

## Was ist Europäische Medienkultur?

Oder

wie Europa und Atlas Hand in Hand über den nullten Längengrad balancieren, sie Blumen pflückend, er den Globus schulternd<sup>1</sup>

(Sonja Neef)

### Einleitung

Zurecht mag man sich fragen, was das Fach der Europäischen Medienkultur ist. Als ausgewiesenes Lehr- und Forschungsgebiet der Fakultät Medien an der Bauhaus Universität in Weimar gehört es dem Fachbereich Medienkultur an, der aber seinerseits kein akademisches Fach im Sinne von „Disziplin“ ist. Zwei Gründe sind hierfür anzuführen: Erstens hat die Medienkultur keinen Gegenstand, wie beispielsweise die Literaturwissenschaft, die sich mit literarischen Werken befasst. Vom Gegenstand her geht Medienkultur weit über das hinaus, was wir gemeinhin unter „den Medien“ verstehen, schließt sie doch sämtliche ästhetische, historische und gesellschaftliche Ereignisse und Prozesse mit ein, die mit den Begriffen „Medien“ und „Kultur“ zusammenhängen. Und auch das attributive Adjektiv „Europäisch“ macht den Forschungsgegenstand nicht griffiger, ist doch Europa ständig im Wandel – historisch, geographisch, politisch, wirtschaftlich und kulturell. Medienkultur kann auch nicht – und das ist der zweite Grund – von einem bestimmten methodischen Verfahren aus gedacht werden, wie Kunstgeschichte oder Archäologie. Und doch, so möchte ich behaupten, gibt es sie, die „Europäische Medienkultur“, und zwar nicht nur institutionell in Form von europäischen Forschungs- und Lehrkooperationen, sondern auch – und davon soll dieser Artikel handeln – als „Fach“.

Europäische Medienkultur, wie ich sie verstehe, konstituiert sich erst durch eine besondere Fragestellung, die im Kern interdisziplinär ist. Interdisziplinarität, so Roland Barthes,

besteht nicht darin, bereits bestehende Disziplinen miteinander zu konfrontieren [...]. Um etwas interdisziplinär anzugehen, reicht es nicht, einen Gegenstand (ein Thema) zu wählen, und zwei oder drei Disziplinen hinzuzuziehen. Interdisziplinarität besteht darin, einen neuen Gegenstand zu konstituieren, der zu keiner Disziplin gehört.<sup>2</sup>

Europa denken; Europa neu denken, und zwar entlang der medienkulturellen Artikulationen und Unterschriften, derer sich Europa bedient, das ist das Ziel der Europäischen Medienkultur. Diesem „neuen Denken“ möchte ich mich im Folgenden anhand eines Begriffspaars annähern, in dessen Dialog sich das Spielfeld der Europäischen Medienkultur austariert, bestehend aus 1. dem Begriff der Übersetzung, die wohl als Basisoperation jeglicher medienkultureller Aktivität angesehen werden kann, und 2. dem Begriff „Europa“.

---

<sup>1</sup> Eine englische Version dieses Artikels erscheint in *Discerning Translations*, ed. Mieke Bal and Joanne Morra, Princeton UP (forthcoming).

<sup>2</sup> Interdisciplinary work, so much discussed these days, is not about confronting already constituted disciplines (none of which is willing to let itself go). To do something interdisciplinary it's not enough to choose a 'subject' (a theme) and gather around it two or three sciences [=multidisziplinär]. Interdisciplinarity consists in creating a new object that belongs to no one.“ Roland Barthes, *Jennes Chercheurs*

## 1. Europa und der Stier

Ich habe nur eine Sprache, und die ist nicht die meinige (Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen* 13)

Seit dem frühen Altertum erzählt man sich die Sage von Europa, jener phönizischen Königstochter, die, als sie eines Tages mit ihren Gespielinnen am Strand ihrer Heimat Blumen pflückte, vom Göttervater Zeus erblickt wurde. Von ihrer Anmut entzückt, entbrannte dieser in Liebe. Um sich ihr zu nähern, verwandelte er sich in einen herrlichen Stier und täuschte so die Europa. Sie kam, um das zahme Tier zu streicheln und zu liebkosen, seine Hörner mit Blumen zu schmücken, bis sie sich schließlich traute, sich auf seinen Rücken zu setzen. Woraufhin der Stier aufsprang und die Prinzessin übers Meer nach Kreta trug, also von Asien nach Europa hinüber. Dort verband er sich mit ihr. Dann vermählte er sie dem Kreterkönig Asterios. Sie gebar drei Söhne und gab dem Kontinent ihren Namen.

Für eine Reflexion über den Begriff der Übersetzung liefert der Mythos von Europa reichhaltiges Material. Erstens, weil allein schon die Gattung der Sage selbst auf dem Prinzip der Übersetzung aufbaut. Im Prozess seiner Überlieferung ist der Mythos Europa unzählige Male übersetzt worden: vom Mündlichen ins Schriftliche, von einer literarischen Ausformulierung in eine andere, von der Mythographie in die Historiographie, vom Altgriechischen ins Lateinische und von dort in sämtliche moderne Sprachen Europas, vielmals auch ins Visuelle auf Vasen, Reliefs, Fresken, Gemälde, Kollagen und Installationen.<sup>3</sup> In diesem *chambre d'échos* gibt es nicht die eine wahre Europa-Geschichte, denn keine ist einer anderen vorzuziehen; es gibt nicht das eine Original, das eine Reihe von Übersetzungen nach sich zieht. Anders gesagt: die Übersetzungen selbst bilden erst den Mythos, konstituieren ihn sozusagen nachträglich.

Darüber hinaus ist auch der Stoff, der im Mythos verhandelt wird, dem Begriff der Übersetzung hochgradig verpflichtet, trägt – überträgt, *transfert* - doch der Stier die Prinzessin von der Heimat in die Fremde hinüber. Je nach Erzählvariante wird das fremde Land mal als befreundet, mal als verfeindet dargestellt, und entsprechend wird auch die ‚Migration‘ der Europa unterschiedlich inszeniert, nämlich als Verschleppung im Sinne der im Zuge der persischen Kriege gängigen Praxis des Frauenraubs (wie Io), gelegentlich aber auch als Verführung und Erfüllung einer tiefen Sehnsucht nach dem Anderen, dem Fremden. Der Zug dieser Reise führt bezeichnenderweise von Ost nach West, als wären die historischen Konflikte zwischen Orient und Okzident, Ost und West – Kubakrise und Mauerbau sowie der Schrecken des 11. September - apodiktisch im Mythos eingepflanzt. (Abbildung 1)

---

<sup>3</sup> Eine Internet-Recherche in Google liefert unzählige Treffer für Europa-Bilder. Literarische Ausformulierungen von der frühen Antike bis zur Gegenwart finden sich versammelt in Renger, *Mythos Europa*, visuelle Interpretationen im von Siegfried Salzmann herausgegebenen Ausstellungskatalog.



Abb. 1. Johannes Grützke. „Europa auf dem Stier, auf der Mauer balancierend“ (In: Salzman 309) Entwurf von Johannes Grützke für ein Fresko an der Giebelwand am Grenzübergang Friedrichstraße 44, auch bekannt als Checkpoint Charlie, aus dem Jahre 1978

In diesem Beitrag wird es mir nicht darauf ankommen, den Europa-Mythos auf einen im Akt des Übersetzens konstruierten teleologischen Status zuzutreiben, denn ein so erzeugtes spiegelbildliches Original kann doch nur vorläufig sein, da der Prozess des Übersetzens es immer in der Bewegung des Aufschubs belässt: *transfere*, *deferre*. Vielmehr besteht mein Anliegen darin, die Brüche unter die Lupe zu nehmen, die sich bei jeder weiteren Europa-Inszenierung einstellen, insbesondere wenn mit der Übersetzung auch eine mediale Umschrift einhergeht. Den Europa-Begriff entlang seiner Übersetzungen im oben genannten Sinne zu denken – nämlich sowohl als ein Verfahren intermedialer Überlieferungen und Transkriptionen eines aufgeschobenen Originals als auch als durchaus physisch zu verstehende Bewegung einer Migration zwischen Heimat und Fremde –, ist das zentrale Ziel dieses Beitrags.

Diesem Ziel möchte ich mich anhand von drei kulturellen Gegenständen annähern, die in verschiedenen medialen Modi am Europa-Begriff arbeiten, und zwar 1.) mythographisch in der Variante des *Epyllions* von Moschos, 2.) kartographisch anhand des Nullmeridians und 3.) graphisch anhand von Tiepolos Fresken im Treppenhaus der Fürstbischöflichen Residenz in Würzburg. Eine Sage, ein kartographisches Element und ein architektonisches Gemälde, sie alle verstehe ich als medienkulturelle Übersetzungen Europas, die mir als theoretische Objekte im Sinne von Mieke Bal Kulturanalyse dienen sollen, nämlich als kulturelle Gegenstände, die nicht nur stumm zur Schau gestellt werden, sondern selber über eine beachtliche “epistemic authority” verfügen. (Bal 1999: 6)

## ΦΟΙΝΙΚΑΣΤΑ: ΕΥΡΩΠΗ

Man spricht immer nur eine einzige Sprache.  
 Man spricht niemals eine einzige Sprache.  
 (Derrida 2003: 19)

Wer Europa war, in welchem Land und in welcher Sprache sie zu Hause war, welche Staatsbürgerschaft und welche kulturelle Identität sie mitbrachte, als der Stier sie forttrug, bleibt in der Polyphonie des Mythos vage. Gewöhnlich gilt sie als Tochter von Telephassa und Agenor, König von Sidon oder Tyros; bei Hesiod sind Okeanos und Tethys die Eltern, und gelegentlich wird Parthenope als Mutter angeführt.<sup>4</sup> Die späteren Inszenierungen der blumenpflückenden Europa gehen oft auf Moschos zurück, der Europa als Tochter des Phönix ausgibt. Insgesamt erscheint Europa als eine Erzählfigur mit vielen Gesichtern, und die Verwirrungen ihrer genetischen Herkunft steuern sich entlang der Genealogie der Texte. Aber auch wenn es nicht so etwas wie eine eindeutige Identität Europas auszumachen gibt (oder gerade deswegen), ein Name, ein unverwechselbarer Fingerabdruck, eine ursprüngliche Unterschrift, möchte ich den Begriff der Identität in meine Überlegungen zu den Operationsweisen des Übersetzens einbeziehen. Denn wenn eine Übersetzung auch nicht unbedingt vom Original ausgeht, so hat sie doch so etwas wie einen Ausgangspunkt, ein Identitätszeichen, ein Signum oder eine Signatur, die es dem Anderen zu erklären oder zu übersetzen gilt. Wie sich eine solche Signatur zur Idee eines Originals verhält und wie sie für die gleitende Figur Europas ausgesehen haben mag, möchte ich im Folgenden anhand des erzählten *settings* diskutieren, das Moschos in seinem *Epyllion* (2. Jh.v.Chr.) bereitstellt.

In diesen Versen gibt es eine signifikante Stelle, in der Moschos beschreibt, wie Europa, als sie sich mit ihren Begleiterinnen auf der Blumenwiese am Strand dem Stier näherte, folgende Worte sprach (ich folge der Übersetzung von Winfried Bühler):<sup>5</sup>

Kommt her, ihr lieben Freundinnen ..., daß wir uns daran erfreuen, diesen Stier zu besteigen! Denn er hat seinen Rücken niedergestreckt und wird uns alle aufnehmen, so mild, sanft anzuschauen und lieblich ist er; und er gleicht nicht den anderen Stieren,

<sup>4</sup> Einen umfänglichen Überblick vermittelt Bergers „Europa“-Artikel in *Paulys Reallexikon* sowie Bühler 1-29.

<sup>5</sup> Bühler rechtfertigt seine Übersetzung wie folgt: „Die Übersetzung erhebt nicht den Anspruch, die sprachliche Wirkung des Originals wiederzugeben, sondern soll lediglich zeigen, wie der Text verstanden worden ist.“ Diese Behauptung, ohne jeden Zweifel zu wissen, wie der Text in einer historisch fremden Kultur verstanden worden ist, skizziert im Grunde genau die Art von „Projektion“ auf den Anderen, die Gegenstand dieses Beitrags ist. Da Bühlers Übersetzung aber über diese fragliche Vorbemerkung hinaus ein wahrhaftiges Meisterwerk an philologischer Detailarbeit leistet, möchte ich sie unbedingt den bis heute prominenten Übersetzungen der deutschen Romantik vorziehen, der final „eindeutschenden“ eines Gustav Schwab wie der eines Eduard Möricke, der die „sprachliche Wirkung des Originals“ dadurch nachzuempfinden versucht, dass er die griechische Grammatik im Deutschen transparent macht und nur die Wörter selbst übersetzt. Auch Benjamin (17) beklagt sich mit Bezug auf Hölderlins Sophokles-Übersetzungen über die „monströsen Beispiele der Wörtlichkeit“: „Gar die Wörtlichkeit hinsichtlich der Syntax wirft jede Sinneswiedergabe vollends über den Haufen und droht geradenwegs ins Unverständliche zu führen.“

sondern ein freundlicher Sinn, wie der eines Menschen, umgibt ihn; es fehlt ihm nur die Sprache. (Moschos, Vers 102-107, zit.n. Bühler 39)

Als freundlich und verständig, fast schon wie ein Mensch, charakterisiert Europa den Stier. Da ihm aber doch die Sprache fehlt, richtet sie ihre Rede nicht an ihn, sondern - in ihrer eigenen Muttersprache - an ihre Gefährtinnen. Der Stier selbst bleibt vorerst stummes Objekt ihres Sprechakts. Obwohl sie doch indirekt auch ihm zuspricht. Auf dem Meer dann redet sie den Stier direkt an: „Wohin bringst du mich, Gottstier? Wer bist du? ... Bist du etwa ein Gott?“ (Vers 135; 140), und zwar abermals in einer Art muttersprachigem Monolinguisimus, der dem seltsamen Fremden, dem Tier, eigentlich fremd sein müsste, aber dennoch von ihm verstanden wird.

Das sich hier vollziehende Übersetzungswunder erinnert an das biblische Pfingsten, als die feurigen Zungen die Aposteln dazu befähigen, der polyglotten Bevölkerung der Vielvölkerstadt Jerusalem in den ihnen eigenen Sprachen zuzusprechen, wobei sie trotz ihrer Anderssprachigkeit von ihnen verstanden werden.<sup>6</sup> (Hand. 2, 1-13) Hier drängt sich Benjamins Begriff von Übersetzung auf. Denn für Benjamin sind die Sprachen einander nicht fremd, was er ausdrücklich nicht auf historische Sprachverwandtschaften zurückführt, sondern darauf, dass in „jeder [Sprache] als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, das dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache.“ Benjamin entfaltet die Vorstellung von einer Art universellen Einsprachigkeit, die sich nicht aus der Summe idiomatischer Vokabulare und Grammatiken ergibt, sondern aus dem Drang des Sprechen-Wollens der einzelnen Sprachen. Eine so gedachte „reine Sprache“ bedarf keiner anderen Sprache und keiner Übersetzung, sie zu verstehen bleibt aber den Sterblichen versagt. (Benjamin 14)

Im Gespräch zwischen Europa und dem Göttervater Zeus mag der performative Sprechakt dieses Übersetzungswunders geglückt sein.<sup>7</sup> In der Diaspora dagegen wird die phönizische Prinzessin zur Gemahlin des kretischen Königs, und als solche wird sie sich den Widrigkeiten irdischer Kommunikation ausgesetzt gesehen haben, die ständig Gefahr läuft zu scheitern. Dem Vaterland fern wird ihre Muttersprache zudem zur Fremdsprache geworden sein, zur Sprache der Anderen, der Einwanderin, des Gastes oder der Exilierten, bis sie ihr schließlich selbst fremd war. Und auch die Schrift, in der sie unterschrieb, als sie die Übersiedlung beglaubigte und dem Kontinent ihren Namen gab, mag Spuren der Migration aufgewiesen haben. Anders als Benjamin, der jegliche sprachhistorische Argumentationsweise für eine

---

<sup>6</sup> Die biblische Idee eines Universalübersetzers liegt auch jenem Gerät zugrunde, das in der Science Fiction Fernsehserie *Star Trek* das Besatzungsmitglied +Hoschi im Raumschiff *Enterprise* zur Kommunikation mit Klingonen und anderen ‚aliens‘ verwendet, dessen Funktion ähnlich wie beim Pfingstwunder darin besteht, die Rede des anderen final zu chiffrieren, ohne sich umständlich auf seine Fremdartigkeit einzulassen.

<sup>7</sup> Der Performativitätsbegriff hat seine erste Hochkonjunktur in der Ethnologie des 19. Jahrhunderts und dient von da an der Beschreibung von singulären Ereignissen wie Riten, Festen, Theater- und anderen Aufführungen, also kulturellen Szenen, die mit einem traditionellen Textbegriff nicht adäquat zu erfassen sind. Eine Neudefinition erfährt der Begriff bei John L. Austin, der die Kategorie sogenannter performativer Verben zur Bestimmung eines spezifischen Typs von Sprechakten prägt, die im Moment ihrer Artikulation zugleich eine Handlung vollziehen. Dem Ereignis-Charakter des Performativitätsbegriffs hat Jacques Derrida sodann in „Signatur Ereignis Kontext“ die paradoxe Idee einer iterablen Singularität abgewonnen, indem er am Beispiel der Signatur auf die Zitierbarkeit oder die Wiederholbarkeit des einzigartigen Ereignisses insistiert.

Ausformulierung des Übersetzungsbegriffs zurückweist, möchte ich gerade – allerdings ohne deterministische Ansprüche zu erheben und in diesem Punkt somit auch nicht ganz ohne sein Einverständnis – darauf hinweisen, dass die phönizische Schrift aus linguistischer Sicht zu den ersten nicht-bildhaften, stabilen und abstrakten Alphabetschriften überhaupt gezählt wird. Diese Schrift hatte nur einen „Mangel“: da sie eine reine Konsonantenschrift war, fehlten ihr die Vokalbuchstaben. (Coulmas 164; Haarmann 288)

Denkbar wäre also, dass es Europa war, die die Leerstellen zwischen den phönizischen Konsonantenbuchstaben ihres Heimatlandes, ... *Resb* ... *Peb* ... mit den aus dem Semitischen stammenden Vokalbuchstaben *Heb* *Vav* ... *Ayin* ... *Het* füllte.<sup>8</sup> Mit dieser Kreolisierung mag sie die ohnehin durchlässigen Grenzziehungen zwischen den phönizischen und semitischen Schriften endgültig verwirrt und mit der so entstandenen, nunmehr griechischen Unterschrift: *φοινικαστα: ευροπη* (sie, die mit phönizischen Buchstaben schreibt: Europa) die Initialzündung zum erfolgreichsten Alphabet des Kontinents gegeben haben.<sup>9</sup> Mythographie und Historiographie erweisen sich hier wie so oft als *joined discourses*, denn aus sprachhistorischer Sicht wird in der Tat angenommen, dass das Prinzip der Buchstabenschrift – wie Europa selbst – von Phönizien nach Griechenland wanderte und dass genau jene Übersetzung als Geburtsstunde der modernen westlichen Alphabetschriften anzusehen ist.<sup>10</sup> (Coulmas 141; Haarmann 278-282)

Für diese neue Schrift wäre schließlich noch zu überlegen, in welche Richtung Europa sie wohl geschrieben haben mag. In der Schriftgeschichte wird angenommen, dass der Schriftfluss der phönizischen Schrift sinistrograd verlief, also von rechts nach links, entsprechend Europas Reiserichtung der untergehenden Sonne entgegen. Schon dieser linksläufigen phönizischen Schrift soll aber auch ein rechtes Moment innegewohnt haben, denn die Buchstaben wurden konträr zur Schreibrichtung von links nach rechts, also dextral, produziert. (Wiebelt 51) Diese in sich gegensinnige (sinistrograd-dextrale) phönizische Schreibrichtung soll von den Griechen zunächst übernommen worden sein. Paläontologen berichten aber auch von solchen Inschriften, die innerhalb desselben Textes abwechselnd links- und rechtsläufig in der sogenannten Bustrophedonform geschrieben sind, also in der Art, „wie die Furchen des Ackers gezogen werden“ (Faulmann 167). Bemerkenswert ist, dass die Buchstaben dabei ihre „Blickrichtung“ von Zeile zu Zeile ändern, (Wiebelt 51) als wollten sie sich dem Diktum eines abendländischen kulturellen Koordinatensystems entziehen, das künftig den Links-Rechts-Dualismus zu seiner

<sup>8</sup> Freilich ist diese strikte Zuteilung der Buchstaben in zwei Parallelschriften hier pseudo-mythographisch zugespitzt. Schließlich geht es mir in diesem Beitrag nicht darum, Europa und ihre Insignien einem ursprünglichen Ursprung zuzuordnen, sondern es kommt mir gerade darauf an, die Aufschubbewegung und die Durchdringung durch den Anderen nachzuzeichnen. Für eine genaue Erörterung des Verhältnisses zwischen den phönizischen und semitischen Schriften verweise ich auf die monumentale *Universalgeschichte der Schrift* von Haarmann 278; 288. Die Entwicklung der hier erwähnten einzelnen Buchstabenzeichen ist systematisch dargestellt in Ouaknin: *Heb* 158, *Vav* 170, *Resb* 299, *Ayin* 264-267, *Peb* 277-278, *Het* 192.

<sup>9</sup> Haarmann führt den Ausdruck „*φοινικαστας*“ auf eine kretische Inschrift aus dem Ende des 6. Jahrhunderts v.Chr. zurück: „Dort wird als Titel für eine Person, der die Stadtkanzlei untersteht, der Ausdruck „*φοινικαστας*“ erwähnt, was soviel bedeutet wie derjenige, der mit phönizischen Buchstaben schreibt.“ (284)

<sup>10</sup> Haarmann (271) legt dar, dass auch Herodot (*Historien*) die griechischen Buchstaben nach ihrer phönizischen Herkunft als „*Phoinikéia grammata*“ (V 58) bezeichnet. An anderer Stelle spreche Herodot sogar wörtlich von „*Kadméia grammata*“ (V 59), womit er den Prozess ihrer Übertragung auf den Europa-Mythos zurückführt, nämlich auf jenen Erzählstrang, der davon handelt, dass Europas Bruder Kadmos aus Phönizien loszieht, die verschollene Schwester zu suchen.

zentralen Semantik machen sollte: dort wird man fortan zur rechten Hand Gottes sitzen, mit rechts grüßen und schwören, und alles Linke und insbesondere die linke Hand wird, gerade wenn es ums Schreiben geht, als linkisch, sinister, maladroit, gauche, queer, awkward gelten; sie zu benutzen wird die abendländische Pädagogik denn auch mithilfe von strengen Benimmregeln zu exorzieren versuchen.<sup>11</sup>

Europas Unterschrift, wenn sie so gedacht wird, bleibt unentschieden - in der Komposition ihrer Buchstaben wie in ihren gegenläufigen und zudem in sich widersinnigen Schreibrichtungen. Sie erweist sich auch niemals als eine erste oder endgültige Signatur, sie erzeugt kein Original von der sich alle nachfolgenden Signaturen ableiten und die als Maßstab für deren Echtheit gelten könnte. Vielmehr tariert sie im singulären Akt des Unterzeichnens ihre möglichen Spielarten aus, der – und ich folge hier Jacques Derridas legendärem „Signatur Ereignis Kontext“ - auch wenn er jeweils einzigartig ist, immer auch nachgemacht ist: singuläre Iterabilität, iterable Singularität. In ihrer Unterschrift inszeniert Europa sich als niemals identisch mit sich selbst und als in sich nicht-heimisch: „φοινικαστα: ευροπη“: sie, die auf Griechisch – in phönizischen Buchstaben - zeichnet. Diese aus Europas Migration hervorgegangene neue Schrift möchte ich dann aber nicht in Korrelation zu Benjamins „reiner Sprache“ verstehen – gereinigt von der *idiotischen* und *einfültigen* Idiomatik der Einsprachigkeit, vom Mangel an Vokal-beziehungsweise Konsonantenbuchstaben – sondern die neue Schrift trägt als eine Art phönizisch-semitisches Kreol immer auch den durch den Mangel hervorgerufenen Bruch in sich, einen Bruch, den man mit Abdelkebir Khatibi (10) auch als „aktive Teilung“ bezeichnen könnte:

„Wenn es ... *die* Sprache nicht gibt, wenn es keine absolute Einsprachigkeit gibt, dann bleibt einzukreisen, was eine Muttersprache in ihrer *aktiven Teilung* ist und was zwischen dieser Sprache und der sogenannten Fremdsprache übertragen/aufgepfropft wird. Was dabei übertragen/aufgepfropft wird und was dabei verloren geht, wobei es weder der einen noch der anderen zugute kommt: *das Nichtmitteilbare*.“ (zit.n. Derrida 2003: 20, Hervorhebung SN)

„Nicht-Mittelbar“ ist in diesem Diskurs, den ich hier in Zusammenhang mit Jacques Derridas Einlassungen zur *Einsprachigkeit des Anderen* einführen möchte, weniger das von Benjamin gemeinte nicht-übersetzbare „Wesentliche, ... Unfassbare, Geheimnisvolle, „Dichterische““ des Originals (9). Vielmehr kommt das Nicht-Mittelbare der Sprache bei Derrida vom Anderen her, der wie die Sprache selbst in seiner Fremdheit nicht-aneigenbar (*inassimilable* 46) und unbeherrschbar bleibt. Europas Sprache gehört ihr nicht, und auch ihre Söhne haben, - wie Wetzell (147) es in seinem Nachwort zu Derridas *Einsprachigkeit des Anderen* formuliert – keinen „genealogischen oder autochthonen Anspruch“ auf sie. Denn die Muttersprache kommt, auch wenn sie von der Mutter kommt, immer vom anderen her, der sich *mitteilt* im besagten

<sup>11</sup> Für eine wunderbar reiche Kulturkritik des Links-Rechts-Dualismus verweise ich auf Adriano Sofri *Der Knoten und der Nagel*. Die Rechts-Autorität der Schrift und ihre Verzahnung mit einer binär strukturierten abendländischen Kultursemantik habe ich in „The W/Ri(gh)ting Hand: Leonardo da Vinci as Screen Saver“ detailliert erörtert. In Bezug auf die Prädominanz des Rechten verweise ich auch auf Derridas Einlassungen zur „Hand Heideggers“ (1988: 80). Derrida bemerkt, dass wenn Heidegger immer im Singular von der „Hand“ des Menschen spreche, und wenn er betone, die Hand sei nicht „leibliches Greiforgan“ (65), sondern „[a]lles Werk der Hand beruht im Denken“ (69), dann meine er damit bestimmt nicht die linke, sondern die rechte Hand. (zit. n. Derrida 1988)

Bindestrich zwischen semitisch-phönizisch, durch den Orient und Okzident zugleich verbunden wie gewaltsam getrennt werden. Dieser Binde- und/oder Trennstrich weist das Verfahren des Übersetzens als eine niemals endende Unentscheidbarkeit aus, die auch vor der Autorität der Schrift nicht Halt macht. Im Folgenden möchte ich einen solchen Strich denn auch in noch anderen als schriftlichen medialen Inszenierungen betrachten.

## 2. Gezeichnet: Europa und der 0-Meridian

Hesiod (*Historien* 4, 147) berichtet, wie Europas Vater seine Söhne losschickte, die entführte Tochter zu suchen. Ihre Fahrt führte sie nach Thera, Kadmos und Delphi, wo sie, da sie die Schwester nicht finden konnten, als Kolonisten neue Siedlungen gründeten. Die Erforschung und Eroberung des Erdteils durch jene und andere Seefahrer fand seine jeweilige räumliche Entsprechung in einer Reihe von antiken Weltbildern. Hatte sich die Geltung des Namens Europa bei Homer (2, 251-291) noch auf das griechische Festland beschränkt, dehnte sie sich bald auf andere Gebiete des Mittelmeerraumes aus. Herodot (*Historien* 4, 42) teilte die damals bekannte Ökumene in drei Erdteile - Europa, Asien und Libyen. Der Horizont Europas wurde sodann durch die legendäre Nordlandfahrt des Pytheas von Massalia und eine Reihe anderer großer Entdeckungen bis zu den Küsten Islands und Norwegens erweitert, die Eratosthenes von Kyrene in einem neuen Weltbild kartographierte. Anlässlich der Feldzüge der Römer bekam Europa schließlich eine politische Kontur, die sich in Ptolemaios' bedeutsamem Weltbild (abgeschlossen um 180 n. Chr.) niederschlug, worin die Grenzen Europas mit der Größe des *Imperium Romanum* übereinstimmen. (Treidler 448-449) Aus „der“ Europa war „das“ Europa geworden. Es zeichnet nicht mehr im griechischen, sondern vornehmlich im lateinischen Alphabet, und bezeichnet nicht mehr eine mythologische Figur, sondern einen Kontinent.

Die auf Herodot zurückgehende Dreiteilung der bekannten Welt veränderte sich manchmal. So übertrug Poseidonios das Weltbild des Eratosthenes in einen kartographischen Grundriss der Ökumene, den er „durch Verbindung der größten Linien der Länge und Breite formte“, wobei „Europa das nordwestliche Dreieck“ bildete (Berger 1300, 21-43) Diese antike Zonenleere resultiert aus dem Bedürfnis nach einer Maßeinheit, nicht nur um die bekannte Welt zu kartographieren, sondern auch um die *terra incognita* zu erfassen und zum Heimatland zu positionieren. Hier zeichnet sich eine weitere Unterschrift Europas ab. Als Schrift vollzieht sie sich im Zug einer graphischen Linie, die weder phönizische, noch griechische oder lateinische Buchstaben bildet und die dennoch so etwas wie eine Signatur ist. Denn mit dem Duktus der schreibenden oder zeichnenden Hand, die die Ökumene in Zonen einteilt, in Nord und Süd, Ost und West, ereignet sich eine Handlung, die nicht bloße Re-Präsentation einer bereits vorhandenen Realität ist, sondern hier performiert sich Europa erst in der Geste des Zeichnens.

Noch heute durchläuft eine solche Linie Europa. Als Messingstreifen ist sie in die Holzdielen von Meridian House auf dem Gelände der ehemaligen Königlichen Sternwarte im Londoner Stadtteil Greenwich eingraviert: der Nullmeridian der Welt, auf dem die *Greenwich Mean Time* basiert. Aus aller Herren Länder kommen Touristen hierher, um die Linie zu bestaunen. Unter Glas gelegt und von unten beleuchtet verläuft sie durch den Hof von *Meridian House*, macht auch vor den benachbarten Gebäuden nicht halt, setzt ihren Weg hier als Messingstreifen,

dort als eine Kette roter Lämpchen fort, zieht als imaginäre Linie durch Greenwich und Großbritannien, durch den Kanal und das europäische Festland, durch Meere und Ozeane hindurch, Afrika durchlaufend, am Mittelpunkt der Pole konvergierend. (Sobel/Andrews 203)



Abb. 2: Weltkarte aus Claudius Ptolemäus *Cosmographia*, um 150 n.Chr., in einer Ausgabe von 1482.

Wie der Äquator spaltet der nullte Längengrad den Globus in zwei gleich große Hemisphären. Die *Breitenlinien* gewinnen aber ihre Autorität aus einem natürlichen Umstand, zeichnet doch der Äquator den Zenit der Sonnenbahn, der Wendekreis des Krebses und der Wendekreis des Steinbocks die nördliche beziehungsweise südliche Grenze der Sonnenbahn innerhalb eines Jahres nach. Die Bestimmung des nullten *Längengrads* ist dagegen verhandelbar. So befand sich der Nullmeridian des Kartographen Ptolemäus, der um 150 n. Chr. den ersten umfangreichen Weltatlas entwarf, an der westlichen Grenze der damals bekannten Welt vor der Nordwestküste Afrikas bei den heutigen Kanarischen Inseln (Abb. 2).<sup>12</sup>

Als „Urmeridian“ ist die Linie aber auch ein Politikum. Denn als einschlägige Maßeinheit zur Bestimmung von globalem Raum und globaler Zeit markiert sie buchstäblich die Mitte der Welt. Im Laufe der Zeit wurde sie denn auch von allen großen Zentren, von Rom, Kopenhagen, Jerusalem, St. Petersburg, Pisa, Paris und Philadelphia beansprucht, bis 1884 Greenwich offiziell zum internationalen Nullmeridian „erklärt“ wurde. (Sobel/Andrews: 8-11) Gezeichnet ist diese Linie letztlich von der Hand einer Seemacht, die ihre Schiffe über die chronometrische „Uhr-Zeit“ an Bord und den Stand der Sonne zur „Ur-Zeit“ an diesem universell gültigen

<sup>12</sup> Ein eindrucksvolles Panorama über die Geschichte der Atlanten von den Frühformen bis zum Satellitenbildatlas liefert der von Hans Wolff herausgegebene Sammelband *400 Jahre Mercator, 400 Jahre Atlas*.

Vermessungspunkt positionierte und auch das ferne, fremde Land, das es zu entdecken, zu erobern galt, von – wo sonst – der Sternenwarte eines europäischen Königshauses aus vermaß, verrasterte und kartographierte. Grund genug für Joseph Conrads literarische Phantasie in seiner Erzählung *The Secret Agent* (1894), das Observatorium in Greenwich in die Luft zu jagen und mit ihm das „imperiale metropolitische Zentrum“ im Herzen zu treffen.

Der kartographische Atlas mit seinem modernen, eurozentrischen Weltbild kann kaum anders denn als Übersetzung des Mythos Europa verstanden werden. Ob in der winkelgetreuen Mercator-Projektion (1569), die die Länder am Äquator richtig, die Flächen in der Nähe der Pole vergrößert abbildet, ob in der bei der UNO als politisch korrekt geltenden flächengetreuen Peters-Projektion (1972), die Afrika und Südamerika mehr Platz zubilligt, oder in der vermittelnden Wagner-Projektion (1949), die bemüht ist, die Verzerrungen der rechteckigen Karten einigermaßen auszugleichen (*Globale Trends* 19-37), getäuscht und geraubt wird das Land in jeder dieser visuellen Inszenierungen, da die kartographische Projektion die multidimensionale Landschaft des Globus in die Zweidimensionalität des Papiers bannt, oder – wie man Deleuzianisch sagen könnte - einfaltet.<sup>13</sup> Mit derselben Autorität wie die Schrift vermitteln uns Karten, wo oben und unten, wo links und rechts ist. Dass die Ordnung dieses eurozentrischen Koordinatensystems auch unser politisches Handeln prägt, ist von den Theoretikern der *radical geographers* eingehend erörtert worden,<sup>14</sup> und so kann man nicht umhin, jener kartographischen Verzerrung auch ein traumatisierendes Moment zuzuschreiben.

Der Verlust, der entsteht, wenn der Welt ihre Tiefe amputiert wird, resultiert nicht nur aus dem unumgänglichen Mangel an Ikonizität, mit dem jeder Abbildungsversuch grundsätzlich zu tun hat, sondern er gleicht jenem Verlust der einen, der einzigen oder gar der eigenen Sprache als derjenigen des Anderen. So wie sich das Einfalten des Anderen auf der Trennlinie des nullten Längengrades als traumatischer Einbruch darstellt, als Anstrengung, das Fremde gewaltsam in ein final lesbares System zu übersetzen, so kann auch der Bindestrich in den Konjunktionen ost-west oder phönizisch-semitisch eben nicht nur als ganzmachender, heilender Vorgang einer harmonischen Sprachvermischung und Sprachverschmelzung verstanden werden, der ein vollständiges und mächtiges Alphabet als Inbegriff europäischer Hegemonie hervorbringt. Vielmehr markiert dieser Strich auch die Narbe einer Wunde, die das Fremde dem Heimischen zufügt – und umgekehrt. Denn die Falte, die entsteht, wenn die Welt in ihrer fremden Weite erfasst und kontrollierbar gemacht werden soll, schneidet von zwei Seiten, als Linie *dazwischen* bewirkt sie sowohl die Traumatisierung *durch den* Anderen als auch die Traumatisierung *des* Anderen/*am* Anderen. Genau dieses Fremdwerden des Eigenen - des eigenen Kontinents wie der eigenen Sprache - und zwar nicht nur in Hinblick auf eine harmonische Einsmachung, sondern auch und gerade in Hinblick auf die Verletzung, die das Anerkennen des Nichtheimischen im Heimischen mit sich bringt, möchte ich als die Basisoperation des Übersetzens verstehen.

---

<sup>13</sup> Ich verweise auf Deleuze *Mille Plateaux* sowie auf *Die Falte*.

<sup>14</sup> Dazu zählen u.a. Homi K. Bhabha, David Harvey, Doreen Massey, Gillian Rose, Edward Said.

### 3. Verzeichnet: Europa in Tiepolo's *Treppenhaus*

Die Sprache der Metropole war die Muttersprache, in Wahrheit jedoch das Surrogat einer Muttersprache (gibt es jemals etwas anderes?) als Sprache des anderen.

(Derrida 2003: 73)

Europas mediale Übersetzungen, die verbalen wie die visuellen, sind voller solcher Eurozentrismen. Sie beschränken sich nicht auf die Praxis der Kartographie, die ohnehin nie als isoliertes Medium existiert hat, da sie von ihren Anfängen an eine *liaison* mit der Malerei einging, der sie über Jahrhunderte hinweg treu blieb. So findet der nullte Längengrad mit seiner Logik einer Organisation des Raumes entlang eines Nullpunkts eine medienkulturelle Entsprechung, oder Übersetzung, in der figurativen Malerei. Die Idee eines Nullpunkts der Malerei gilt als Entdeckung des italienischen Architekten Brunelleschi im 15. Jahrhundert und meint eben jenen Punkt in perspektivischen Zeichnungen, auch als „Fluchtpunkt“ bezeichnet, von wo aus die abgebildeten Gegenstände in die Ferne zu verschwinden scheinen. Hatte die Kartographie mit ihrem „panoramatischen Blickpunkt der Karte“ schon lange eine Tradition in der Malerei geprägt, setzt sich im Bild der Renaissance ein weiterer, „perspektivischer Blickpunkt“ durch. (Buci-Glucksmann 59) Der „Trick“ dieses Nullpunkts besteht darin, der Betrachterin die Illusion einer dreidimensionalen Realität auf der zweidimensionalen Bildfläche zu vermitteln, indem sie der abgebildeten Welt gegenüber denselben Standort einnimmt wie vormals der Maler. Die Logik der Inszenierung basiert hier wie auf Europas Blumenwiese auf Täuschung, Tarnung und Trug.

Die Idee des renaissancistischen Nullpunktes möchte ich im Folgenden anhand von Tiepolos berühmter Darstellung der Kontinente als Fresken im barocken Treppenhaus des Würzburger Palastes (1752) für meinen Europa-Begriff operationalisieren.



Abb. 3 Giovanni Battista Tiepolo. Deckenfries „Europa“ im Treppenhaus der Residenz zu Würzburg

Abbildung 3 zeigt einen Ausschnitt des Deckengewölbes im Treppenhaus, das die vier Erdteile in einem Gemälde vereint: im Zentrum der Himmel mit dem Sonnengott Apollo, auf dem Ostfries Afrika, auf dem Westfries Asien, im Norden Amerika und im Süden Europa. Worauf es mir bei diesem Treppenhaus-Besuch ankommt, ist der perspektivische Nullpunkt, von wo aus die Kontinente der Welt gesehen werden. Dieser Frage sind auch Alpers und Baxandall in *Tiepolo und die Intelligenz der Malerei* nachgegangen, in dem sie die optischen Bedingungen des Zugangs zu den Treppenhausfresken analysieren.<sup>15</sup>

Wie der aufgefaltete Globus hat auch der gewölbte Raum des Treppenhauses die Verzerrung als zentrales Problem, und – wie Alpers/Baxandall feststellen – „ebenso wie Mercators Kartenprojektion der Erdkugel zeigen [die tiepoloschen Landkarten] einen Blick, den niemand – nicht einmal Tiepolo – je gesehen hat.“ (110) Denn zu sehen sind immer nur Teilaufnahmen. Vom Blickwinkel des Besuchers aus betrachtet, der die untere Treppe des Treppenhauses hinaufgestiegen ist und nun auf dem Zwischenpodest steht, fällt der Blick gradeaus auf die Südseite des Deckenfrieses und trifft dort auf das Frontispiz: Europa. Dargestellt sind die europäischen Attribute: der Stier - das Pferd - Tempel, Kreuz und Bischofsstab, die für die Religion stehen - ferner die Gerätschaften des Krieges sowie die Gerätschaften der Künste: die Malerei links vor dem Stier, die Musiker weiter rechts hinten und der Bildhauer noch weiter rechts. (Alpers/Baxandall 154) Sowohl die Komposition der Fresken als auch die Lichtverhältnisse und die architektonische Struktur des Treppenhauses, so Alpers und Baxandall, machen Europa zum privilegierten Ausgangspunkt für die Betrachtung der anderen Kontinente. (115-117) Beim Betreten des Treppenhauses ist Europa

der erste der vier Erdteile, den man als ganzen aus einem unverkrampften Blickwinkel sieht, nämlich von dem Treppenabsatz am Wendepunkt der Treppe. Seine Anlage ist speziell auf diesen Blickwinkel ausgerichtet. Die Perspektive ... kommt hier zur Geltung. Und da [der Kontinent Europa] in diesem Maße spezifisch auf einen Blickwinkel zugeschnitten ist, unterscheidet er sich von den anderen drei Friesen, deren Wirkung im Hinblick auf einen Betrachter in Bewegung berechnet ist. Vielleicht soll man sich Europa gar nicht von der oberen Galerie aus ansehen, von der aus man Asien, Afrika und Amerika betrachtet. Wenn überhaupt, sollte man von Europa aus schauen.

Kommt man vom Zwischenpodest auf die Galerie, so hat man von unterhalb Europas den ersten vollständigen Blick auf Asien, Afrika, und Amerika. Der einführende Charakter Europas reicht noch weiter. Selbst wenn man vom Süden der Galerie unterhalb der Friese entlanggeht, bleibt es weiterhin der eigentliche Blickpunkt ... Asien, Afrika, und Amerika sind in ihrer Beziehung zu Europa dargestellt. Europa ist die Titelzeile, der Schlüssel zum Zugang ... Der vordergründige Bezugsrahmen ist Europa mit den anderen drei Erdteilen als Tributpflichtigen. (Alpers und Baxandall 154)

---

<sup>15</sup> Dieses Buch ist in einigen Aspekten problematisch. Sowohl die Formulierung im Titel, die dem „Piktoralen“ eine Intelligenz und eine Intention unterstellt, die nicht in einem Subjekt verortet sei, sowie auch die fortlaufende Behauptung, Tiepolos Bilder seien nicht-narrativ, hat Mieke Bal als Einladung zu einer kulturalanalytischen Kritik aufgenommen (2002: 270-283). Die Expertise dieses Buches als umfangreiche Materialsammlung zu Tiepolo's Arbeit bleibt dennoch ein beachtlicher und respektabler Beitrag.

Das Spiel der Repräsentation, das sich dem Betrachter des Treppenhauses darbietet, gründet sich auf genau jene Logik eines Nullpunktes, der als idealer Ausgangspunkt der Betrachtung vorausgesetzt wird. Europa und die westliche Welt werden ganz selbstverständlich als primärer Blickpunkt der Perspektive gesetzt, von wo aus sich die anderen Kontinente als intrikate Komplikationen ableiten. Demjenigen Betrachter, der sich diesem Spiel widersetzt und etwa von Afrika aus zu Europa hinüberschaut, bieten sich die Kontinente in verzerrter Perspektive. Im Treppenhaus gibt es nur ein „richtiges“ Weltbild: das – wörtlich - eurozentrische.

Dennoch möchte ich nicht wie einst Conrad in Hinblick auf Greenwich dafür plädieren, Tiepolos *Treppenhaus* als „kolonialistisch-imperialistisches“ Bauwerk in die Luft zu jagen. Die Komposition der Friese kann nämlich als ausgezeichnetes theoretisches Objekt für die Europäische Medienkultur fungieren, an dem sich auch der methodisch interdisziplinäre Mehrwert zeigt. Aus ihrer ursprünglichen Disziplin – der Kunstwissenschaft – herausgelöst und in eine andere Fragestellung eingerahmt, erweist sich die Komposition der Friese als „doppelt exponiert“ im Sinne von Mieke Bal. Zur Schau gestellt wird hier das Objekt in gleichem Maße wie das Subjekt der Exposition, which “objectifies, exposes himself as much as the object; this makes the exposition an exposure of the self.” (1996: 2) Erzählt wird demnach nicht nur eine Geschichte *aus* der Perspektive Europas, sondern auch *über* die Perspektive Europas, indem die Strategien und Mechanismen, derer die Rhetorik dieser Voranstellung bedarf, beobachtbar werden.

Eine medienkulturelle Herangehensweise, wie sie mir vorschwebt, wird genau jenen Fixpunkt destabilisieren und diejenigen Europabilder anvisieren, die sich aus den problematischen, sekundären, den vormals ausgeschlossenen Standorten – von Asien und Afrika aus – ergeben. Der gerade Blick auf Europa wird sodann von den verzerrten komplementiert. Europa, aus der Bewegung heraus gesehen, stellt sich immer wieder neu dar. Die Aufgabe der Europäischen Medienkultur besteht nicht darin, die Verzerrung wegzurechnen, sondern darin, sie gerade zu ihrem zentralen Gegenstand zu machen. Aus der Bewegung heraus gesehen, erweist sich das gleitende, „neue“ Europa als ein hybrider Ort. Er konstituiert sich eben nicht unter Ausschluss der anderen, fremden Kontinente, sondern gerade durch sie und mit ihnen.

## Die Mutter, die Fremde

Die Einsprachigkeit des Anderen [bedeutet auch,] daß man nur eine Sprache spricht – und daß man sie nicht *hat*. Man spricht von jeher nur eine Sprache – und sie ist auf asymmetrische Weise, so daß sie immer dem *anderen* zukommt, einem vom anderen her wiederkehrt, vom anderen bewahrt wird. Sie ist vom anderen gekommen, beim anderen geblieben und zum anderen zurückgekehrt. (Derrida 2003: 69)

Schon Moschos' Europa war dem Fremden gegenüber nicht völlig desinteressiert. Weniger bekannt an Moschos' Gedicht ist sein Anfang, der von einem Traum handelt, den Europa am frühen Morgen in der Nacht vor ihrer Entführung träumte:

[E]s schien ihr, als stritten sich zwei Erdteile um sie, Asien und der gegenüberliegende; sie hatten die Gestalt von Frauen; die eine von ihnen sah aus wie eine Fremde, die andere glich einer Einheimischen, und (diese) klammerte sich fester an (sie als) ihr Kind, wobei sie sagte, sie hätte sie selbst geboren und aufgezogen. Die andere aber zog (das Mädchen) mit der Gewalt ihrer starken Hände (zu sich), ohne dass es sich sträubte, denn sie sagte, nach dem Willen des ... Zeus sei ihr Europa als Ehrengabe bestimmt. (Moschos, Vers 8-15, zit.n. Bühler 33)

Als Europa aus ihrem Traum erwachte, war sie lange stumm vor Schreck. Immer noch verwirrt von der Klarheit der Erscheinung der beiden Frauen sprach sie endlich verängstigt im Selbstgespräch:

Wer war die Fremde, die ich im Schlaf erblickte? Wie ergriff Sehnsucht nach ihr mein Herz, wie freundlich hat sie sich auch ihrerseits meiner angenommen und mich wie ihr eigenes Kind angesehen! Mögen mir nun die Götter den Traum zum Guten erfüllen! (Vers 24-26, zit.n. Bühler 33)

Keine Freudschen Tagesreste sind in diesem Traum dargestellt, sondern gemäß der Traumanalyse der Antike ein performativer Sprechakt der Götter an die Sterblichen: „es werde Schicksal!“ Dieses Schicksal bricht zwar „mit Gewalt“ auf Europa herein, aber sie sträubt sich nicht dagegen. Ganz im Gegenteil erweckt die Prophezeiung eine Sehnsucht in ihrem Herzen, und zwar nicht nach der biologischen, beheimatenden Mutter, sondern nach der anderen, der nicht-heimischen, nach dem Landstrich, der dem Kontinent Asien gegenüber liegt - wo immer das sein mag. Gleichwohl erscheint ihr diese verheißungsvolle Unbekannte als eine Mutter.

Wie ein Keil treibt sich Europas Verlangen, ihr Heimweh nach dem Nicht-Heimischen, zwischen den traditionellen Konnex von Geburt und Blut – Boden – Heimat – Staatsbürgerschaft – Kultur - Sprache. Das Verständnis der Mutter, von der man nichts anderes sagen kann als „ich habe nur eine Mutter, eine einzige, einzigartige“, wird hier komplementiert von diesem anderen Satz „sie ist nicht die meine.“ Die Mutter ist der Ursprung meiner Muttersprache - *und* – wie die Mutter gehört mir diese Sprache nicht. In dieser Spaltung wird eine Muttersprache beschworen, die entsprechend der Derridaschen Vorstellung von Einsprachigkeit niemals „die eine Sprache des Selbstverständnisses“ (Wetzel 147) ist, sondern immer eine ursprünglich fremde. Europas Sehnsucht kann hier nicht anders denn als deutliches Symptom angesehen werden für das, was gemäß Derrida unter Übersetzung zu verstehen wäre, nämlich eine Alienation dessen, was gerade den höchsten Anspruch auf genealogische Identität erhebt: die Mutter selbst und mit ihr die Muttersprache.

Genau dieses Anerkennen des Fremden im Eigenen wird in den *postcolonial studies* als Grundkonstituente für kulturelle Identität in der Sprache und darüber hinaus angenommen: eine Identität, die niemals abgeschlossen und rein, sondern immer hybrid, nämlich in Hinblick auf „den anderen“ gedacht ist. Als exemplarische Figur für Hybridität versteht Robert Young in seiner Einleitung zu *Postcolonial Desire* den Nullmeridian. Seinen Begriff von Hybridität erklärt Young mit dem Bild eines Subjekts, das in Greenwich genau auf der Linie steht, mit einem Fuß in der westlichen, dem anderen in der östlichen Hemisphäre. Der kartographischen Logik zufolge reicht ein einziger Schritt nach links aus, um dieses Subjekt als okzidental, ein Schritt nach rechts,

um dieses Subjekt als orientalistisch auszuweisen. So beginnt, was vormalig als homogen westlich galt, sich mit dem „Anderen“ zu durchmischen. Hybridität im Sinne von Young meint aber weniger eine Auflösung der vormaligen Gegensätze durch Assimilierung als vielmehr die Herausforderung, dass Europa mit der Festlegung des nullten Längengrades auf Greenwich auch anerkennt, dass die Totalität, Homogenität und Einheitlichkeit des Westens immer auch von der in Greenwich erzeugten Differenz gespalten ist. (1)

Wenn Einsprachigkeit als hybrid in diesem Sinne verstanden wird, dann hat die „Aufgabe des Übersetzens“ nicht eine allenfalls touristische multi-kulti Annäherung an den Anderen zum Ziel wie sie ebenfalls anhand des Nullmeridian als Plattform für Globetrotter und Hemisphärenbummler exemplifiziert werden kann. Die „dekonstruktive Alienation der Muttersprache“ ist, so Wetzels (154), „nicht gleichzusetzen mit einem polyglotten Internationalismus oder mit Esperanto, sondern meint auch eine Pflege ‚der Poetizität des Idioms‘ in seiner Differenz.“ Hier kommen Derrida und Benjamin, wie sehr sie im Laufe dieses Beitrags auseinandergedriftet sind - als es um Benjamins Begriff der reinen Sprache und des Originals ging, dessen Wesentliches als unmitteilbar und unübersetzbar gilt - doch zusammen, denn die Arbeit des Übersetzens ist für beide immer auch eine Arbeit an der eigenen Sprache, an der Einsprachigkeit, die nicht nur fremd zu werden ist, sondern es gilt, wie Wetzels dezidiert betont, sie fremd zu „machen“.

Europa, ob sie rittlings auf dem Rücken des Stieres mit den phönizischen Konsonantenbuchstaben in der Gürteltasche reitet, ob sie in den nullten Längengrad die *terra incognita* einfaltet oder in der Bewegung des *Treppenhauses* dahingleitet, Europa ist niemals ein Fixum, niemals nur west oder nur ost. Ob bei Moschos, in Greenwich oder in Tiepolos *Treppenhaus*, Europa ist niemals etwas, das problemlos mit sich selbst identisch ist. Als Ort ist sein „Hier“ immer durchdrungen von einem „Dort“, das zwar in der Ferne liegt, aber dennoch in seine Mitte eingefaltet ist und in diesem unablässigen Entfalten und Einfalten der Ebenen den Anderen immer auch mit einschließt. Seine Falte oder sein Trennstrich gleicht jener Konzeption des weiblichen Geschlechts bei Luce Irigaray als eine sich selbst berührende Hautfalte, die gespalten und ganz, entzweit und eins, „immer gleichzeitig die Eine und die Andere“ (224) ist. Mit dem Unterschied, dass Europas Falte vor diesem Binären nicht Halt macht, sondern ins Unendliche geht.<sup>16</sup> Dieses Heimisch-Machen des Fremden und Fremd-Machen des Heimischen unter dem Vorbehalt ihrer jeweiligen Einsprachigkeit, das ist die Aufgabe des Übersetzens. Hand in Hand balancieren Europa und Atlas über den nullten Längengrad, er den Globus schulternd, sie Blumen pflückend.

## Bibliographie

- Alpers, Svetlana und Michael Baxandall. 1996. *Tiepolo und die Intelligenz der Malerei*, aus dem Englischen von Ulrike Bischoff. Berlin: Reimer
- Bal, Mieke. 1996. *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York: Routledge
- Bal, Mieke. 1999. „Introduction“ in Mieke Bal und Hent de Vries (Hrsg.) *The Practice of Cultural Analysis*, S. 1-14. Stanford: UP

<sup>16</sup> Derrida spricht von einer „Falte,“ die „in die Dissemination als Dissemination verwickelt wird.“ (2003: 48)

- Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press
- Benjamin, Walter. 1972 (19+) „Die Aufgabe des Übersetzers“. In: *Gesammelte Schriften*/Walter Benjamin unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. *Band IV.1*, hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Berger. 1993 (1909). „Europa“ in *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Band 6. Hrsg. von Georg Wissowa unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen. Stuttgart: Metzler
- Buci-Glucksmann, Christine. 1997. „Der kartographische Blick der Kunst. Beschreibung und Allegorie.“ In: Paolo Bianchi und Sabine Folie (Hrsg.), *Atlas Mapping. Künstler als Kartographen. Kartographie als Kunst*, Ausstellungskatalog Offenes Kulturhaus Linz und Kunsthaus Bregenz/Magazin 4, S. 55-65. Wien: Turia & Kant
- Bühler, Winfried. 1960. *Die Europa des Moschos. Text, Übersetzung und Kommentar*. Wiesbaden: Steiner (=Hermes Einzelschriften Klassische Philologie 13)
- Coulmas, Florian. 1989. *Writing Systems of the World*. Oxford: Basil Blackwell
- Derrida, Jacques. 1988. *Die Hand Heideggers*, hrsg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Wien: Passagen
- Derrida, Jacques. 2001. „Signatur Ereignis Kontext.“ In *Limited Inc*, hrsg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner, 15-45. Wien: Passagen
- Derrida, Jacques. 2003. *Die Einsprachigkeit des Anderen*. München: Fink
- Faulmann, Carl. 1990 (1880). *Das Buch der Schrift. enthaltend die Schriftzeichen und Alphabete aller Zeiten und aller Völker des Erdkreises*. Frankfurt a.M.: Eichborn
- Globale Trends. Daten zur Weltentwicklung*. 1991. Bonn/Düsseldorf: Stiftung Entwicklung und Frieden
- Haarmann, Harald. 1991. *Universalgeschichte der Schrift*. Frankfurt/New York: Campus
- Irigaray, Luce. 1979. *Das Geschlecht das nicht eins ist*. Berlin: Merve
- Khatibi, Abdelkebir. 1985. *Du bilinguisme*. Paris: Denoel
- Moschos. 1960 (2. Jh.v.Chr.). „Europa“ in Bühler 32-43 (auch in Schwab, Gustav. 1877. *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern*, 26-33. Gütersloh: Bertelsmann, sowie in Eduard Mörike. 1976. *Werke und Briefe*. Band 8, erster Teil, 158-162. Stuttgart: Klett
- Neef, Sonja. 2003. „The W/Ri(gh)ting Hand. Leonardo da Vinci as Screen Saver.“ In *Travelling Concepts III: Memory, Image, Narrative*, hrsg. von Nancy Pedri, S. 341-355. Amsterdam: ASCA
- Ouaknin, Marc-Alain. 1999. *Mysteries of the Alphabet. The Origins of Writing*, transl. by Josephine Bacon. New York/London/Paris: Abbeville Press

- Renger, Almut-Barbara (Hrsg.). 2003. *Mythos Europa. Texte von Ovid bis Heiner Müller*. Leipzig: Reclam
- Salzmann, Siegfried (Hrsg.). 1988. *Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation*. (Ausstellungskatalog Kunsthalle Bremen und Wissenschaftszentrum Bonn. Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kulturinstitute e.V.
- Sobel, Dava und William J.H. Andrewes. 1999 *Längengrad. Die illustrierte Ausgabe. Die wahre Geschichte eines einsamen Genies, welches das größte wissenschaftliche Problem seiner Zeit löste*, aus dem Amerikanischen von Matthias Fienbork und Dirk Muelder. Berlin: Berlin Verlag (Kt 6053)
- Sofri, Adriano. 1998. *Der Knoten und der Nagel: Ein Buch zur linken Hand*. Frankfurt a.M.: Eichborn
- Treidler, Hans. 1979. „Europa“, in *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, bearbeitet und herausgegeben von Konrat Ziegler und Walter Sontheimer, S. 446-449. München: Metzler.
- Wetzel, Michael. 2003. „Alienationen. Jacques Derridas Dekonstruktion der Muttersprache.“ in Jacques Derrida. *Die Einsprachigkeit des Anderen*, S. 141-154. München: Fink
- Wiebelt, Alexandra. 2004. *Symmetrie bei Schriftsystemen. Ein Lesbarkeitsproblem*. Tübingen: Niemeyer (=Linguistische Arbeiten 488)
- Wolff, Hans (Hrsg.). 1995. *Vierhundert Jahre Mercator. Vierhundert Jahre Atlas. „Die ganze Welt zwischen zwei Buchdeckeln.“ Eine Geschichte der Atlanten*. Weißhorn: Anton H. Konrad Verlag
- Young, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London and New York: Routledge, 1990.