl für die regionale Identität. Die überwiegende Mehrheit vergleichender Studien zu dieser Region wird nach wie vor im Westen produziert, während auf dem Balkan der Zulauf zu solchen Universitätsinstituten, die sich mit der Erforschung ihrer nahen Nachbarn befassen, entschieden zu gering ist.

Es lohnt, die Annahme einer balkanischen „Andersheit“ durch die Völker des Balkans im postkolonialen Kontext zu untersuchen – und zwar genau deshalb, weil der Balkan traditionellerweise nicht als kolonialer Raum gesehen oder analysiert wurde. Sowohl das Habsburger- als auch das Osmanische Reich, die den Balkan unter sich aufgeteilt und über ihn geherrscht hatten, waren zwar vormoderne Reiche und daher vielleicht nicht im traditionellen Sinne „kolonial“; die Umstände ihres Zusammenbruchs vor dem Hintergrund eines steigenden Nationalbewusstseins auf dem Balkan – und sogar die Chronologie ihres Rückzugs von der Halbinsel – fallen jedoch mit dem Niedergang der klassischen Kolonialmächte zusammen. Der Einfluss der Habsburger in Bosnien und Herzegowina ist noch eher im Rahmen des modernen Kolonialismus zu verorten. Das Osmanische Reich als „östlicher“ Eroberer trug vernachlässigbar wenig zur Erzeugung von allgemein akzeptierten Balkanbildern bei. Diese bleiben im Wesentlichen eine westliche Schöpfung und eignen sich daher besonders für die postkoloniale Analyse. In der Tat deuten die Spezifika der osmanischen kulturellen Äußerungen darauf hin, dass der Einfluss des Osmanischen Reichs in der Architektur und angewandten Kunst generell viel stärker war als in der Herstellung einer diskursiven Bilderwelt. Letztlich entstanden die dauerhaftesten allgemein verbreiteten Vorstellungen über den Balkan in der englisch-, französisch- und deutschsprachigen Kultur. Sie stimmten vollkommen mit den kolonialen Darstellungsformen überein und gründeten sich auf durch den Kolonialismus geschaffene symbolische Hierarchien.

Gleichzeitig wurden westliche Vorstellungen über den Balkan (wie auch andere Produkte westlichen Ursprungs) in der Region selbst in einem Ausmaß angenommen, das in Asien oder Afrika undenkbar gewesen wäre – und zwar genau deshalb, weil man sie nicht als bedrohlich oder gar fremd wahrnahm. Wie schon gesagt, nahm jedes der Balkanvölker die positiven Aspekte der Europäität für sich selbst in Anspruch und schrieb die Balkanität den „primitiveren“ Nachbarn auf der Halbinsel zu. Die von Milica Bakić-Hayden in der symbolischen Geographie Europas beobachtete „Ineinanderschachtelung von Orientalismen“ (*nesting Orientalisms*) – wo der Nordwesten den höchsten und der Südosten den geringsten symbolischen Wert besitzt (Bakić-Hayden 1995) – ist, wie sie zeigt, auch auf dem Balkan selbst am Werk. Im Verlauf des jugoslawischen Zerfallsprozesses in den neunziger Jahren des

20. Jahrhunderts wurde die Halbinsel rundherum allmählich immer leerer, da die Balkanländer zu beweisen trachteten, dass ihre wahre Zugehörigkeit nicht auf dem Balkan, sondern anderwärts (in Mittel- oder sogar Westeuropa) liege – was die rumänische Politikerin Elena Zamfirescu als „Balkanflucht“ (*flight from the Balkans*) beschrieben hat (Zamfirescu 1994). Der Balkan ist im Begriff, jegliche feste geographische Definition zu verlieren und sich zu einem reinen Symbol zu entwickeln. Er ist Ausdruck dessen, dass der imaginative Kolonialismus gesiegt hat – denn solange sich die „Flucht“ von der Halbinsel fortsetzt, kann es in der Region kaum zu einer erfolgreichen Identitätsbildung kommen.

Die Entwicklung der Balkanstereotype aus britischer Perspektive

1. Der „Mainstream“

Der Imperialismus der Imagination hatte und hat für den Balkan heimtückische Folgen – deren man sich allerdings bis vor kurzem kaum bewusst war –, da die auf die Region projizierten Bilder kontinuierlich westliche Haltungen sowie politische und militärische Reaktionen beeinflussten. Das Beispiel Großbritanniens und seiner Rolle bei der Konstruktion einer balkanischen Identität ist hier besonders aufschlussreich, da es einerseits, historisch gesehen, im Vergleich zu einigen anderen Großmächten ein relativ geringes unmittelbares (zum Beispiel wirtschaftliches) Interesse am Balkan hatte, wenn es auch ganz klar allgemeinere strategische Interessen verfolgte. Andererseits beeinflusste Großbritannien durch seine dominierende Rolle in der Medien- und Unterhaltungsindustrie das gesamte 19. Jahrhundert hindurch in einem bis dahin ungekannten Ausmaß die Entstehung und allgemeine Verbreitung von Balkanbildern. Im 20. Jahrhundert übernahmen die Vereinigten Staaten diese Rolle. Die US-Medien- und Unterhaltungsindustrie verwendete ihrerseits viele britische Erzeugnisse als Rohmaterial und sorgte so für die weitere Popularisierung dieser ursprünglich britischen Bilder. In Großbritannien entwickelte Produkte – also Figuren wie zum Beispiel Bram Stokers Vampire und erfundene Balkangebiete wie Anthony Hopes „Ruritanien“ (*Ruritania*) aus dem *Prisoner of Zenda* (dt.: Der Gefangene von Zenda, 1894) – wurden dank ihrer weiten Verbreitung zu einträglichen „Balkan“-Markenzeichen. Auch die britische Literatur über den Balkan ist ein Beispiel für diesen Prozess, in dem ein literarisches Korpus einerseits eine spezifische Identität konstruiert, dabei gleichzeitig in einen Dialog mit sich selbst tritt und so nicht aufhört, ein bestimmtes Muster zu reproduzieren.

Das britische Interesse am Balkan ist in Zeiten des Konflikts seit je besonders groß – von Byron in den zwanziger Jahren des 19. bis zu den Kriegskorrespondenten in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts –, relativ gering wiederum zu anderen Zeiten. Oft war es mehrfach marginalisiert: sowohl im Vergleich zu der Masse an Literatur, die über die vom Kolonialismus und Imperialismus unmittelbar betroffenen Regionen (wie Indien und Afrika) geschrieben wurde, als auch – nicht selten – innerhalb des Werks eines einzelnen Autors beziehungsweise einer einzelnen Autorin. So besitzt zum Beispiel Alfred Lord Tennysons Sonett „Montenegro“ (1877) – obwohl dem Autor selbst teuer – nicht den gleichen dach-

terischen Wert wie etwa „In Memoriam“ (1833) oder „The Charge of the Light Brigade“ (dt.: Der Angriff der leichten Brigade, 1854). George Bernard Shaws *Arms and the Man* (dt.: Helden, 1894), das in Bulgarien spielt, ist im Vergleich zu seinen späteren Dramen wie *Man and Superman* (dt.: Mensch und Übermensch, 1903) und *Pygmalion* (1913) von marginaler Bedeutung. Lawrence Durrells Bände füllende *Antrobus*-Geschichten, die zuerst in Jugoslawien und dann in dem fiktiven „Vulgarien“ (*Vulgaria*) spielen, sowie sein Abenteuerroman *White Eagles Over Serbia* (dt.: Weiße Adler über Serbien, 1957) werden, obwohl seinerzeit viel gelesen, meist als von weit minderer Qualität angesehen als das *Alexandria Quartet* (dt.: Das Alexandria-Quartett, 1957–1960). In der Tat ist allein die Menge der vom Balkan inspirierten britischen Werke angesichts der vermeintlichen Marginalität der Region eines ihrer beharrlichsten Paradoxa.

Abb. 9: Lord Byron in albanischer Tracht; Porträt von Thomas Phillips (1813); Daum W.: *Albanien zwischen Kreuz und Halbmond*, München 1998.



Der Balkan wurde als Erstes von britischen Reiseschriftstellern beschrieben; Berichte über die Region, die oft auf dem Weg ins Heilige Land durchreist wurde, gehen bis ins 14. Jahrhundert zurück. Meine Untersuchung der Balkanbilder konzentriert sich jedoch auf den in Gedichten, Romanen und Dramen des 19. und 20. Jahrhunderts geschaffenen fiktiven

Balkan. Reiseberichte sind – zusammen mit der Art und Weise, wie diese Werke den britischen Lesern und Leserinnen den Balkan präsentierten –, im Detail von Autorinnen und Autoren wie Maria Todorova – mit einem Fokus auf Bulgarien (Todorova 1987) und den gesamten Balkanraum (Todorova 1997) –, von Omer Hadžiselimović zu Bosnien und Herzegowina (Hadžiselimović 1989), von Branko Momčilović zu Serbien und Montenegro (Momčilović 1993) und anderen untersucht worden. Reiseliteratur ist beinahe definitionsgemäß schon eine kolonisierende Gattung, da sie einem Gebiet eine bestimmte Außeninterpretation auferlegt. Fiktive Literatur wiederum – und Unterhaltungsliteratur im Speziellen – hat nach wie vor einen größeren Einfluss auf die Art und Weise, wie über den Balkan gesprochen und wie er imaginiert wird, als die so genannten dokumentarischen Genres. Zugleich ist diese Art von Literatur frei von der Verpflichtung zu einer wahrheitsgetreuen Darstellung, was die Erzeugung bestimmter Wahrnehmungsmuster besonders interessant macht. Da die fiktiven Berichte von Balkanabenteuern

eher auf ein breites als auf ein speziell am Balkan interessiertes Publikum abzielten, zeigen sie einen größeren Hang zu den in den Köpfen der implizierten Leserschaft existierenden „Balkanwahrheiten“, als dass sie den Anspruch auf Objektivität in der Darstellung erfüllen. Unmittelbare Balkanerfahrung und -kenntnisse sind keine erforderliche und nicht einmal eine unbedingt erwünschte Qualifikation, um eine gute, populäre Balkanstory zu schreiben. Dies beweist die lange Reihe von beliebten „Balkan“-Schriftstellern, die nie einen Fuß in die Region gesetzt hatten, bevor sie ihr Balkangarn zu spinnen begannen – Autoren wie Anthony Hope, Bram Stoker, John Buchan und Graham Greene eingeschlossen.

Seine große Berühmtheit als literarischer Schauplatz erlangte der Balkan zweifellos durch George Gordon – bekannt als Lord Byron; dessen eigene Reise in die griechischen, albanischen und türkischen Gebiete des Osmanischen Reichs von Ende September 1809 bis Frühjahrsbeginn 1811 inspirierte die ersten beiden Gesänge seiner überaus erfolgreichen Verserzählung *Childe Harold's Pilgrimage* (dt.: *Childe Harolds Pilgerfahrt*, 1812). Durch die Augen von Childe Harold, Lord Byrons dichterischem Alter Ego – dem Prototypen und zugleich der Quintessenz des romantischen Helden –, wurde den britischen Leserinnen und Lesern das Inventar der mittlerweile Tradition gewordenen romantischen Balkanbilder präsentiert. Die Byron'sche Balkanhalbinsel schwebt zwischen dem exotischen Zauber des Orients (dem er in Istanbul begegnet), den romantisierten, von furchtlosen und wilden Kriegern bewohnten steilen Bergfelsen (die er am Beispiel der Albaner und ihres Landes darstellt) sowie den verfallenden klassischen Tempeln Griechenlands, die er als bleibenden Überrest der europäischen Vergangenheit der Region begreift. In der von ihm geschaffenen Balkanwelt verbindet Byron die in der britischen Kultur des frühen 19. Jahrhunderts vorherrschenden Einflüsse und Traditionen: Neoklassizismus, Orientalismus und eine durch die Aufklärung inspirierte Sicht von Natur und Mensch.

Die Tradition des *Philhellenismus* inspirierte unzählige Werke der klassizistischen Dichtung sowie zahlreiche Berichte von Reisen in das „echte“ Griechenland – das den Idealen der reisenden, in der klassischen Geschichte und den klassischen Sprachen versierten englischen Elite nicht gerecht werden wollte. In einem Prozess, der als die Aneignung der mediterranen Kultur durch die Nordeuropäer beschrieben worden ist, wurden die „echten“, Rhomäisch³ sprechenden Griechen schließlich als Barbaren gesehen, die die Verbindung mit ihrer glorreichen hellenischen Vergangenheit verloren hätten. Die griechische Geschichte „gehörte“ nunmehr den gebildeten ausländischen Besuchern. Byrons Werk ist Ausdruck einer typischen Aneignungstropen⁴: jener des wehmütigen Wiedererkennens inmitten von Ruinen.

Einen weiteren wichtigen Einfluss auf Byrons Werk übte die in Großbritannien zunehmende Popularität exotischer orientalistischer Versphantasien aus. Dichter wie Thomas Moore, Robert Southey und Samuel Coleridge benutzten den exotischen Osten als eine ergiebige Quelle der Inspiration und schufen Traumwelten aus originellen Palästen, von unsagbarem

³ Als „Rhomäer“ (Ρωμάιοι) bezeichneten sich die Einwohner von Byzanz; hier ist die griechische Volkssprache im Unterschied zum klassischen Griechisch gemeint.

⁴ Eine Trope ist die Verwendung eines Ausdrucks in übertragener Bedeutung.

Luxus und sexueller Phantasie. Während diese Dichter imaginäre Schauplätze im Mittleren und Fernen Osten wählten, bot der Balkan Byron die ideale Gelegenheit, die beiden poetischen Moden zu verbinden und Haremsmauern und aufragende Minarette neben einstürzende griechische Tempel zu stellen.

In der Schilderung der albanischen Landschaft war Byron vielleicht noch am originellsten, obwohl seine Konstruktion einer albanischen Bilderwelt ebenfalls von einem deutlich romantischen Gefühl durchdrungen ist: Er verbindet eine mit dem Gewaltigen und Schrecklichen in Zusammenhang stehende Vorstellung vom Erhabenen in der Landschaftsbeschreibung mit der aus dem 18. Jahrhundert stammenden und auf Jean-Jacques Rousseau zurückgehenden Idee vom „edlen Wilden“. In einer in späteren Werken mit dem Balkan als Schauplatz oft imitierten Weise zog Byron Parallelen zwischen den wilden albanischen Bergen und den Menschen, die diese bewohnen. Diese Begeisterung für die Berge und Bergvölker war in der Tat ein romantischer *Locus communis*. Als bekannteste britische Beispiele wären wohl Walter Scotts idealisierte Beschreibungen des schottischen Hochlands und die romantische Entdeckung der Alpen durch Dichter wie William Wordsworth in „The Prelude“ (dt.: Der Auftakt, 1790) und später durch Percy Bysshe Shelley in „Mont Blanc“ (1817) ebenso wie Byrons eigene von der Schweiz inspirierte Verse zu nennen. Byron stellte die albanischen Berge – mit ihren steil aufragenden Felsen und hohen Gipfeln – in einer Form dar, die ganz von der romantischen Auffassung vom Erhabenen erfüllt war. In Anspielung auf Walter Scott verglich er die albanischen Stämme regelmäßig mit den „stolzen und wilden“ Hochlandsschotten.

In seiner Darstellung eines bis dahin in der englischen Dichtung unbeschriebenen Landes schuf Byron Bilder, die die britische Wahrnehmung Albaniens als der letzten wirklich unbekannt, von wilden Tieren und „wilden Menschen“ bevölkerten balkanischen Festung bis heute beeinflussen. Ähnliche romantische Tropen finden sich in späteren Beschreibungen Montenegros, insbesondere in Alfred Lord Tennysons 1877 im Auftrag des Parteiführers der Liberalen William E. Gladstone geschriebenem Sonett. Dennoch erlangte unter den dichterischen Werken der britischen Romantik vielleicht einzig Percy Bysshe Shelleys Versdrama *Hellas* (1821), das dem Phanariotenfürsten⁵ Aléxandros Maurokordátos gewidmet war, die gleiche Berühmtheit wie Byrons Verse. Ohne die Region unmittelbar zu kennen, entwarf Shelley ein eher traditionelles neoklassizistisches Bild von Griechenland als dem abstrakten und ewig gültigen Prinzip des Guten – beherrscht von bösen osmanischen Janitscharen, die durstig nach Christenblut und begierig nach den „Schreien und Krämpfen griechischer Jungfrauen“ sind (Shelley 1971: 458).

Byrons Bedeutung als wahrer „Balkanpoet“ beruhte ebenso sehr – wenn nicht mehr – auf seiner legendären Unterstützung der griechischen Unabhängigkeit wie auf seiner Dichtung.

⁵ Als Phanarioten wurden all jene Griechen bezeichnet, die im Osmanischen Reich als Steuerpächter, Statthalter und Ähnliches zu Amt und Würden gelangten, beziehungsweise, im engeren Sinn, die zumeist griechischen Bewohner des Phanars, eines Stadtviertels von Istanbul, in welchem sich der Leuchtturm (gr. *phanáron*) befand.

Als charismatischer und gut aussehender britischer Lord mit dem verführerischen Ruf, „verrückt, verdorben und eine gefährliche Bekanntschaft“ (*mad, bad, and dangerous to know*)⁶ zu sein, der griechische Kleidung trug und sich mit Aufständischen umgab, wurde Byron zu einer dauerhaften Ikone des britischen Engagements für die weniger begünstigten Teile der Welt. Die imaginative Kraft des Byronbildes fand vielleicht nur im 20. Jahrhundert in jenem des Lawrence von Arabien einen ebenbürtigen Konkurrenten. Das Ideal der passionierten Führerschaft durch eine britische Retterfigur wurde im Verlauf des gesamten späteren 19. und 20. Jahrhunderts in vielen Werken der Unterhaltungsliteratur immer wieder neu erschaffen und schließlich, als die britische imperiale Macht zu schwinden begann, in heiteren Balkanromanen wie etwa Evelyn Waugh's Trilogie *Sword of Honour* (dt.: Ohne Furcht und Tadel, 1952–1961) satirisch verzerrt. Byrons Tod in Missolonghi verlieh dem Begriff des „byronischen Helden“ in gewisser Hinsicht eine neue Bedeutung, indem er diesen von einem entkräfteten, melancholischen und sexuell abgestumpften Reisenden in ein Emblem der britischen Intervention zugunsten der weniger entwickelten Nationen verwandelte. Der Balkan war somit – wie dies in den Imaginationen der Halbinsel durch Außenstehende so oft der Fall ist – eher ein passender Hintergrund für die Entfaltung spezifischer Erzählungen über die britische Identität, als dass er selbst im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestanden wäre.

So lieferte die Halbinsel etwa in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Kulisse für die Fortsetzung einer ganz und gar britischen Auseinandersetzung zwischen den von Benjamin Disraeli angeführten Konservativen und William E. Gladstones Liberalen über die so genannte „Orientfrage“. Die zwei Gegenpole der Debatte über die (vom benachbarten Fürstentum Montenegro unterstützten) Aufstände von 1875 in Bosnien und Herzegowina gegen die osmanische Herrschaft sowie über eine Welle von Gräueltaten, die auf den bulgarischen Aufstand von 1876 folgten, wurden vom Russenfeind Disraeli sowie vom gottesfürchtigen Gladstone – dessen Sympathie für die Mitchristen und -christinnen auf dem Balkan schwerer wog als jegliche Angst vor einem russischen Expansionismus auf der Halbinsel – repräsentiert. Während Disraeli die Ansicht vertrat, dass es im Interesse Großbritanniens liege, die Unterstützung für das Osmanische Reich fortzusetzen, war Gladstone überzeugt, dass die Balkannationen die Türken – wenn nötig mithilfe Russlands – aus ihren Ländern vertreiben sollten. Die Balkankrise wurde zu einem Vehikel für die Auseinandersetzung zwischen zwei britischen sozialen Gruppen: dem imperialen *Tory*-Establishment, das sich durch den erstarkenden russischen Einfluss bedroht sah und mehr um die Gefühle seiner eigenen muslimischen Untertanen besorgt war als um jene der fernen Balkanchristinnen und -christen; und der vereinigten Front der liberalen Intelligenz, der christlichen Nonkonformisten und Islamophoben sowie der Antiimperialisten, Republikaner, Protozialisten und anderer.

In einer Situation, die jener des Kalten Krieges im 20. Jahrhundert vergleichbar ist, wurde der Balkan zum Austragungsort des Konfliktes zwischen gegensätzlichen Haltungen

⁶ Diese berühmte Beschreibung stammt aus den Tagebüchern von Byrons Geliebter, Lady Caroline Lamb (Rogers 1987: 298).

Russland gegenüber – mehr als zu einem Feld spezifischer Interessen. Gladstones Feuereifer inspirierte den sonst konservativen Dichter Lord Tennyson dazu, sich den Mantel des „montenegrinischen Byron“ überzustreifen und 1877 ein romantisches Sonett über die tapferen montenegrinischen Bergbewohner zu verfassen, und veranlasste herausragende Figuren wie den Naturwissenschaftler Charles Darwin, den Philosophen Thomas Carlyle, den Romanschriftsteller Anthony Trollope und den Dichter Robert Browning, für die bulgarische Sache einzutreten. Umgekehrt bewog er den Dichter Algernon Swinburne dazu, in seinen Pamphleten und satirischen Versen den, wie er es nannte, „moskowitzischen Kreuzzug“ der „Philobulgaren“ zu verurteilen.

2. Die Gefangenen von Zenda: Die Unterhaltungsliteratur und der Balkan

Obwohl Großbritannien ein beträchtliches Wissen über die Balkanhalbinsel angehäuft hatte, folgte die Imagination des literarischen Balkans das gesamte 19. und frühe 20. Jahrhundert hindurch weiter dem Muster der zweifachen byronischen Inspirationsquelle. Die Exotik der orientalistischen Sichtweise ging unvermeidbar mit dem Bild von „unterdrückten Miteuropäern“ einher, die inmitten der Ruinen ihrer glorreichen Vergangenheit der Hilfe und Führung eines britischen Helden bedürfen. Eine Reihe von Genres der Unterhaltungsliteratur, die sich im späten 19. und im 20. Jahrhundert unter britischem Einfluss weltweit entwickelten, speiste sich aus diesen beiden Komponenten. In zahlreichen Werken machten Autoren und Autorinnen von Unterhaltungsliteratur von den zwei Grundmerkmalen der Repräsentation des Balkans – „orientalisch“ und „europäisch“ – Gebrauch, um dabei immer wieder aufs Neue die Erzählung von der britischen Begegnung mit diesem liminalen Teil der Welt durchzuspielen.

Die Erzählungen, die ich als „ruritanische“ bezeichnet habe (nach dem imaginären Land „Ruritanien“ aus Anthony Hopes überaus populärem Roman *The Prisoner of Zenda*, wo ein britischer Gentleman dazu genötigt wird, die Rolle des ruritanischen Königs zu übernehmen, um das Königreich zu retten), leisteten dem romantischen Traum von einem gütigen, adeligen, byronischen Helden Vorschub, der Ordnung ins balkanische Chaos bringt, indem er in ein orientalisiertes und korruptes Balkanfürstentum die urbritischen Werte von Ehrlichkeit und Anstand einführt. Im Verlauf dieser Art von Erzählung besteigt in der Regel der Held und Gentleman (oder, sehr selten, auch die Heldin) den balkanischen Thron. Die Entstehung von neuen, unabhängigen Königreichen auf dem Balkan, deren vakante Throne üblicherweise von deutschen Fürstensprösslingen übernommen wurden (was an sich schon eine Art Kolonisation im Gewand einer „Europäisierung“ darstellt), bildete die offensichtliche Inspirationsquelle solcher Werke. Einen zusätzlichen Reiz erhielten diese beliebten Geschichten durch die Darstellung des Königtums in einer Weise, die im Zusammenhang mit der britischen Monarchie – zumindest zu jener Zeit – undenkbar gewesen wäre. Konflikte zwischen Herrscherhäusern, nicht standesgemäße Ehen und eine Vielzahl an königlichen Skandalen wurden vor der Kulisse der balkanischen Auseinandersetzung geschildert und boten so neben Leidenschaft und Intrigen das zusätzliche Vergnügen einer exotischen Ausstattung.

Während Hopes „Ruritanien“ in etwas anachronistischer Weise als ein germanisches, einen Zweistundenritt südlich von Dresden gelegenes mitteleuropäisches Fürstentum konzipiert worden war, versetzten die vielen populären Theater- und Filmversionen des *Gefangenen von Zenda* (einschließlich seiner berühmtesten Adaptionen mit Douglas Fairbanks Jr. 1937 und Stewart Granger 1952) dieses Land einfach auf den Balkan. Die Filme beginnen mit einem Kameraschwenk quer über die Landkarte Europas von London bis zur Balkanhalbinsel und machen Ruritanien zum machtvollen Symbol für ein kleines Balkanland, dessen kindliche und andeutungsweise exotische Einwohnerinnen und Einwohner verzweifelt versuchen, durch ein höfisches Zeremoniell, erfundene jahrhundertealte Traditionen und alberne Uniformen, die historisch wirken sollen, gute Europäer und Europäerinnen abzugeben. Ruritanien ist hier zugleich die Quintessenz Europas wie auch seine Parodie und spiegelt so die britische (beziehungsweise später auch amerikanische) Ambiguität nicht nur gegenüber dem Balkan wider, sondern auch gegenüber dem Begriff der Europäität selbst.

Die Erfindung von Balkanländern war gleichzeitig auch eine Auseinandersetzung damit, was als die schwer zu handhabende Komplexität des Balkans wahrgenommen wurde. In einer Haltung, die darauf abzu zielen schien, die marginale Rolle des Balkans hervorzuheben, bekannten viele britische Autoren, dass sie durch geographische Namen wie „Slowenien“, „Slawonien“ und die „Slowakei“, „Budapest“, „Bukarest“ und „Belgrad“ zu leicht verwirrt würden; sie beschlossen daher, ihre eigenen imaginären Länder zu erfinden, deren Namen nur entfernt balkanisch oder slawisch klangen beziehungsweise einfach die Namen ehemaliger römischer Balkanprovinzen waren. Die erste Variante verfügte über ein größeres humoristisches Potential, letztere eignete sich wiederum für verwickelte, oft aber auch äußerst durchsichtige Schlüsselromane. Zu diesen erfundenen Ländern zählen Hopes eigene Schöpfung mit dem lächerlichen Namen „Krawonien“ (in *Sophy of Kravonia* [Sophie von Krawonien], 1906); Sydney C. Griers „Thrakien“ (*Thracia*, in seiner mit *An Uncrowned King* [Ein ungekrönter König], 1896, beginnenden Serie von im Nahen Osten spielenden Romanen); Dorothea Gerards „Mösien“ (*Moesia*, in *The Red-Hot Crown* [Die glühheiße Krone], 1909); „Romanzien“ (*Romanzia*, in Marguerite Bryants und George H. McAnallys *The Chronicles of a Great Prince* [Chronik eines Großfürsten], 1924); „Herzoslowakien“ (*Herzoslovakia*, in Agatha Christies *The Secret of Chimneys* [dt.: Die Memoiren des Grafen], 1925); „Karpatrien“ (*Carpathia*, in Terence Rattigans Theaterstück *The Sleeping Prince* [dt.: Der schlafende Prinz] von 1952 beziehungsweise seiner bekannteren Filmversion mit dem Titel *The Prince and the Showgirl* [dt.: Der Prinz und die Tänzerin] von 1957 mit Marilyn Monroe und Laurence Olivier in den Hauptrollen) und andere.

Während die Königsromanzen mit ihren Balkanschauplätzen die Wunscherzählung vom britischen Retterhelden in einer infantilisierten und chaotischen, im Großen und Ganzen jedoch wohlgesinnten Balkanwelt wiedererstehen lassen, widmet sich eine andere Gruppe von Romanen den bedrohlichen Aspekten der britischen Begegnung mit der Halbinsel. Sie konstruieren den Balkan als eine Falle und spielen mit der Angst, dass die Region die britischen Figuren in eine Art Hexenkessel hineinziehen könnte, aus dem es kein Entrinnen gibt. Eine Erweiterung dieses Schreckensszenarios ist die ständig drohende Gefahr, der Balkan

könnte in Europa eindringen und es mit seinen irrationalen und primitiven Kräften „infizieren“. Die bekannteste Erzählung von einer solch gespenstischen Bedrohung ist Bram Stokers *Dracula* (1897). Mit dem von ihm geschaffenen blutsaugenden Balkanrafen trat Stoker in die Fußstapfen früherer populärer „dokumentarischer“ Werke, die eine begierige britische Leserschaft mit Details über den balkanischen Aber- und Vampirglauben versorgten; darunter Sabine Baring-Goulds *The Book of Were-Wolves* (Das Buch der Werwölfe, 1865) und Emily Gerards *Transylvanian Superstitions* (Transsylvanischer Aberglaube, 1885), die Stoker beide als Vorbereitung zu *Dracula* las. Berichte über Vampire auf dem Balkan waren in der Tat seit den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts populär – mit den umfangreichen Pressemeldungen der Jahre 1727/28 und 1732 über eine „Vampirepidemie“ im serbischen Dorf Medveda.

Stokers Roman ist im Grunde genommen eine Ansammlung von Balkanstereotypen mit exotischen Ortsnamen, Berichten von glorreichen mittelalterlichen Schlachten, eine verwickelte Geschichte von Wallachen, Magyaren und Székeln und einem bunten „Strudel“ weiterer Nationalitäten wie „Tschechen und Slowaken, alle malerisch gekleidet“, „Ruthenen, Bulgaren, Serben und Griechen“ (Stoker 1979: 16f). Die entlegenen, verlassen Wälder und hoch in den Karpatenbergen verborgenen Schlösser fügen Stokers Balkanbild ein deutlich romantisches Element hinzu. Darüber hinaus ist der Vampir Dracula als Held des Romans eine balkanische Umkehrung des byronischen Abenteurergentlemons. Interessanterweise hatte Byron selbst mit *The Vampyre* (dt.: Der Vampir), das John William Polidoris 1819 schrieb und ursprünglich für eine Erzählung Byrons gehalten wurde, ein Modell für den Vampirgrafen Ruthven geliefert. Polidoris Erzählung wurde für den Geistergeschichten-Schreibwettbewerb der Villa Diodati in Genua geschaffen, der auch Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) hervorgebracht hat. Ironischerweise stellte diese Geschichte – die in Goethes Worten Byrons „bestes Produkt“ war (Goethe 1950: 70) – sicher, dass der byronische Balkanbefreier und der adelige Blutsauger in den Imaginationen der Unterhaltungsliteratur nie allzu weit auseinander lagen.

Stokers Balkanvampir ist nicht einfach nur deshalb bedrohlich, weil er weder tot noch lebendig ist (ein weiteres Beispiel für die Schwellenfunktion des Balkans), sondern auch weil es – trotz all seiner exotischen Balkanität – Draculas sehnlichster Wunsch ist, „einer von uns“ zu werden und bei seinem Englandbesuch nicht offensichtlich als Fremder erkennbar zu sein. Er lernt eifrig Englisch und studiert die englischen Sitten, um das Gefühl zu vermeiden, „ein Fremder in einem fremden Land“ zu sein (Stoker 1979: 31). Die Bedrohung, die Draculas Ehrgeiz darstellt, nach außen hin völlig europäisch und von den Passanten auf den Londoner Straßen ununterscheidbar zu sein, wird durch die physische Veränderung unterstrichen, die er in der Verfilmung des Romans erfährt. Während Stokers Dracula mittelalterlichen Holzschnitten seines historischen Prototyps, Vlad Țepeș, ähnelt (dichte, buschige Augenbrauen, die über der Nase zusammenwachsen, eine lange Mähne, der Mund hinter einem herabhängenden Schnauzbart versteckt), wird der Vampirgraf in der filmischen Darstellung immer mehr zu einer blassen und zartfühlenden Kreatur mit rötlichen, sinnlichen Lippen – zum Inbegriff eines europäischen Dekadenten des Fin

de Siècle mit einer zweideutigen Sexualität, gleichsam eine schlankere Ausgabe von Oscar Wilde.

Als Vehikel für die Gegenüberstellung von britischer und balkanischer Identität ist die Unterhaltungsliteratur nicht nur Ausdruck der Wahrnehmung einer ambivalenten balkanischen Europäität, sondern auch gewisser typisch britischer Ängste in Bezug auf Europa und den Platz, den Großbritannien in ihm einnimmt. Dass das Genre der Schauergeschichten seine Schauplätze immer weiter nach Süden und Osten verschiebt, veranschaulicht die historisch ambivalente Haltung Großbritanniens hinsichtlich seiner Zugehörigkeit zu Europa: einerseits als dessen Teil, gleichzeitig jedoch als von ihm verschieden und ihm unter Umständen sogar überlegen. Im 18. Jahrhundert, vor dem Wiederaufleben des Katholizismus in der englischen Kirche, als die Vorstellung von einer protestantischen Identität noch unangetastet war, war es zumeist der katholische Europäer, der das britische „Andere“ repräsentierte. Die frühen Schauerromane spiegeln diese Vorliebe für katholische Schauplätze wider. Exotische Darstellungen Italiens finden sich in Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (dt.: Die Burg von Otranto, 1764), Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (dt.: Die Geheimnisse von Udolpho, 1794) und *The Italian* (dt.: Der Italiener, 1797); Spanien wiederum ist der Schauplatz von Matthew Lewis' *The Monk* (dt.: Der Mönch, 1796). Viele der Stereotype, die später auf den Balkan übertragen wurden, entstanden somit in Repräsentationen südeuropäischer Katholiken. Deren „primitives“ religiöses Ritual, ihr offensichtlich irrationaler Glaube sowie ihr Hang zum Aberglauben, zum Fanatismus und zur Verderbtheit sind das Vorbild für die Art der Darstellung, die später auf die orthodoxe und islamische Welt des europäischen Südostens übertragen werden sollte.

Einen Markstein auf der Suche nach neuen und unbekanntem schaurigen Orten, die die Schauplätze der Gruselromane immer weiter südostwärts vom katholischen ins orthodoxe (und muslimische) Europa rücken ließ, stellt Sheridan LeFanus klassische Erzählung *Carmilla* (1871–1872) dar, eine in der Steiermark spielende Geschichte über Vampirismus und lesbischen Wahn. Die Steiermark, *Styria*, bildet den – sowohl geographischen als auch zeitlichen – Wendepunkt von den exotischen Italien- und Spanienschilderungen des späten 18. Jahrhunderts hin zur Verwendung von Balkanlandschaften im späten Viktorianischen Zeitalter und der Ära unter Queen Victorias Thronfolger Edward VII. Wie sehr das Genre der Schauergeschichten bis heute symbolisch mit dem Balkan verwoben ist, beweist unter anderem die Tatsache, dass sogar aktuelle Bestseller dieser literarischen Gattung wie etwa Anne Rices *Interview With the Vampire* (dt.: Gespräch mit einem Vampir, 1987) – dessen Hollywood-Verfilmung und Kassenschlager von 1994 Tom Cruise und Brad Pitt in einer homoerotischen Vampirbeziehung zeigt – sich auf Transsylvanien als die Quelle der Vampirplage in Europa beziehen.

Nachdem Stoker mit *Dracula* Transsylvanien erfolgreich auf der geistigen Balkanlandkarte platziert hatte, wandte er sich der Halbinsel erneut zu, und zwar mit seinem „Land der Blauen Berge“ (einem nicht schwer zu erkennenden Montenegro) in dem seltsamen nekrophilen englisch-balkanischen Liebesabenteuer *The Lady of the Shroud* (dt.: Das Geheimnis des schwimmenden Sarges, 1909). Dieser Roman bringt metaphorisch zum Ausdruck, dass die

Briten mit dem Balkan dann am besten zurande kommen, wenn die Halbinsel tot zu sein scheint. Damit bedient er sich der typischen geschlechtlich markierten Motive der ruritanischen Romanze: Wenn es auch nicht unbedingt auf „Rassenmischung“ hinauslief, sich in jemanden aus dem Balkan zu verlieben – wie dies etwa bei der in Edward M. Forsters Roman *A Passage to India* (dt.: Reise nach Indien, 1922) geschilderten indisch-englischen Beziehung der Fall war –, erscheint es mit Sicherheit viel akzeptabler, dass ein britischer Mann dem Charme einer Balkanprinzessin erliegt, als dass sich eine britische Frau in einen Mann – welchen Standes auch immer – aus dem Balkan verliebt. Der königliche Stand der balkanischen Heldin in der ruritanischen Romanze ist in der Regel nichts anderes als die Entsprechung zum Status des Helden als eines englischen Gentlemans. Die imaginierte Beziehung zwischen einer Frau aus einem „minderwertigen“, „unterentwickelten“ Teil der Welt und einem britischen Mann spiegelt zu einem gewissen Grad die historischen imperialen Muster wider. Während Ehen zwischen britischen Männern und indischen Frauen – insbesondere in der Frühphase der britischen Herrschaft in Indien – nichts Unbekanntes waren, wäre eine Heirat zwischen einer britischen Frau und einem indischen Mann undenkbar gewesen. Solche – sowohl in imaginären als auch in realen Kolonien vorhandenen – Ängste geben Aufschluss über Tabus bezüglich der weiblichen Sexualität wie auch jener der „Eingeborenen“. Erstere musste unterdrückt und geleugnet werden, wohingegen Letztere als zügellos, gefährlich und daher ebenfalls der Kontrolle von außen bedürftig angesehen wurde. Für englisch-balkanische Beziehungen hieß dies, dass eine der seltenen Ausnahmen von den vorherrschenden Geschlechtermustern, Anthony Hopes *Sophy of Kravonia* – als positive Heldin, die sich in einen balkanischen Mann verliebt –, eigentlich ein Dienstmädchen aus Essex ist, das einen Balkanprinzen heiratet. Es hat den Anschein, als könnte in diesem Fall nur der enorme soziale Klassenunterschied die durch die klare nationale Überlegenheit der Briten hervorgerufene Ungleichheit kompensieren. In ähnlicher Weise ist keine der Bedrohungen, die Graf Dracula darstellt, nur annähernd so gefährlich wie die Möglichkeit, er könnte eine englische Frau verführen und diese mit seinem Vampirismus anstecken, wie er es mit Lucy Westenra bei seiner Ankunft in Whitby tut. Die „infizierte“ Engländerin bricht ihrerseits vielleicht das höchste Tabu, indem sie Kinder zu ihren Opfern macht.

Auch wenn Stokers Transsylvanien symbolisch zwischen dem Habsburger- und dem Osmanischen Reich schwebt, ist sein Graf Dracula dennoch weniger eine orientalische Gestalt als ein Extrembild europäischer Andersheit. Es macht deutlich, wie der Balkan jenseits des Ärmelkanals vorherrschende radikale Vorstellungen von europäischer Differenz zu repräsentieren imstande ist. Europa mit seiner „byzantinischen“ Korruption und seinem fehlenden Pragmatismus hört in den Augen des konservativen britischen Establishments nicht auf, eine erweiterte Version des Balkans darzustellen. Selbst heute noch greifen viele britische „Anti-europäer“ auf deutlich „balkanische“ Bilder zurück, um die Komplexität der Brüsseler Verwaltung zu beschreiben, wobei die Halbinsel als ein wenn auch extremes, so paradoxerweise doch typisches Beispiel von Europäität angeführt wird.

Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass die späte Blüte des viktorianischen Schauerromans, der den Balkan zu einem seiner Lieblingschauplätze macht, mit der Mode der so genannten „Invasionsfurchtromane“ (*invasion scare novels*) zusammenfällt, in denen Großbritannien die Gefahr eines Angriffs vom europäischen Festland droht. Dieses Genre, für das zahlreiche Beispiele – von George Chesneys *The Battle of Dorking* (dt.: Die Schlacht von Dorking, 1871) bis zu Erskine Childers' *The Riddle of the Sands* (dt.: Das Rätsel der Sandbank, 1903) – zu nennen wären, geht zumeist von einer drohenden deutschen Invasion aus. Es gibt darunter auch Beispiele für eine französische oder russische Gefahr beziehungsweise, was etwas ungewöhnlicher ist, für eine drohende Invasion von Marsmenschen in Herbert G. Wells' *War of the Worlds* (dt.: Der Krieg der Welten, 1894). Invasionsfurchtromane spielen mit der Sorge um die Vormachtstellung Großbritanniens. Andere Unterhaltungsromane dieser Zeit – wie etwa Wilkie Collins' *Moonstone* (dt.: Der Mondstein, 1868) und Rider Haggards *She* (dt.: Sie, 1887) – imaginierten erstmals den dem Mutterland drohenden Gegenschlag der britischen Kolonien. In diesem speziellen Kontext macht *Dracula* weniger deshalb Angst, weil der britische Held auf dem Balkan gefangen ist, als aufgrund der Möglichkeit, dass sich der Balkan Großbritanniens dadurch bemächtigen könnte, dass er hinterrücks einsickert und es infiziert. Stokers Roman ist somit auch die Geschichte von einer Gegeninvasion, die mit der Angst vor dem anbrechenden Zeitalter des schnellen Reisens spielt, in welchem der ferne Balkan die Vorstellung von Heimat zu bedrohen beginnt.

Es überrascht nicht, dass der Balkan im 20. Jahrhundert – in einer Fortsetzung dieses Trends – eine herausragende Rolle in einer Reihe von Spionageerzählungen spielt, die durch John Buchans *The Thirty-Nine Steps* (dt.: Die neununddreißig Stufen, 1915) eingeleitet wurde. Die anhaltende Popularität auch dieses Romans wurde durch seine Verfilmungen – einschließlich der berühmten von Alfred Hitchcock aus dem Jahre 1935 – gewährleistet. Buchan verknüpfte in *The Thirty-Nine Steps* – ebenso wie in seinem nächsten Roman *Greenmantle* (dt.: Grünmantel, 1916) – geschickt die verwickelte politische Lage des Balkans mit der Erzählung von der deutschen Bedrohung: In *The Thirty-Nine Steps* wird der griechische Premierminister Karolides von deutschen Spionen durch ganz Großbritannien verfolgt, während in *Greenmantle* der Versuch, eine deutsche Verschwörung aufzudecken, die Protagonisten des Romans von London über den Balkan bis nach Kleinasien führt. Einige der von Buchan inspirierten Romane Ian Flemings über den Kalten Krieg – allen voran *From Russia With Love* (dt.: Liebesgrüße aus Moskau, 1963) – führen ihren Helden James Bond auf seiner antirussischen Mission bei einer ähnlich internationalen Rollenverteilung ins balkanische Dilemma. Andere Spionageerzählungen, wie zum Beispiel Lawrence Durrells *White Eagles Over Serbia*, beschränken ihre Handlung mehr auf die innerbalkanischen Machenschaften. In den entlegenen Gebieten Montenegros und des Sandžak stößt Durrells Geheimagent Methuen auf ein royalistisches Komplott, das direkt vor der Nase der Kommunisten Unmengen an Gold aus Jugoslawien hinauszuschmuggeln plant. Häufig bedienen sich die Spionageromane des vertrauten ruritanischen Musters mit einer überlegenen britischen Retterfigur, die inmitten von europäischem Chaos und europäischer Inkompetenz

ihrer byronischen Berufung folgt und den Balkan (und oft auch Europa als Ganzes) vor dem drohenden Krieg bewahrt.

In einer Reihe von Orientexpress-Romanen, die ihrerseits zahlreichen Verfilmungen als Vorlage dienten, stellt der Balkan eine metaphorische Bedrohung der europäischen Stabilität dar. Dieses Genre war in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts besonders beliebt und umfasst solche Beispiele wie Graham Greenes *Stamboul Train* (dt.: Orientexpress, 1932), Agatha Christies *Murder on the Orient Express* (dt.: Mord im Orientexpress, 1934), Cecil Roberts' *Victoria Four-Thirty* (dt.: Viktoriabahnhof 4 Uhr 30, 1937) sowie Eric Amblers *The Mask of Dimitrios* (dt.: Die Maske des Dimitrios, 1939). Während Graham Greene die Halbinsel überhaupt nicht kannte, da er sich keine Reise zu Forschungszwecken leisten konnte, die weiter als bis nach Köln gegangen wäre, hatte Agatha Christie den Balkan auf dem Hin- und Rückweg ihrer Reise in den Irak durchquert, wo ihr Ehemann als Offizier der britischen Armee diente. Die beiden Erzählungen reflektieren deutlich eine der Darstellung des Balkans innewohnende Spannung: Dieser steht zwar jeweils im Brennpunkt der Verwicklung, spielt seltsamerweise jedoch in der Handlung selbst nur eine marginale Rolle. Greene hatte sich für seinen Roman offenbar mithilfe von Balkanreiseführern über die Region informiert, auch wenn zum Beispiel die kuriosen neobarocken und sezessionistischen Gebäude der im Nordosten Jugoslawiens gelegenen Stadt Subotica in ganz typischer Weise auf eine Reihe von Lehmhütten und ein paar auf staubigen Straßen vor sich hin gackernde Hühner reduziert werden. Christies Schauplätze sind völlig beliebig. Die kroatische Stadt Vinkovci, der zentrale Schauplatz, an dem der Zug in einer Schneewehe festsetzt und der Mord entdeckt wird, fungiert hier als nichts anderes denn als ein exotisches – und fallweise sogar falsch geschriebenes – Toponym. Hinter den weißen Fenstern des eingeschnittenen Zugs liegt Christies „Balkan“: ein leerer Raum, der allein auf seinen Namen, das „B-Wort“, reduziert ist, welches – als ein weiteres Beispiel für die „Unheimlichkeit“ des Balkans – dazu gedacht ist, alle möglichen furchterregenden Assoziationen hervorzurufen.

3. Schokoladesoldaten und alter Hass: Die heitere Seite des Balkans

In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts waren die Balkanstereotype den britischen Leserinnen und Lesern schon ausreichend vertraut und fanden daher auch in Komödien Eingang – denn während das Genre der Schauerromane mit dem unergründlichen Geheimnis spielt und Angst einflößen will, ist die Komödie auf einen gewissen Wiedererkennungseffekt angewiesen, auf ein vorherrschendes Stereotyp (das heißt ein Minimum an geteiltem Wissen über eine Region), damit eine humoristische Wirkung erzielt wird. Erste Grundelemente eines eindeutig britischen „Balkan“-Humors finden sich in Werken der Reiseliteratur aus dem 19. Jahrhundert. Die auf den ersten Seiten von Alexander Kinglakes *Eothen* (1844) maßlos übertriebene Beschreibung der Rituale, die ein Grenzübergang zwischen Zemun und Belgrad erfordert, ist ein solches Beispiel. Unter den frühen fiktiven Reiseberichten wäre Charles Levers Kurzerzählung *What I did At Belgrade* (Was ich in Belgrad tat, 1868) zu erwähnen, die eine Reihe von grotesken Bildern der Komplexität des Balkans skizziert. Lever schildert die Anstrengungen eines jungen britischen Diplomaten, in einer von einer alten

albanischen Dame betriebenen Pension „der serbischen Frage Herr zu werden“. Zu seinen Mitgästen zählen „wild aussehende Ungarn“, „verträumt dreinblickende Türken“, ein mexikanischer General, der in Patras eine Räuberbande befehligt, ein bulgarischer Fürst mit einer großen Lammfellmütze und andere gleichermaßen unglaublich wie exotische Figuren (Considine 1868).

Eine der in Großbritannien bekanntesten komischen Darstellungen des Balkanlebens ist mit Sicherheit George Bernard Shaws Theaterposse *Arms and the Man* von 1894, die während des serbisch-bulgarischen Krieges von 1885 in einer „in der Nähe des Grenzübergangs Dragoman“ gelegenen bulgarischen Kleinstadt spielt. Shaw gab zwar vor, dass der Grad an Authentizität, den er durch seine Recherchen erreicht habe, den Eindruck habe entstehen lassen, er wäre tatsächlich in Bulgarien gewesen; das Theaterstück präsentiert das Land jedoch in ruritanischer Manier, indem es zwischen primitiver balkanischer Unschuld und billiger, nachahmender „Westlichkeit“ hin und her schwankt. Zu den infantilisierten bulgarischen Charakteren zählen Catherine Petkoff, „die ein fabelhaftes Bergbauernweib abgeben würde, aber vollends entschlossen ist, eine Wiener Dame zu sein, weshalb sie zu allen Gelegenheiten ein modisches Nachmittagskleid trägt“ (Shaw 1991: 16); ihr Gemahl Major Petkoff, der den Verdacht hegt, seine Frau leide unter Halsschmerzen, da sie täglich ihren Hals wäscht – eine „unnatürliche“ und „ungesunde“, aus England eingeführte Gewohnheit; und ihre Tochter Raina, die sich stolz damit brüstet, dass „Bulgaren, die etwas auf sich geben, [...] ihre Hände fast jeden Tag [waschen]“ (ebd.: 39). In typisch britischer Perspektive zieht Shaw sowohl die Versuche der Bulgaren ins Lächerliche, sich selbst zu „europäisieren“, als auch die europäischen Werte, die im Begriff sind, von diesen übernommen zu werden. Sein besonderer Sarkasmus gilt dem aus seiner Sicht eigensinnigen, von der europäischen Romantik hervorgebrachten Idealismus, der seiner Meinung nach eine permanente Kriegsursache darstellt.

Dieser „eigensinnige“, unangebrachte Idealismus ist indes ebenjener Aspekt des Balkans, der Shaws Zeitgenossen Hector Hugh Munro interessierte, bekannt unter seinem Pseudonym als der Kurzgeschichtenschreiber Saki. Weniger gut in Erinnerung ist er hingegen als Auslandskorrespondent, der in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts für die Londoner *Morning Post* über die Makedonienkrise berichtete. Sakis Kurzerzählungen – wie zum Beispiel *The Cupboard of Yesterdays* (dt.: Der Schrank des Vorgestern) und *The Purple of the Balkan Kings* (dt.: Das Purpur der Balkan-Könige), die posthum in dem Band *The Toys of Peace* (dt.: Das Friedens-Spielzeug, 1919) erschienen – schildern den Balkan als den letzten Winkel Europas, in dem noch Romantik und Abenteuer zu finden seien, als „die letzten überlebenden Jagdgründe für die Abenteuerlustigen“ und einen „Tummelplatz für Leidenschaften, die mangels Übung in rapider Verkümmern begriffen sind“ (Saki 1988: 358). Für Saki war Europa an der Wende zum 20. Jahrhundert uninteressant und langweilig – was paradox ist, wenn man bedenkt, dass der Autor 1916 in Frankreich im Kampf fiel –, und der Balkan war für ihn der letzte Fleck auf dem Kontinent, der Gelegenheit bot, „ein Leben in Stiefeln und Sattel“ zu führen, mit der Freiheit zu „töten und getötet zu werden“, wo „wer dem Leben ins Auge sehen wollte, [...] gleichzeitig einen realen Ausblick auf den Tod

[hatte]“ (ebd.). Der Autor rührte an ein kräftiges Tabu – die Tatsache, dass das Kriegführen den kämpfenden Männern Vergnügen bereiten kann –, wenn er in einem seiner Artikel erklärte, dass Buben ihre Liebe zum Krieg in das Erwachsenenalter mit hinübernehmen und dass „das lange Abenteuer (*romance*) des gegenwärtigen Krieges, insbesondere des europäischen Krieges“, „grässliche, verheerende und schmerzliche Auswirkungen“ habe, trotzdem aber „irgendwie die Phantasie in seinen Bann“ nehme (Langguth 1981: 258). Saki ist einer der wenigen britischen Autoren der nachromantischen Periode, die die Anziehungskraft des Balkans mit dem Wunsch in Zusammenhang bringen, der Ordnung und Eingeschränktheit des so genannten „zivilisierten Lebens“ im westlichen Europa zu entkommen. Die „zivilisierten“ Westeuropäer und -europäerinnen sind gegen die Ansteckungskraft des balkanischen Nationalismus nicht immun, wie Sakis Erzählung *The Oversight* (dt.: Das Versehen, 1919) zeigt. Diese schildert zwei Besucher einer Adelsfeier, die ansonsten „gemäßigt liberal, evangelisch, nicht allzu heftige Gegner des Frauenwahlrechts“ sind (Saki 1988: 321), bei Tisch jedoch handgreiflich werden und sich wilder als „Hyänen“ gebärden, weil einer der beiden griechisch und der andere bulgarisch ist.

George Bernard Shaws und Sakis Ideen sind wertvolle Beispiele für die zweifache Form der Balkandarstellung in der britischen komischen Literatur. Shaws orientalisiertes und infantilisiertes Bulgarien bezieht seinen Humor aus den vergeblichen und eher grotesk anmutenden Versuchen des Balkans, mit Europa Schritt zu halten, wohingegen sich Sakis romanisierte Balkanwelt grundlegend von Europa unterscheidet. Der humoristische Effekt wird durch das erzielt, was Saki als die „vertrauten ausländischen Namen“ (ebd.: 363) bezeichnet, sowie durch verworrene Parodien auf politische Krisen und historische Konflikte auf dem Balkan. Ähnliche Mittel der Distanzierung finden sich in den Werken späterer Autoren und Autorinnen von „Balkan“-Komödien, Romanschriftsteller wie David Footman und Lawrence Durrell eingeschlossen, die beide diplomatische Erfahrung in Jugoslawien gesammelt hatten. Footman war in den späten zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts als junger Konsularoffizier in Belgrad, während Durrell von 1949 bis 1952 Presseoffizier in der britischen Botschaft der jugoslawischen Hauptstadt war. In einer Reihe von Romanen, von denen *Pig and Pepper* (Schwein und Pfeffer, 1936) wohl der bekannteste ist, schuf Footman mit seinem imaginären Land „Wutschinien“ (*Vutchinia*), für das eindeutig Jugoslawien Modell gestanden hatte, eine vergnügliche Abenteuerwelt. Der junge Diplomat Mills als Antiheld – in einer humoristischen Bearbeitung des Byron'schen Archetyps – verbringt seine Zeit in der Hauptstadt Tsernigrad damit, ausgiebige Mengen Alkohol zu trinken, wutschinischen Mädchen nachzustellen und eine Gruppe von tschechischen, ungarischen und österreichischen Kabarettänzern abzuschütteln. In Footmans Parodie findet die balkanische Komplexität in der Ineffizienz des britischen diplomatischen Dienstes, dessen eigene „byzantinische“ Bürokratie von sinnlosen Prozeduren gekennzeichnet ist, mehr als eine Entsprechung. Die britischen Diplomaten, die Durrell in drei Sammlungen von Kurzerzählungen – *Esprit de Corps* (dt.: Esprit de Corps oder Diplomaten unter sich, 1957), *Stiff Upper Lip* (Steife Oberlippe, 1958) und *Sauve Qui Peut* (Rette sich, wer kann, 1966) – beschreibt, sind allesamt sowohl den rauen Balkankommunisten, deren primitive Welt

sie verhöhnen, als auch ihren lächerlich arroganten europäischen Diplomatenkollegen, die mit einer Reihe von xenophoben nationalen Stereotypen dargestellt werden, überlegen.

Durrells Balkangeschichten sind im Vergleich zu seinen am Mittelmeer spielenden Werken – seinen Schilderungen Alexandriens, griechischer Inseln und der Provence – von so viel minderer literarischer Qualität, dass man sich die Frage stellen muss, was die Gründe für diesen eigentümlichen Niveauverlust gewesen sein mögen. Die tiefe Abneigung gegenüber seiner Belgrader Zeit scheint als Erklärung dafür, dass er einen reinen Abklatsch schuf, nicht auszureichen. Die Tatsache, dass Durrell im kommunistischen Jugoslawien unglücklich war, sowie das oft genannte – und besonders aufschlussreiche – kommerzielle Interesse, das hinter dem Verfassen dieser Werke stand, könnten den Autor davon abgehalten haben, über die abgenutzten Stereotype von serbischen Säufnern, riesigen, schwitzenden bosnischen Bauern und primitiven Albanern, die furchterregend anzusehen seien, in Wirklichkeit jedoch „ein friedliebendes Tier [sind], in etwa so streitsüchtig wie ein Labrador, und [...] die Persönlichkeit eines Goldfischs [besitzen]“ (Durrell 1985: 94), hinauszugehen. Diese pejorativen Balkanstereotype bilden nichts anderes als den notwendigen Darstellungshintergrund für das „ruhig Blut“, das die Briten in unangenehmen Situationen bewahren – und das vielleicht der einzige Aspekt dieser Geschichten ist, der wirklich Anlass zu Erheiterung gibt.

Man könnte in der Tat sagen, dass die Komödie – ähnlich der ruritanischen Romanze – selbst dann, wenn der Balkan vermeintlich im Mittelpunkt steht, meist die Auseinandersetzung mit der eigenen britischen Identität in den Vordergrund rückt und das Ausmaß untersucht, in dem sich Großbritannien von Europa (beziehungsweise vom restlichen Europa) unterscheidet. Die Vorstellung von einer britischen „Spezialmission“ auf dem Balkan bringt häufig zum Ausdruck, inwieweit der Autor oder die Autorin Großbritannien als wahrhaft europäisches Land betrachtet. So sind die Briten in manchen Werken imstande, auf der Balkanhalbinsel außergewöhnliche Dinge zu vollbringen, weil sie beinahe die einzigen Menschen in Europa sind, die völlig frei von Balkanität sind, während sie den Balkan in anderen Werken deshalb besonders gut verstehen, weil keine der beiden Seiten wirklich oder vollkommen „europäisch“ ist. So verfügen die Briten über ein besonderes Einfühlungsvermögen für die auf dem Balkan lebenden Menschen, welches die Deutschen oder Franzosen etwa nicht mit ihnen teilen; gleichzeitig bewahren sie aber ihre Überlegenheit.⁷

Die Unterhaltungsliteratur und die Komödie, die ein für ein breiteres Publikum bestimmtes Balkanbild erzeugen und sich mehr an den Bedürfnissen ihrer Leserschaft orientieren, als dass sie irgendeinen Proselyteneifer verfolgen, veranschaulichen in einer von Tatsachenberichten kaum wiederzugebenden Weise, wie nachhaltig und weit verbreitet die Balkanstereotype sind. Jene Balkanschilderungen, die von Autoren und Autorinnen verfasst wurden, welche weder über eine unmittelbare Kenntnis der Region verfügten noch den Wunsch verspürten, irgendwelche detaillierten Recherchen zu unternehmen, zählen in diesem Zusammenhang zu den aufschlussreichsten. Diese Werke offenbaren die minimalen Grundlagen, die nötig

⁷ Diese Formen der Auseinandersetzung mit der Thematik untersuche ich etwas ausführlicher in Goldsworthy 1998.

sind, um im Kopf der impliziten Leserschaft – Konsumenten und Konsumentinnen von Unterhaltungsliteratur eher als Balkanspezialistinnen und -spezialisten – eine „balkanische“ Atmosphäre zu schaffen. Wenige andere Regionen der Welt sind in dieser Hinsicht so einfach zu handhaben wie der Balkan, der fast allein schon durch seinen Namen die erforderlichen Assoziationen erzeugt.

Schlussfolgerungen

Die von Briten und Britinnen geschaffenen Balkanwelten liefern eine Vielzahl von Modellen der Begegnung zwischen Ost und West; sie neigen jedoch zu der Vorstellung, die Halbinsel sei ein chaotischer und instabiler Teil der Welt, der dem Orient wie auch dem Okzident sowohl ähnlich als auch von beiden verschieden ist. Strategien der Distanzierung sind offensichtlich Ausdruck der Weigerung, Verantwortung für den Balkan zu übernehmen; zum anderen erzeugen sie im Verhältnis zur Halbinsel eine zweideutige Mischung aus Abstoßung und Anziehung. Sigmund Freud stellt in *Das Unbehagen in der Kultur* fest, dass die Kultur von den Menschen einen hohen psychischen Zoll fordere, indem sie deren narzisstische und aggressive Triebe unterdrücke. Der Prozess der Industrialisierung – der in Großbritannien mit seiner industriellen Revolution früher als in anderen Ländern einsetzte – sei von der Phantasievorstellung begleitet, man könne durch Flucht Erfüllung finden; von dem Drang, in eine Welt primitiver Völker einzutauchen, wo es noch möglich sei, seine narzisstischen und aggressiven Triebe „natürlich“ auszuleben (Freud 1986: 218). In ihrem südostwärts gerichteten Blick offenbaren die britischen Schriftsteller und Schriftstellerinnen – ebenso wie auch andere (West-)Europäerinnen und (West-)Europäer – eine ambivalente Haltung gegenüber dem Balkan, die den *Eros* und den *Thanatos* umfasst, Mitleid und Neid, Ekel und Begehren.

Wenn (West-)Europa auf den Balkan blickt, kann es sich selbst als zivilisiert und geschäftig, aber auch als monoton und langweilig definieren. Ebenso wie die Halbinsel in der Regel mit widersprüchlichen, sich gegenseitig ausschließenden Begriffen beschrieben wird, kann die balkanische Andersheit als variabel, als „auf anziehende Weise abstoßend“, als „verführerisch abscheuerregend“ betrachtet werden. Das durch solch widersprüchliche Versuche des „Fassbarmachens“ bedingte endlose „Abgleiten“ erzeugt die Vorstellung von einer schwer zu bewältigenden Komplexität des Balkans, die ihrerseits zur *differentia specifica* der Region wird. Wenn das Wesentliche, das über ein Gebiet gesagt wird, darin besteht, dass dieses komplex sei, beginnt diese zum Fetisch erhobene „Komplexität“ verdächtig wie ein Modell auszusehen, mithilfe dessen echtes Engagement (in der Wissensproduktion, dem Geschäftsleben oder der Politik) umgangen werden kann. Der Balkan mag „uns“ vielleicht faszinieren, doch „wir“ haben kein wirkliches Interesse an „ihm“. Die „Unmöglichkeit“, diesen Teil Europas zu „begreifen“, wird nur allzu leicht zur Begründung dafür, dass man seine Geschichte(n) und Kulturen nicht wirklich kennen lernen will.

Wie kann solches Wissen erworben werden? Eine Reihe von neuen Strategien, die, inspiriert von den Strömungen der *Postcolonial* und *Subaltern Studies*, in den letzten zehn Jahren

entwickelt wurden – insbesondere Edward Saids Theorien zum *Orientalismus* –, werden darauf angewandt, essentialistische Vorstellungen über den Balkan zu analysieren und zu dekonstruieren. John Allcocks (1991) früher Untersuchung zur „multiplen Marginalität“ des Balkans – „Constructing the Balkans“ (Die Konstruktion des Balkans) – folgte im Verlauf der neunziger Jahre eine Reihe von Studien zum „Blick des Westens auf den Osten“. Milica Bakić-Haydens (1995) kurze Untersuchung zur „Ineinanderschachtelung von Orientalismen“ und Maria Todorovas ausführlichere Analyse des „Balkanismus“ in ihrem Buch *Imagining the Balkans* (dt.: Die Erfindung des Balkans, 1997) hatten einen besonders großen Einfluss, ebenso wie Larry Wolffs *Inventing Eastern Europe* (Die Erfindung Osteuropas, 1994), das auf ein weiteres geographisches Feld Bezug nimmt. Meine Absicht war es, zur Erforschung dieser „Erfindungen“ und „Imaginationen“ beizutragen, indem ich versucht habe, die gleitenden Oppositionen zwischen dem Balkan und (dem restlichen) Europa mithilfe der Metapher „Ruritaniens“ zu fassen – eines Landes, für das die Europäer zwar permanent am Horizont sichtbar, indes unerreichbar bleibt. Selbst ein nur flüchtiger Blick auf diese Aufzählung von Titeln macht deutlich, dass der Fokus bislang auf dem Begriff der Konstruiertheit lag – auf der Art und Weise, wie die Vorstellung die Landkarte besetzt. Die Landkarte selbst bedarf nun einer anderen Form der Analyse, wenn die Balkanstudien die Fallen der Orientalismusforschung vermeiden wollen.

Der indische Marxist Aijaz Ahmad, einer von Saids lautesten Kritikern, wirft in seiner einflussreichen Studie *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (1992) der Orientalismusforschung vor, sich zu obsessiv mit dem westlichen Wissen zu befassen. Ahmad zeigt auf, dass der Orientalismus vorrangig von nach dem Westen orientierten Wissenschaftlern aus der Dritten Welt entwickelt wurde, die mit westlichen Universitäten und westlichen Wissenschaftlern zusammenarbeiteten, welche ihnen ihrerseits nacheiferten. Die Balkanforschung erhielt über die letzten zehn Jahre eine ähnliche Verpackung in der Art eines vom „Westen“ auf den „Osten“ gerichteten Blicks: Sie folgte dem aus den *Subaltern Studies* bekannten Muster: Viele ihrer einflussreichen Richtungen wurden an westlichen Universitäten von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen balkanischer Herkunft bestimmt – und wenn auf dem Balkan selbst, dann von jenen, die tendenziell eher an den Mechanismen der westlichen Wissensproduktion interessiert waren. In dieser Hinsicht haben die *Postcolonial* und die *Post-Cold War Studies* viel gemeinsam. Man braucht keinen marxistischen Kritiker wie Ahmad, um zu sehen, dass der Wissenschaftsdiskurs auch im balkanischen Kontext nicht aufhört, die Machtpositionen widerzuspiegeln, die er vorgeblich zu dekonstruieren beabsichtigt.

Was ist nun aber mit dem „echten Balkan“, jetzt, wo anscheinend das durch die jugoslawischen Nachfolgekriege im Westen geschürte Interesse nachzulassen beginnt? Der „echte Balkan“ (oder wie auch immer wir ihn nennen wollen) bedarf, wie mir scheint, einer mehr am Lokalen orientierten Neudefinition. Der Poststrukturalismus mit seinen vielfältigen Erscheinungsformen hat nach 1989 in der Region den Marxismus als eine der dominanten Formen der Wissensproduktion abgelöst – manchmal vielleicht etwas zu unbedacht. Sein wertvollstes Verdienst mag es sein, zu einer Wiederentdeckung der vielfältigen Identitäten

beigetragen zu haben, die sonst vielleicht von jenen vergessen worden wären, die sich nach einer Rückkehr zu den behaglichen Grenzen und Sicherheiten der bürgerlichen Nationalgeschichtsschreibung sehnen – von denen „die Balkanidentität“ ein Teil ist.

Literatur

- Ahmad A. 1992: *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London.
- Allcock J. 1991: Constructing the Balkans. Allcock J., Young A. (Hg.): *Black Lambs and Grey Falcons. Women Travellers in the Balkans*. Bradford, 170–191.
- Bakić-Hayden M. 1995: Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia. *Slavic Review* 54/4, 917–931.
- Considine B. [Lever Ch.] 1868: What I did At Belgrade. *Blackwood's Edinburgh Magazine* CIII/DCXXXVII, 71–90.
- Durrell L. 1985: *Antrobus Complete*. London.
- Freud S. 1986: Das Unbehagen in der Kultur. Freud S.: *Kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt/M., 191–270.
- Goethe J. W. 1950: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Zürich.
- Goldsworthy V. 1998: *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*. New Haven.
- Hadžiselimović O. 1989: *Na vratima istoka. Engleski putnici o Bosni i Hercegovini od 16. do 20. vijeka*. Sarajevo.
- Langguth A. J. 1981: *Saki: A Life of Hector Hugh Munro. With Six Short Stories Never Before Collected*. London.
- Momčilović B. 1993: *Britanski putnici o našim krajevima u XIX veku*. Novi Sad.
- Rogers P. (Hg.) 1987: *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Oxford.
- Saki 1988: *Das Friedens-Spielzeug und Das eckige Ei. Vierzig Geschichten*. Zürich.
- Shaw G. B. 1991: *Arms and the Man*. London.
- Shelley P. B. 1971: Hellas. A Lyrical Drama. Shelley P. B.: *Poetical Works*. Oxford, 446–481.
- Stoker B. 1979: *Dracula*. London.
- Тодорова М. 1987: *Английски путеписи за Балканите, края на XVI-30те године на XIX век*. София.
- Todorova M. 1997: *Imagining the Balkans*. New York (dt.: *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*. Darmstadt 1999).
- Wolff L. 1994: *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford.
- Zamfirescu E. 1994: Flight From the Balkans. *Review of Social Research* 3, 76–89.

Aus dem Englischen übersetzt von Dagmar Gramshammer-Hohl