



Spanien in aktuellen deutschen Reiseromanen

Andrea Bies¹

Recibido: 15 de diciembre de 2020 / Aceptado: 20 de enero de 2021

Zusammenfassung. Spanienbilder in deutschen Reiseromanen der Gegenwart stellen ein bisher kaum erforschtes Gebiet dar. Daher werden in dieser Studie fünf seit der Jahrtausendwende erschienene Romane unterschiedlicher Genres analysiert, die sich den Spanienerfahrungen deutscher Reisender widmen. Deren Spanienbilder werden auf den Ebenen der imaginären und der tatsächlichen Raumerfahrung produziert, wobei die große Diskrepanz zwischen diesen beiden Ebenen zu Enttäuschungen führt. Durch verschiedene Erzähltechniken werden dabei die Figuren als naiv und ihre meist negativen Spanienbilder als Spiegel des eigenen Scheiterns entlarvt sowie gängige spanische Stereotype in Frage gestellt.

Schlüsselwörter: Spanienbild; Reiseroman; Deutsche Gegenwartsliteratur.

[en] Spain in Current German Travel Novels

Abstract. Depictions of Spain in contemporary German travel novels represent an area that has hardly been researched to date. Therefore, this study analyses five novels of different genres published since the turn of the millennium, which are dedicated to the experiences of German travellers in Spain. Their images of Spain are produced on two levels: the imaginary and the actual experience of space, whereby the great discrepancy between these two levels leads to disappointment. Through various narrative techniques the characters are exposed as naive and their mostly negative images of Spain as a mirror of their own failure. In addition, Spanish stereotypes are also questioned.

Keywords: Depiction of Spain; Travel Novel; German Contemporary Literature.

[es] España en las actuales novelas de viajes alemanas

Resumen. Las imágenes de España en las novelas de viajes alemanas contemporáneas representan un campo hasta ahora poco explorado. Por lo tanto, este estudio analiza cinco novelas de diferentes géneros publicadas desde el cambio de milenio que están dedicadas a las experiencias españolas de los viajeros alemanes. Sus imágenes de España se producen en dos niveles: la experiencia espacial imaginaria y la real, y la gran discrepancia entre estos dos niveles lleva a la decepción. A través de varias técnicas narrativas, los personajes se exponen como ingenuos y sus imágenes, en su mayoría negativas, de España como un espejo de sus propios fracasos, además de cuestionar los estereotipos comunes españoles.

Palabras clave: Imagen de España; novela de viajes; literatura alemana contemporánea.

¹ Universidad de Granada (España).
E-Mail: abies@ugr.es
ORCID: 0000-0001-5890-5804

Inhaltsverzeichnis. 1. Einführung. 2. Beschreibung imaginärer Räume und Motive für die Reise. 3. Tatsächliche Raumerfahrung. 4. Resümee.

Cómo citar: Bies, A., «Spanien in aktuellen deutschen Reiseromanen», *Revista de Filología Alemana* 29 (2021), 93-108.

1. Einführung

Beim Anblick des Flusses Manzanares in Madrid sinniert der Protagonist aus Peter Richters Roman *Gran Via*:

Um nichts in der Welt hätte ich das jetzt gegen die Seine oder den Tiber oder den Arno oder die Themse mit ihren Muschelbänken aus Pauschaltouristen eingetauscht. Wie angenehm klanglos dagegen der Name des Rio Manzanares. Keine einzige Sehnsucht wird dadurch im Norden Europas zum Schwingen gebracht. Die meisten werden nicht einmal wissen, daß Madrid überhaupt an einem Fluß liegt. (Richter 2009: 22)

Die Sehnsucht nach dem Süden ist ein Grundmotiv in der deutschen Literatur.² Dabei stellt vor allem Italien wegen seiner geographischen Nähe zu Deutschland das überwiegend aufgesuchte Reiseziel dar. Spanien wurde weit weniger häufig zum Schauplatz deutscher Reiseliteratur, worauf das eben genannte Zitat anspielt, der Nordeuropäer verbinde mit dem Fluss der spanischen Hauptstadt keine sehnsuchtsvollen Projektionen. Wenn auch der Fluss Manzanares nicht zum topographischen Inventar zählt, das bei deutschen Rezipienten Assoziationen an den Süden auslöst, so ist doch Spanien selbst ein kulturell präfigurierter Raum, der die Wahrnehmung der Reisenden schon vor Beginn des Aufenthalts beeinflusst.³ Mit solchen imaginären Bildern und der „tatsächlichen“ Raumerfahrung von in Spanien reisenden Figuren aktueller deutscher narrativer Genres will sich diese Studie in einem Überblick befassen. Welche Vorstellungen verbinden die Figuren gegenwärtiger Literatur vor ihrem Aufenthalt mit Spanien? Ist in den Texten eine „Abkehr vom Stereotyp“ zu beobachten, wie sie Gansel (2009) für das zeitgenössische deutsche Polenbild konstatiert? Ist die Spanienerfahrung der Figuren durch Desillusionierung geprägt, wie sie Gremler (2012) für den Norden als Imaginationsraum in der deutschen Gegenwartsliteratur feststellt? Bedingt durch diese Fragen wurden daher Romane gesichtet, in denen sich deutsche Protagonisten für eine Reise oder einen längeren Aufenthalt nach Spanien begeben. Aus diesen wurden wiederum diejenigen ausgewählt, in denen die Spanienerfahrung explizite Erwähnung findet: Michael Schweßingers (im Paratext als solche ausgewiesene) Roadnovelle *Beim Esel links* (2016), Doris Dörries Reiseroman *Alles Inklusiv* (2011), der Kriminalroman *Die toten Gassen von Barcelona* (2011) von Stefanie Kremser und die beiden Culture-Clash-Comedys *Papa ante Palma* (2011) von Stefan Keller und Peter

² Auch der Norden stellt einen solchen Sehnsuchtsraum dar. Zur „Geographie des Sehns“ in der deutschen Literatur siehe Treichel (2000: 48-71).

³ Zur wechselhaften Geschichte des deutschen Spanienbildes in deutschen Reiseberichten vom Mittelalter bis in die Gegenwart siehe Raposo Fernández/Gutiérrez Koester (2011).

Richters *Gran Via* (2009).⁴ Bis auf Dörrie weisen alle Autoren in Paratexten (Nachworte oder Danksagungen) darauf hin, dass ihre Narrative auf tatsächlich stattgefundenen Aufenthalten in Spanien beruhen. Damit erheben die Texte trotz ihrer Fiktionalität einen Anspruch auf Authentizität, was den Schauplatz der Handlungen betrifft. Jedoch stellen die Romane ganz unterschiedliche Genres dar, weshalb auch in den Blick genommen wird, welche Funktionen die Spaniendarstellungen in den jeweiligen Handlungsstrukturen der Texte einnehmen. Damit befasst sich diese Studie mit einer Lücke in der Erforschung zeitgenössischer deutscher Spanienbilder, da er sich mit fiktiver Literatur auseinandersetzt, während sich die Forschung bisher vor allem auf die Analyse von Reiseberichten beschränkt hat. Ein bedeutender Unterschied liegt, abgesehen vom vorwiegend nicht-fiktionalen Charakter des Reiseberichts⁵, in der Funktion des Raums in Reisebericht und Reiseroman: während Spanien im Reisebericht überwiegend als Anschauungsraum dient, wird Spanien im Roman zum Aktionsraum, der Handlungen und Ereignisse ermöglichen oder verhindern kann. Wie zu zeigen sein wird, hat diese Funktion des Raums im Reiseroman einen erheblichen Einfluss auf das jeweils präsentierte Spanienbild. Weiterhin erlaubt die für die fiktionale Literatur typische weitläufigere Darstellung der Innenwelt der Figuren einen Einblick in deren Reflektion der Wahrnehmungen. Diese Reflektionen illustrieren, wie stereotype Merkmalszuschreibungen des Südens bzw. Spaniens und der Spanier affirmiert oder dekonstruiert werden. Diese Zuschreibungen sollen in einem abschließenden Schritt im Kontext der Ereignisse und der Erzähltechnik der Texte gedeutet werden.

2. Beschreibung imaginärer Räume und Motive für die Reise

In fast allen vorliegenden Romanen werden über interne Fokalisierungen die Bilder präsentiert, welche die Protagonisten mit dem Land Spanien bzw. bestimmten spanischen Regionen und Städten vor der tatsächlichen Raumerfahrung verbinden. So klang für den autodiegetischen Erzähler von *Beim Esel links* die Straße von Gibraltar schon als Kind „magisch in meinen Ohren [...], wenn man mit den Fingern über den Globus reiste“ (Schweßinger 2016: 7). Allerdings kommt er völlig zufällig aufgrund eines Arbeitsangebotes als Bäcker nach Südspanien, obwohl er „niemals mit dem Gedanken gespielt“ hatte, nach Spanien zu gehen, denn es sei „völlig unerheblich, wohin man geht“ (Schweßinger 2016: 43). Mag auch der Ort beliebig und der Reiseanlass zufällig sein, so findet die Reise jedoch nicht ohne Motiv statt: Der Protagonist ist auf der Flucht vor sich selbst, „denn nur in der Fremde und in der Bewegung gelingt es mir kurzfristig, dem zu entgehen, was man ist“ (Schweßinger 2016: 90).

Keine Flucht, aber das Motiv der Heilung taucht im multiperspektivisch angelegten Roman *Alles Inklusiv* von Dörrie als Reiseanlass auf. Die südlichen Assoziationen der Protagonistin Susi sind vor ihrem Aufenthalt in Spanien nicht sehr ausgeprägt, aber positiv: „Blauer Himmel, blaues Meer. Mehr braucht sie nicht, um

⁴ Viele Romane beinhalten zwar Reisen nach Spanien, es findet aber keine Auseinandersetzung mit dem Land statt, wie bspw. *Neujahr* (Zeh 2008), *Leichtes Licht* (Pleschinski 2008). Der Text *Cabo de Gata* (Ruge 2013) wurde bereits an anderer Stelle detailliert untersucht (Bies 2016).

⁵ Zur Diskussion der Fiktionalität von Reiseberichten siehe bspw. Brenner (1990: 20-25).

glücklich zu sein“ (Dörrie 2011: 56). Sie sind verbunden mit der Hoffnung auf Heilung des Nierenleidens ihres Mannes, mit dem Susi ein neues Leben unter spanischer Sonne plant. Bei ihrer Ankunft ist sie überzeugt, dass der Ort ihre Wünsche erfüllen kann: „Susi macht das Fenster auf, warmer Wind weht ihr freundlich durch die Haare, es riecht nach Pinien und Meer, und ja, jetzt weiß sie wieder, warum sie hier ist. Nur hier kann es eine Wendung zum Guten geben“ (Dörrie 2011: 65).

Das Mallorca-Bild des Protagonisten aus Kellers *Papa ante Palma* ist hingegen vor der Ankunft sehr kritisch. Die Anlehnung des Romantitels an Loriots Filmkomödie *Pappa ante portas* weist bereits auf die humoristische Anlage des Romans hin. Der Protagonist, ein Musiker aus Köln, ist mit einer Spanierin verheiratet, die als Tochter spanischer Migranten in Deutschland aufgewachsen ist. Die Beschreibung seiner Frau bewerkstelligt der autodiegetische Erzähler anhand nationaler Stereotype. Demnach verfüge sie über

[...] das Organisationstalent und die Selbstironie einer deutschen Frau und zugleich ein übermäßiges Ehrgefühl und eine manchmal geradezu abartige Gelassenheit, die nur mit der spanischen Sonne und den endlosen Kornfeldern Kastiliens zu tun haben konnte. (Keller 2011: 11)

Die Tatsache, dass der autodiegetische Erzähler für die charakterliche Beschreibung einer Figur auf nationale Stereotype zurückgreift, weist bereits auf das Konflikt- bzw. Komikpotential dieser Komödie hin, dass sich überwiegend aus kulturellen Unterschieden speist. So sind denn auch für den Umstand, dass sich seine Frau in Deutschland wohlfühlt, nicht persönliche Umstände, sondern das „positive“ deutsche Spanienbild verantwortlich, dessen Stereotype er mit Ironie unterlegt:

Schließlich ist alles, was mit Spanien zu tun hat, bei uns recht positiv besetzt – mal abgesehen von den Südamerikafeldzügen, der spanischen Inquisition, dem zweiten Irak-Krieg, dem Stierkampf und Julio Iglesias. Die Spanierinnen und Spanier gelten ja gemeinhin als rassig und temperamentvoll, ohne dass sie auch nur einmal den Mund aufmachen müssten. (ebd.)

Dennoch vermisst seine Frau ein „echtes spanisches Lebensgefühl“ (ebd.) und als sie ein Jobangebot in Mallorca erhält, ziehen sie mit ihren jüngst geborenen Zwillingen auf die Insel. Der Roman beschreibt die Widrigkeiten des Umzugs und schließlich den Alltag in der neuen Heimat. Beim Landeanflug auf Palma reflektiert der Erzähler über fehlende Assoziationen zu diesem Ort, ersetzt diese aber kurzerhand mit solchen einer anderen spanischen Küstenstadt: „Palma! Noch verbinde ich nichts mit dem Städtenamen. Keinen Geruch, kein Geräusch, keine Farbe, kein Gesicht. [...] Natürlich, ich habe meine Vorstellungen. So viel anders als Barcelona wird Palma nicht sein, sage ich mir, nur kleiner.“ (Keller 2013: 40) Sein nun beschriebenes Barcelona-Bild setzt sich aus den Räumen zusammen, die Touristen üblicherweise aufsuchen: Bars, Strandbuden und Boutiquen. Dies führt zu Bedenken, auf der vom Tourismus gezeichneten Insel Mallorca das Motiv für die Reise, das ‚spanische Lebensgefühl‘, nicht mehr zu finden. Denn der Erzähler hat zwar nicht von der Stadt Palma, jedoch von der Insel Mallorca klare Vorstellungen:

Mallorca. Sofort zogen zahllose Bilder an meinem inneren Auge vorbei. Ballermann, Eimersaufen, Pimmelparaden und bierbäuchige Kohorten, die grölend die Inselschönheiten belästigen, dazu Freizeitparks mit Plastiksauriern und leblose, dicke Engländer in Gleitschirmen, die sich von Botten den Küstenstreifen entlangziehen lassen. (Keller 2013: 8f.)

Die Vorstellungen und Bedenken sind geprägt von überlieferten Stereotypen, die durch die selbstironische Erzählweise gleichsam auch als mangelnde eigene Erfahrung charakterisiert sind und den Erzähler und seine Raumvorstellung somit selbst in die kritisierte Vorstellung einbeziehen.

Die gleichen Bedenken und ein düsteres touristisches Bild finden sich auch in der Raumvorstellung in Kremzers Kriminalroman *Die toten Gassen von Barcelona*. Während des Landeanflugs auf die katalanische Hauptstadt vergleicht die Protagonistin Anna Silber ihre Erwartungen mit der tatsächlichen ersten Raumerfahrung vom Flugzeug aus. Anders als bei Keller äußert die autodiegetische Erzählerin aber die Hoffnung, dass sich die tatsächliche Raumerfahrung anders darstellen könnte als imaginiert:

Ich bin überrascht, wie grün alles von hier oben aussieht, dass viele Strände [...] und ganze Küstenstreifen unbebaut sind. Ich hatte eine nahtlose Reihe von Betonburgen befürchtet, in Besitz genommen von Gruppen betrunkenen Engländer, Holländer, Deutscher [...]. Ich habe mir düstere Berichte angehört [...]. Doch die Aussicht verspricht Gelassenheit [...]. Ich sehe aus sechstausend Metern Höhe das, was ich mir vorsichtig erträumt habe, und ich rechne fest damit, dass mir in meinem Paradies Pinien und Palmen Schatten spenden werden [...]. (Kremser 2013: 13f.)

In diesem Ausschnitt werden zunächst Annas Befürchtungen über eine vom Tourismus zerstörte Landschaft präsentiert. In diesem Bild befinden sich keine Spanier, sondern nur Touristen. Dieses Bild hat sich durch die Bilder anderer, nämlich aus „düsteren Berichten“ herausgebildet. Das erträumte Spanien der Protagonistin hingegen ist durch das Symbol der Palme exotisch und heilsbringend aufgeladen.⁶ Spanien wird in ihren Vorstellungen mit einem erträumten Paradies gleichgesetzt, an dem sie auch trotz anderslautender Berichte festhält. Das Land wird hier zu einem Projektions- und Sehnsuchtsraum, in dem ebenfalls eine Heilung stattfinden soll. Denn Anna hat vor kurzem erst durch einen Autounfall ihre Familie verloren und hofft in Barcelona auf eine Verarbeitung dieses Verlusts und einen Neuanfang. Konkreter Reiseanlass ist aber auch hier eine Arbeitsstelle, ein Praktikum bei einer Zeitung.

Im Roman *Gran Via* von Richter führt ein Studienaufenthalt den Protagonisten, einen Studenten der Kunstgeschichte, ins Madrid der neunziger Jahre. In den Assoziationen des Protagonisten wird der spanische Raum bei seiner Ankunft in Madrid vor allem als Aktionsraum imaginiert. Dieser soll dem Kunststudenten ungeahnte Möglichkeiten zur Forschung eröffnen, die ihm als Autor einen Platz in den besten

⁶ Die Palme als „unverzichtbares Attribut der Insel und des Strandes“ ist laut Karentzos/Kittner (2010: 283) „nicht nur Zeichen des Exotischen, sondern das neutestamentarische Attribut des siegreichen Christus, der in Jerusalem einzieht und damit für das Christentum das Heilsversprechen eines jenseitigen Paradieses erneuert“.

Kunstzeitschriften sichern werden: „Grundsatzartikel würden zu verfassen sein. Die Velázquezforschung würde nach dem Erscheinen dieser Artikel nicht mehr weitermachen können wie zuvor.“ (Richter 2009: 24) Dabei zeigt der autodiegetische Erzähler durch diese überzogenen Erwartungen seine selbstironische Haltung und die Betitelung jedes der 36 Kapitel des Romans als durchnummerierte „Krisis“ zeichnet ihn als tragikomische Figur aus.

So finden wir als Motive der Spanienreisen die Flucht vor sich selbst, Heilung, die Suche nach einem ‚spanischen Lebensgefühl‘ und akademischen Erfolg. Die imaginierten Bilder sind zum Teil unspezifisch, jedoch positiv besetzt, aber auch vom Phänomen des Massentourismus negativ beeinflusst.

3. Tatsächliche Raumerfahrung

In ausnahmslos allen Romanen hat die tatsächliche Raumerfahrung nichts mit den Imaginationen zu tun. Dies liegt auch an den Genres, welchen die Romane zuzuordnen sind. *Beim Esel links* ist ein Aussteigerroman. Aussteiger können nach Bachleitner/Kiefl (2005: 34) als Personen definiert werden, die ihre Kultur meist freiwillig für eine längere, häufig unbestimmte Zeit verlassen, und deren Handlungen sich von einer vorhandenen Norm abgrenzen. Osthues (2017: 135) fügt dieser Definition als weiteren wichtigen Bestandteil „das Imaginäre bei diesen eskapistischen Flucht- und Reisebewegungen“ hinzu, als deren Auslöser eine „intra-kulturelle Differenz“ zu sehen sei, die zu einem „Unbehagen an der eigenen Kultur“ führe. Dabei sei dieses Unternehmen einerseits meist zum Scheitern verurteilt, da ein Entkommen aus der eigenen Zivilisation unmöglich sei, auf der anderen Seite werde der fremde Raum zur „Projektionsfläche tradierter exotistischer Stereotype“ (Osthues 2017: 136).⁷ Dass die Erwartungen an den fremden Raum der Wirklichkeit nicht lang standhalten können, wird in *Beim Esel links* rasch sichtbar. Der Aufenthalt des Protagonisten in Andalusien dauert nicht ganz ein Jahr. Zu Beginn des Aufenthalts findet der Protagonist alles schön. So beschreibt er die Gegend und Menschen als Landschaftsidyll:

Das Mittelmeer, das in der nachmittäglichen Sonne silbern glitzerte, der Blick nach Marokko über die Straße von Gibraltar mit ihren mächtigen Tankern und Kreuzfahrtschiffen, der Felsen von Gibraltar, die schroffe Berglandschaft mit ihren kargen Gipfeln im Hinterland, aber auch scheinbare Alltäglichkeiten wie die Alten in den Dörfern, die zur Siesta in den Cafés zusammenkamen oder die schwarzen iberischen Schweine, die sich in den Eichenwäldern tummelten. Schönheit strahlte aus allem. (Schweßinger 2016: 15f.)

Außer in einer deutschen Bäckerei zu arbeiten, unternimmt der Erzähler nicht viel:

Es war eine Zeit der Entökonomisierung, ich zog meinen Körper und meine Gedanken mehr und mehr aus dem Kreislauf der Verwertung zurück. Das war hier

⁷ Osthues beschäftigt sich zwar mit der literarischen Kategorie des kolonialen Aussteigers, seine begrifflichen Überlegungen sind aber auch für diesen Kontext geeignet.

nichts Außergewöhnliches. Die meisten, die sich hier niedergelassen hatten, waren Flüchtlinge des Nordens, die der Diktatur der Ökonomie den Rücken gekehrt hatten. Man arbeitete, um zu überleben und das genügte dann. (Schweßinger 2016: 31)

Der spanische Raum und der „Norden“ werden in diesem Abschnitt vom Erzähler als wirtschaftliche Gegensätze dargestellt, wobei der „Norden“ durch das Lexem „Diktatur“ eine negative Bewertung erhält. Der Protagonist leidet also nicht nur an sich selbst, sondern auch an den von Osthues angesprochenen intra-kulturellen Differenzen, die ihren Ausdruck hier in dem Gegensatz Arbeit als Selbstzweck (Norden) und Arbeit als Lebensgrundlage (Süden) findet. Der Protagonist scheint im Paradies angekommen zu sein, welches als Topos die von ihm beschriebene „friedliche Koexistenz von Mensch, Flora und Fauna sowie die Freiheit von Arbeit“ (Karentzos/ Kittner 2010: 283) beinhaltet. Scheinen sich also zunächst die Erwartungen des Protagonisten zu erfüllen, kippt jedoch plötzlich seine Stimmung nach einer Affäre mit einer spanischen Fischverkäuferin. Diese Figur erfüllt das nationale Geschlechterstereotyp der verführerischen, aber gefährlichen Spanierin, das sich seit Mérimées *Carmen* als Topos in der Literatur verbreitet hat (Münster 2017: 34). Denn sein plötzliches Desinteresse an ihr verleitet sie zu mehrfachen Verwünschungen und Drohungen, welche der Protagonist gemäß dem Stereotyp als „leidenschaftlich“ (Schweßinger 2016: 108), aber auch real einordnet, und schließlich zu seiner Flucht aus dem Ort führen. Diese Ereignisse beeinflussen seine Wahrnehmung von Land und Leuten negativ, wobei er sich der Subjektivität seiner Wahrnehmung durchaus bewusst ist:

Die Sterne strahlten immer noch, wenn ich oben auf meiner Dachterrasse saß und dennoch konnte ich nicht mehr zu ihnen vordringen. Es schien, als hätte plötzlich jemand eine Schicht von opakem Weißglas zwischen mich und den Himmel geschoben. Man war wieder in die eigene Kampfzone geraten. [...] Es war für mich unmöglich zu bestimmen, was dieser Ort wirklich war [...]. Meine subjektiven Wahrnehmungen brachten mich zu völlig unterschiedlichen Einschätzungen der Wirklichkeit. (Schweßinger 2016: 94)

Die Veränderung im „gestimmten Raum“ (Ströker 1965) weist auf eine Entwicklung des Protagonisten hin. Das zunächst als romantisch wahrgenommene Dorf Leticía wird zu einer negativ konnotierten „tristen Kleinstadt“ (Schweßinger 2016: 94), als die Hauptfigur psychisch zunehmend labil wird. Der Erzähler weist sich also selbst als höchst unzuverlässig und sein Spanienbild nicht nur als subjektives, sondern je nach Stimmung veränderliches Konstrukt aus. Die Erwartung von Heil in der Fremde, die Flucht vor sich selbst, ist gescheitert. Er bricht daraufhin seinen Aufenthalt in Leticía ab und zum nächsten Ort auf, um seinen inneren Dämonen und der rachsüchtigen spanischen Frau zu entkommen.

Die Erzählung *Alles inklusive* von Dörrie thematisiert die Spanienerfahrung deutscher Touristen und Residenten. Spanische Ferienregionen wie die Costa de Sol und Ibiza werden hier multiperspektivisch durch mehrere Erzählinstanzen episodenhaft beschrieben. Dabei teilen sich die spanischen Bilder der deutschen Protagonisten in zwei Lager auf: das der ausgewanderten bzw. bereits in Spanien le-

benden Deutschen und das der zukünftigen Residenten. Während wie oben bereits erwähnt Susi voller Hoffnung auf den neuen Lebensabschnitt unter spanischer Sonne blickt, fungiert die Spanienwahrnehmung der bereits seit Jahren dort lebenden deutschen Immobilienmaklerin Angelita wie ein Korrektiv dazu. Durch eine interne Fokalisierung wird die Entwicklung Angelitas Wahrnehmung von Spanien während ihres langjährigen Aufenthalts beschrieben:

Soll sie dieser fremden Frau erzählen, was mit ihr geschehen wird? Wie sie anfangs die Sonne genießen wird, die Hitze, die alles auftaut, was in Deutschland gefroren war, wie sie dieses Land und seine Menschen in ihr aufgetautes Herz schließen wird? [...] Sie wird weniger schüchtern sein, aufgeschlossener, lebenslustiger. Denn dafür wird sie es anfangs halten, für die viel beschworene Lebenslust der langen Nächte, der Musik, des öffentlichen Lebens auf den Straßen. Und dann, irgendwann, wird sie bemerken, wie ihr die Zunge ausdörft, weil niemand je über etwas wirklich redet. Das ist verboten, weil es traurig machen könnte, es wird hier nichts gegründet, nicht gegrübelt, nicht ernsthaft diskutiert, es wird stattdessen getanzt, bei jedem Anflug von Traurigkeit wird in die Hände geklatscht und getanzt, *alegría, alegría*, bis sie es nicht mehr hören kann. (Dörrie 2011: 92)

Angelitas Darstellung verknüpft Deutschland und Spanien korrelativ, indem eine Kontrastierung beider Länder mit den üblichen Zuschreibungen von kalt und heiß vorgenommen wird. Das Klischee von der spanischen Lebenslust, einhergehend mit dem Fehlen von Traurigkeit und Ernst, wird für Angelita zur Vermeidung von Tiefgründigkeit. Damit stellt sie die Opposition von Oberflächlichkeit und Tiefe her, stereotype Merkmalsbeschreibungen für Charaktereigenschaften der Menschen des Südens und Nordens. Angelitas Unverständnis der spanischen Lebenswelt führt zur Missachtung. Das als Sehnsuchtsziel aufgesuchte Spanien, zunächst höher bewertet als die Heimat, wird durch den Aufenthalt zu einer unüberwindbaren Fremde. Diese Perspektive wird jedoch durch den Erzählstil des Textes unterlaufen. Angelita wird als enttäuschte und verbitterte Figur dargestellt, die bereits in Deutschland unglücklich war, und deren Sicht auf Spanien von biographischen Umständen – ihrer unglücklichen Ehe und beruflicher Erfolglosigkeit – beeinträchtigt ist.

Als Angelita Susi eine Siedlung ausländischer Residenten zeigt, ist Susi entsetzt. Obwohl sie wegen der Krankheit ihres Mannes auf eine gute Infrastruktur Wert legt, wozu deutsche Ärzte und die Nähe eines Flughafens mit regelmäßigen Charterflügen gehören, entspricht die tatsächliche Raumerfahrung nicht ihren Erwartungen: „Die Hitze, der Wind, diese schrecklichen Betonburgen, die einsamen, rotgesichtigen Rentner, die verloren herumwandern, die kargen, weißgestrichenen, dünnwandigen Apartments mit garantiertem Blick aufs Meer und auf sonst nichts, wie auf ein Poster an der Wand.“ (Dörrie 2011: 74) Wie auch bei Angelitas Innenperspektive finden wir hier eine Umwertung ehemals erwünschter Ortsmerkmale. Die Hitze ist auf einmal unerträglich, der Wind, der ihr noch bei der Ankunft „freundlich“ durch die Haare geweht hatte, stört sie jetzt. Das Meer, zusammen mit dem blauen Himmel noch Grund genug, in den Süden zu ziehen, erscheint jetzt statisch und langweilig. Susi findet schließlich nicht in Andalusien, sondern auf

Ibiza eine neue Heimat. Dieser Ortswechsel bringt aber nicht nur die Heilung ihres Mannes, sondern auch eine weitere, unvorhergesehene Figurenentwicklung mit sich, denn ihr Mann entdeckt auf Ibiza seine Homosexualität. Susi wird immer unglücklicher und die schon von Angelita verwunschene spanische Lebenslust macht jetzt auch ihr zu schaffen: „Ich [...] bekomme Sehnsucht nach meinem Land, in dem alle so hingebungsvoll schlecht drauf sind und man sich nicht dafür entschuldigen muss.“ (Dörrie 2011: 241) Susi macht schließlich den Ort für das eigene Unglück verantwortlich: „Niemand hat eine Vorstellung davon, wie es sich anfühlt, endlose Wintermonate auf einer stürmischen Insel zu verbringen, die von November bis März praktisch geschlossen hat.“ (Dörrie 2011: 243) Die Perspektive von Ingrid, die bereits in den 70er Jahren als Hippie den Sommer zeltend an der Costa del Sol verbracht hatte, stellt die Generalisierungen und Urteile der anderen Figuren in Frage. Ingrid reist nochmals an den Ort ihrer Vergangenheit und wird dort mit erinnerten Räumen anderer Reisender ihres Alters konfrontiert. Während jetzt hier nur noch „alles Beton sei“, wäre der Ort „früher mal ein Traum“ gewesen (Dörrie 2011: 110): „Ein Fischerdorf, keine Touristen, nur Spanier, ein paar Hippies, das Paradies.“ (Dörrie 2011: 112) Ingrid widerspricht aber diesen Erinnerungen, die sie als Romantisierung der Vergangenheit entlarvt: „Das ist Blödsinn. Die Kloake führte direkt ins Meer, die Spanier waren arm und haben uns verachtet, weil wir nackt herumliefen, Drogen nahmen und nicht gearbeitet haben.“ (ebd.) Als Ingrids Tochter Apple ihre Mutter in Torremolinos besucht, ist sie schockiert über den Wandel, den die Landschaft der Costa del Sol seit ihrer Kindheit durch den Tourismus erfahren hat - die Bebauung bis ins Hinterland mit Hotels, Wohnsiedlungen und Einkaufszentren sowie die Veränderung des Urbanen: „Überall nur Pilsstuben, Pizzaläden, deutsche Bäckereien und Bratwurstbuden“. (Dörrie: 224f.) So verurteilen die Figuren in Dörries Roman eine Entwicklung, an der sie selbst Anteil genommen haben. Der Tourist will keine vom Tourismus beeinträchtigte Landschaft sehen, sondern: „Alles einmal wie immer, bitte, nur mit Sonne.“ (Dörrie 2011: 237) Diese Wünsche sind absurd, naiv und mit der Realität nicht in Einklang zu bringen. Durch die tatsächliche Raumerfahrung erkennen die Figuren in *Alles Inklusiv* ihre Naivität schmerzlich, die in der Hoffnung besteht, ein anderer Ort bzw. der Süden würde ihre Probleme lösen. Dies bringt der Roman mit einer internen Fokalisierung Ingrids zum Ausdruck: „Ich nicke und schaue aufs Meer, das sich an alles erinnert. Welle um Welle rollt es auf den Strand zu und sieht nichts Neues unter der Sonne, nur immer wieder träumende Menschen, die nicht aufwachen können.“ (Dörrie 2011: 110)

Das Motiv der Tourismuskritik ist auch in Kremser's Kriminalroman *Die toten Gassen von Barcelona* präsent. Hier verbindet es sich mit einer Darstellung der Immobilienspekulation in Barcelona zu einer Milieudarstellung und Gesellschaftskritik.⁸ Gleich auf ihrem ersten Spaziergang wird die homodiegetische Erzählerin mit den Auswüchsen des Massentourismus in Barcelona konfrontiert, mit der „Tagesquote der jährlich sieben Millionen zweihunderttausend Touristen, die das Stadtbild inzwischen genauso prägen wie Gaudís Wunderbauten“ (Kremser 2011: 166). Dieses Stadtbild setzt sich zusammen aus Cafés, die „Sangrias in Anderthalb-Liter-Karaffen“ servieren, und zum Verkauf angebotene Souvenirs wie

⁸ Zu Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalromanen siehe Wigbers (2006).

„Flamencotücher [...], Hippieschmuck, Gaudí-Aschenbecher, Schneekugeln etc.“ (ebd.). Als Gegensatz dazu dient die Beschreibung des Viertels Gràcia, in dem „die Welt noch in Ordnung zu sein scheint“ (Kremser 2011: 178). Diese positive Bewertung Annas kommt durch die Abwesenheit von Touristen und die Anwesenheit junger Familien, Studenten und Künstler sowie älterer Herrschaften auf Parkbänken zustande. Allerdings bemerkt sie auch hier die Anfänge von Gentrifizierung und weitet damit ihr Bild zu einem Urteil aus:

Eines Tages wird es keine Matratzenstopfer mehr geben, keine Fachgeschäfte für Handtücher, keine Spezialläden mit traditionellem Tongeschirr fürs Reisgericht. Dann werden auch in Gràcia ecuadorianische Internetcafés, chinesische Ramschläden und pakistanische Lebensmittelgeschäfte einander abwechselnd das Straßenbild kennzeichnen, [...]; und die unvermietbaren, weil zu teuren Wohnungen werden mit einem großzügigen Schmiergeld in Ferienappartements umgewandelt, Souvenirverkäufer folgen. (Kremser 2011: 179)

Neben der Anklage der Immobilienspekulation kommt hier eine Romantisierung des Vergangenen zum Vorschein, eine Sehnsucht nach der Vormoderne, nach einer Welt von gestern. Matratzenstopfer, Fachgeschäfte und traditionelles Tongeschirr stehen hier für Relikte der Vergangenheit, die positiv aufgeladen werden und ein „altes“ Spanienbild repräsentieren, das von einem neuen Bild abgelöst wird. Dieses neue Bild wird durch das abwertende Lexem „Ramsch“ negativ konnotiert. Die Anklage der auf Korruption beruhenden Stadtentwicklung wird mit einem Serienmord verknüpft, den Anna während ihres Aufenthalts aufzuklären hilft. Der Täter wird durch eingeschobene innere Monologe selbst als Opfer der Immobilienspekulation dargestellt. So wird Kremzers Roman zur kritischen Anklage des Ausverkaufs der Stadt. Im Unterschied zu den vorherigen Bildern wird jedoch das Land selbst bzw. seine Politik kritisch gesehen, während in den anderen Romanen die kritischen Spanienbilder vor allem durch den gestimmten Raum bzw. die Verfälschung der Figuren selbst zustande kommen.

Die nächsten beiden Romane sind dem Genre Culture Clash Comedy zuzuordnen. In Culture Clash Comedys wird die Hauptfigur aus beruflichen Gründen oder einer Heirat in eine andere Kultur versetzt. Dabei sind Culture-Clash-Komödien „(...) zumeist um humoristische Harmonisierung bemüht, indem Klischees und Stereotypen der beiderseitigen Fremdwahrnehmung satirisch überformt, der Lächerlichkeit preisgegeben und somit im besten Fall desavouiert werden“ (Nies 2015: 69).⁹ Der somit häufig „transkulturelle Humor“¹⁰ dieses Genres ist nicht nur äußerst ergiebig, wenn es darum geht, literarische nationale Stereotype ausfindig zu machen. Darüber hinaus ist er ein sicherer Indikator dafür, dass diese Stereotype auch außerliterarisch weit verbreitet sind und zum Wissensvorrat des Publikums gehören; denn die Komik von Culture Clash Comedys kann nur dann vom Publikum verstanden werden, wenn es die Stereotype kennt.¹¹

⁹ Nies (2015: 71) weist aber auch darauf hin, dass es ebenso Beispiele dieses Genres gibt, die Stereotypen und Klischees bestärken statt zu entkräften.

¹⁰ Transkultureller Humor unterscheidet sich laut Specht (2011: 115) von ethnischem Humor dadurch, dass er Stereotypen und Klischees in Frage stellt und für ein offenes Kulturverständnis eintritt.

¹¹ Vgl. Specht (2011: 115).

Der Held bzw. Antiheld einer Culture Clash Comedy muss unweigerlich auf Probleme stoßen. In Kellers Roman *Papa ante Palma* sorgen zunächst nicht die spezifischen kulturellen Eigenarten für einen „Zusammenstoß“, sondern die Erwartungen, welche die Hauptfigur vom fremdkulturellem Verhalten hegt und die sich nicht erfüllen. Bereits der erste Kontakt mit einem spanischen Nachbarn führt zu einer Verwerfung seiner „langgehegten Klischees, dass die Spanier lockere, entspannte und tolerante Sonnenmenschen sind“ (Keller 2011: 82), da dieser sich über den Lärm beschwert, den seine Familie in der Wohnung verursacht. Doch schon einige Tage später bestätigt der Protagonist die Klischees vom „Nordländer“ und „Spanier“ durch seine Interpretationen des spanischen Alltags. Angesichts des langsamen Arbeitstempos einer spanischen Kassiererin im Supermarkt reflektiert und generalisiert er seine Beobachtung, die er mit den gängigen Klischees in Einklang bringt und somit die stereotype Opposition vom fleißigen Deutschen und arbeitsscheuen Spanier affirmiert:

Unglaublich, die Spanier reden wie Maschinenpistolen, fahren ultraschnell Motorrad und bewegen die Füße beim Flamenco fixer als gedopte Nähmaschinen, aber beim Arbeiten ist alles anders. Da macht sich eine Ruhe in ihnen breit, die auf einen Nordländer beinahe schon provozierend wirken muss. (Keller 2011: 100)

Gleich darauf allerdings bewertet er den anderen Umgang mit Zeit zumindest als gleichwertig:

Ruhig bleiben, besser gewöhne ich mich daran. Zudem wirken die Leute hier wirklich entspannter und ausgeglichener, als ich es aus den Supermärkten in Köln kenne. Zeit existiert auf dieser Insel offensichtlich nur, um verbraucht zu werden, und nicht, um sie zu sparen. (ebd.)

Der Protagonist wird sich bei seinen Beobachtungen der Fremdkultur seiner eigenen Schwächen offenbar, die er auf nationalkulturelle Charaktereigenschaften zurückführt. Er stellt aber auch Generalisierungen in Frage, allerdings zunächst nur diejenigen, mit denen er selbst als Deutscher konfrontiert wird: „Aber sind wir Deutschen *cuadriculados*? Sind wir wirklich so unfassbar durchstrukturiert und gleichförmig, dass die Spanier bei ‚deutsch‘ unwillkürlich an komplexe und gut funktionierende Maschinen denken?“ (Keller 2011: 152) Der Protagonist kommt zu keinem klaren Schluss. Aber am von ihm verabscheuten Ballermann, dem „Abbild des degenerativen Unterschichts-Kultur-Imperialismus“ (Keller 2011: 155), betrinkt er sich, ohne es beabsichtigt zu haben, bis zur Bewusstlosigkeit, erfüllt also selbst satirisch das Klischee vom betrunkenen deutschen Mallorca-Urlauber und gibt sich so als Deutscher genrekonform der Lächerlichkeit preis. Zunehmend betrachtet er die von ihm unterstellte positivere Lebenseinstellung der Mallorquiner als Modell, das dem eigenen überlegen ist. „Sobald das Glück auch nur kurz bremst, knallt die Unzufriedenheit gleich hinten drauf. [...] vielleicht kann ich das ja von den Mallorquinern lernen. Weniger zu wollen und mehr zu genießen.“ (Keller 2011: 202) Mit einem Mallorquiner führt er schließlich ein Gespräch über deutsch-spanische Stereotype, in dessen Verlauf diese relativiert werden. So macht

er genrekonform im fremden südlichen Raum eine persönliche Entwicklung „von schnell zu langsam“ und „von konzentriert zu zerstreut“ durch, die ihn zu einer positiven Bewertung Mallorcas abweichend von jeglichem Klischee als weder „deutsch“ oder „spanisch“, sondern „eigen“ und „gar nicht schlecht“ führt (Keller 2011: 362).

Zuletzt soll die Spanienerfahrung in Richters *Gran Via* beschrieben werden, dessen autodiegetischer Erzähler als tragikomische Figur nicht nur sich selbst ironisch überzeichnet, sondern auch alles, was ihn umgibt. Von Beginn an weist der Text viele intertextuelle Bezüge auf, da sein Professor den Kunststudenten mit deutscher Lektüre über Spanien ausgestattet hat. Von diesen Büchern wird vor allem Meier-Graefes *Spanische Reise* (1923) immer wieder zitiert, mit dessen Erfahrungen der Protagonist viele seiner eigenen Erfahrungen vergleicht. Der Erzähler nutzt diese intertextuellen Verweise regelmäßig, um entweder negative Erfahrungen Meier-Graefes zu bestätigen („Vor den Bildern ging es mir wie Meier-Graefe vor Velazquez. Ich war enttäuscht, weil ich mir zuviel versprochen hatte.“ Richter 2009: 196) oder hochtrabende Erwartungen, die durch diese Lektüre hervorgerufen wurden, maßlos zu enttäuschen, womit er komische Effekte erzielt. So vergleicht er bspw. eine desaströse Sprechstunde bei einem spanischen Professor für Kunstgeschichte mit dem gloriosen Zusammentreffen von Meier-Graefe und Cossío, dem Wiederentdecker El Grecos (Richter 2009: 133f.). Der Protagonist ist sich dabei der Existenz und Wirkung von nationalen Bildern und Stereotypen sehr bewusst. Anhand der Interaktionen der deutschen und spanischen Mitbewohner seiner Wohngemeinschaft in Madrid thematisiert der Roman die Langlebigkeit von gegenseitigen nationalen Zuschreibungen. So entsteht beim Kartenspielen in der Wohnung ein Streitgespräch, das der Protagonist als „unerträglich“ (Richter 2009: 62) empfindet, da viele deutsch-spanische Stereotype vorgebracht werden, gegen die er vergeblich mit historischen Fakten anzukämpfen versucht:

Ich monierte schlimme Klischees. Und als ich einmal in Fahrt war, erklärte ich der Runde auch gleich, woher sie kamen, die nationalen Stereotype. Der hitzige Spanier. Der deutsche Phlegmatikus. Ich spannte den Bogen vom Dreißigjährigen Krieg bis zu Herder: das deutsche Spanienbild zwischen der Heimstätte grausamer Folterer auf der einen und den hesperischen Zaubergärten auf der anderen Seite. Und ich mahnte zu Sachlichkeit und Differenzierung. (Richter 2009: 62)

Der Auszug nimmt Bezug auf eine historische Betrachtung deutsch-spanischer Wahrnehmung, deren Thematik hier nur angeschnitten werden kann. Zusammengefasst war das Spanienbild in der deutschen Literatur aufgrund von historischen Bedingungen starken Veränderungen unterworfen. Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts war es durch die Grausamkeit der Spanier während der Eroberung Lateinamerikas und der Inquisition von der *Schwarzen Legende* geprägt und beinhaltete Aberglauben, Fanatismus, Rückständigkeit und Unmenschlichkeit (Aschmann 2000: 91). Mit der Romantik änderte sich dieses Bild grundlegend. Die bisher als karg wahrgenommenen spanischen Landstriche werden zum Sehnsuchtsraum, zu den oben zitierten „hesperischen Zaubergärten“, was mit dem erwachten deutschen Interesse an spanischer Literatur (*Don Quijote* und *El Cid*) in Zusammenhang steht

(Aschmann 2000: 92). Herder spricht von einem Zauberland, das voller Abenteuer stecke und sogar der Wiege einer neuen Kultur (Briesemeister 2004: 235). Dieses „Zauberland voller Abenteuer“ sucht auch der Protagonist während seines Aufenthalts. Was allerdings seinen Studienaufenthalt an einer spanischen Universität betrifft, erfährt der Protagonist eine Enttäuschung: die Universidad Complutense in Madrid beschreibt er als eine „Vorhölle des Auswendiglernens“ (Richter 2009: 134). Im Unterricht ist er erstaunt über die Passivität und das junge Alter der Kommilitonen, Frontalunterricht und das Mitschreiben der Studenten „wie Sekretärinnen“, das Fehlen von Fragen und Diskussionen (Richter 2009: 89). Kein Dozent will ihn bei einer eigenständigen Forschungsarbeit unterstützen. So gibt er den Plan auf, in Madrid eine vielversprechende Forschungskarriere zu beginnen und sucht die Universität nur noch auf, wenn es in seiner Wohnung zu kalt ist. So begibt er sich in die Beobachterperspektive, studiert das Leben in Madrid und unternimmt Reisen durch Spanien. Sein Bild von Madrid ist dabei weniger von der Prachtstraße „Gran Vía“, sondern durch deren Parallelstraße „Desengaño“ (Deutsch: Enttäuschung, Ernüchterung) geprägt, wo sich seine Wohnung befindet, und deren Name laut Autor Programm ist:

Diesmal besah ich mir die Gegend ein bißchen genauer und kam alles in allem zu dem Ergebnis in der traurigsten Straße des Weltreiches gelandet zu sein, in dem angeblich die Sonne nie unterging. Hier war die Sonne untergegangen. Es war wirklich erschütternd: Die Desengaño zog sich wie ein schlampiger Lid-schatten an der Gran Vía entlang. Die Calle del Desengaño war das Kontrastmittel für den auch schon nicht mehr ganz taufrischen Glanz des Boulevards. (Richter 2009: 74)

Angesichts der desolaten Wohnlage, der kulturell desinteressierten Mitbewohner und der fehlenden akademischen Beschäftigung beschließt der Protagonist, Madrid für eine Weile zu verlassen. Auch ein deutscher Kommilitone, der in einem chaotischen Liebesverhältnis steckt, nimmt an der Reise teil, um an seinem „Spanienbild“ zu arbeiten (Richter 2009: 286). Der Protagonist will „das Spanien sehen, von dem in den Studiosus-Katalogen die Rede ist“ (ebd.), womit er vor allem Besichtigungen von Kirchen und Museen verbindet. Doch auch die kulturelle Bildungsreise durch Spanien hinterlässt keine bleibenden positiven Erinnerungen:

Die Reise hätte eigentlich der Höhepunkt des ganzen Aufenthalts werden sollen. Und, wer weiß, vermutlich war sie das auch. Seltsam ist nur, daß nicht mehr davon übrigblieb als Schlaglichter, einzelne Bilder, wie herausgefallen aus einem Fotoalbum, und die Erinnerung an einen einzigen gleißenden Film aus Licht und Hitze, der in jenem Mai vor meinen Augen abrollte. (Richter 2009: 286)

Dem Protagonisten ist es unmöglich, nur die Sehenswürdigkeiten zu betrachten. So erinnert er von Salamanca „weniger die Pracht der Kirchen und Universitäten“ als die „Heerscharen von Sprachschülern“ (Richter 2009: 287) und über Cáceres berichtet er: „stolze, schweigsame Stadt im Herzen der Extremadura – für mich jedoch auf ewig verbunden mit trunkenen Jugendlichen“ (ebd.). Er ist beeindruckt von der Schönheit und den kulturellen Sehenswürdigkeiten Barcelonas, jedoch

„das bornierte und fremdenfeindliche Theater, das sie in Barcelona um das Katalanische veranstalteten, machte einem die Sprache dermaßen unsympathisch, daß es einem schließlich die ganze Stadt vergällte“ (Richter 2009: 295). Das aus bildungsbürgerlichen Reisebeschreibungen vergangener Epochen gewonnene und damit antiquierte Spanienbild des Protagonisten hält der Realität nicht stand und unterstreicht auch hier die Naivität des Reisenden.

4. Resümee

Die hier vorgestellten Romanen weisen ausnahmslos eine große Diskrepanz zwischen den imaginierten Räumen und der tatsächlichen Raumerfahrung auf. Die meisten reisenden Figuren verlieren die Illusion von Spanien als einem glückverheißenden Raum. Mit Nies (2018: 51) kann man in diesem Zusammenhang von „imaginären Verlusten“ sprechen. Während Nies darunter den Verlust von Orientierung gebenden Vorstellungen versteht, die er als „Symptom einer Sinnkrise des Individuums im postideologischen und vernetzten Zeitalter“ (ebd.) deutet, betrifft der imaginäre Verlust der hier dargestellten Texte den Glauben an die Existenz eines heilen bzw. heilenden Ortes sowie ein vormodernes Paradies in Spanien. So findet man eine ähnliche Tendenz, wie sie sich laut Gremler (2012: 191) für literarische Reisen in den Norden abzeichnet: während der Norden die erhoffte epistemologische Funktion der reisenden Figuren nicht erfüllt, ist es bei den Spanienreisenden die heilsversprechende Funktion, die sich nicht einstellt. Gleichzeitig wird durch die sehr romantischen Vorstellungen der Figuren, die ab den 90er Jahren in Europa ein Land der Vormoderne suchen, dem Leser deren Naivität vorgeführt. Gleiches gilt für die in allen Romanen vorhandene Tourismuskritik, welche von Touristen geäußert wird und sich somit selbst ad absurdum führt. Eine Abkehr vom Stereotyp, wie sie Gansel für die deutsche Literatur über Polen konstatiert, wird auch in den hier präsentierten Texten erkennbar. Zwar werden der Norden und der Süden in den Reflektionen der Figuren häufig gegenübergestellt und dabei mit den üblichen stereotypen Oppositionsmerkmalen beschrieben. Allerdings wird den Figuren durch die narrative Darstellung die Glaubwürdigkeit entzogen. In den Texten der Culture-Clash-Comedys werden deutsch-spanische Stereotype angezweifelt und ihrem Ursprung nachgegangen. Beim Vergleich deutscher und spanischer Alltagswelt wird jedoch das Klischee von der spanischen Lebensfreude meist als Desiderat der deutschen Kultur dargestellt und nicht in Frage gestellt. Eine Erklärung für die Langlebigkeit dieses Stereotyps bietet Mecke (2012: 13): Die meisten Deutschen gewannen ihren Eindruck von Spanien aus der „Verallgemeinerung einer spezifischen Situation“, nämlich dem Urlaub, der sich durch Muße und Lebensfreude auszeichnet.

Die Reisenden der deutschen Gegenwartsliteratur fahren nicht nur gen Süden, um das Land kennenzulernen. Vielmehr dient Spanien als Bühne zur Selbstfindung oder Selbstneuerfindung. Das Land wird zum Aktionsraum, der von den Figuren häufig für ihr Scheitern verantwortlich gemacht wird. Dementsprechend kritisch fällt die Beschreibung von Land und Leuten in diesen Fällen aus, wobei Figurenbeschreibungen, eine ironische Erzählweise und die Perspektiven anderer Figuren auch hier diese negativen Bewertungen als Selbstbetrug entlarven. Die Romane

zeichnen sich also vor allem dadurch aus, dass sie die „Unangemessenheit der Bilder“ (Harth 1995: 38) zeigen, die sich die Figuren von Spanien, aber auch von sich selbst machen.

5. Literaturverzeichnis

- Aschmann, B., «Stolz wie ein Spanier. Genese und Gestalt des deutschen Spanienbildes in der Nachkriegszeit», in: Aschmann, B., Salewski, M., *Das Bild „des Anderen“. Politische Wahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert.* HMRG Beiheft 37, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2000, 90-108.
- Bachleitner, R., Kiefl., W., *Lexikon zur Tourismussoziologie.* München/Wien: Profil 2005.
- Bies, A., «Das Spanienbild in Eugen Ruges Reiseroman Cabo de Gata», *Revista de Filología Alemana* 24 (2016), 161-175.
- Brenner, P. J., *Der Reisebericht in der deutschen Literatur.* Tübingen: Niemeyer 1990.
- Briesemeister, D., *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute.* Tübingen: Niemeyer 2004.
- Dörrie, D., *Alles inklusive.* Zürich: Diogenes 2011.
- Gansel, C., «Abkehr vom Stereotyp: Polenbilder in der deutschen Gegenwartsliteratur. Plädoyer für einen narratologischen Ansatz», *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 45/3 (2009), 255-275.
- Gremler, C., «Utopien, Epiphanien und Melancholie. Der Norden als Imaginationsraum in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur», in: Huber, M., Lubkoll, C., Martus, S., Wübben, Y. (Hrsg.), *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien.* Berlin: Akademie Verlag 2012, 177-91.
- Harth, D., «Über die Bestimmung kultureller Vorurteile, Stereotypen und *images* in fiktionalen Texten», in: Kubin, W. (Hg.), *Mein Bild in deinem Auge. Exotismus und Moderne: Deutschland – China im 20. Jahrhundert.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, 17-42.
- Karentzos, A. / Kittner, A.-E., «Touristischer Raum: Mobilität und Imagination», in: Günzel, S. (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Stuttgart: Metzler 2010, 280-293.
- Keller, S., *Papa ante Palma. Mallorca für Fortgeschrittene.* Berlin: Ullstein 2011.
- Kremser, S., *Die toten Gassen von Barcelona.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011.
- Mecke, J., «Spanien ist anders, Deutschland auch: Vorbemerkungen zum Kulturvergleich», in: Mecke, J. / Pöppel, H. / Junkerjürgen, R. (Hg.), *Deutsche und Spanier – ein Kulturvergleich.* Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2012, 10-27.
- Münster, R., «Die Grenze zwischen Natur und Zivilisation in der deutschsprachigen Reiseliteratur zu Spanien», in: Gimber, A. (Hg.): *Diálogos literarios y culturales hispano-alemanes. Deutsch-spanischer Literatur- und Kulturdialog.* Madrid: Dykinson 2017, 31-39.
- Nies, M., «Culture-Clash-Komödien der Gegenwart: Konzeptionen von Transkulturalität, Differenzkulturalität und Gender in Türkisch für Anfänger, Fack Ju Göhte und Zwei Familien auf der Palme», *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 1 (2015), 65-96.
- Nies, M., «B/Orders – Schwellen – Horizonte», *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 4 (2018), 13-72.
- Osthues, J., *Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart.* Bielefeld: Transcript 2017.

- Pleschinski, H., *Leichtes Licht*, München: DTV 2008.
- Raposo Fernández, B. / Gutiérrez Koester, I. (Hg.), *Bis an den Rand Europas. Spanienbilder in deutschen Reiseberichten vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Madrid: Vervuert 2011.
- Richter, P., *Gran Via. Ein Jahr in Madrid*. München: Goldmann 2009.
- Ruge, E., *Cabo de Gata*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013.
- Schweßinger, M., *Beim Esel links*. Berlin: Subkultur (Periplaneta) 2016.
- Specht, T., *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2011.
- Ströker, E., *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt am Main: Klostermann 1965.
- Treichel, H.-U., *Der Entwurf des Autors. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Berlin: Suhrkamp 2000.
- Wigbers, M., *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Zeh, J., *Neujahr*. München: Luchterhand 2018.